



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

**Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão:
Um estudo analítico-musicológico voltado para a
performance**

Isabelle Sousa Azevedo

**João Pessoa
2021**



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

**Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão:
Um estudo analítico-musicológico voltado para a
performance**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba – UFPB – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música, na área de concentração em composição e interpretação musical e na linha de pesquisa “dimensões teóricas e práticas da interpretação musical”.

Isabelle Sousa Azevedo

Orientador: Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino

João Pessoa
2021



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

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Título da Dissertação: **Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão:
Um estudo analítico-musicológico voltado para a
performance.**

Mestrando(a): **Isabelle Sousa Azevedo**

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:

Dr. Felipe José Avellar de Aquino
Orientador/UFPB

Dra. Paula Farias Bujes
Membro Interno do PPGM-UFPB/UFPE

Dr. Hugo Vargas Pilger
Membro Externo ao Programa/UniRio

João Pessoa, 16 de dezembro de 2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

A994s Azevedo, Isabelle Sousa.

Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão : um estudo analítico-musicológico voltado para performance / Isabelle Sousa Azevedo. - João Pessoa, 2021.

167 f.

Orientação: Felipe Avellar de Aquino.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Sonata - violoncelo e piano. 2. José Vieira Brandão. 3. Performance. 4. Música brasileira. I. Aquino, Felipe Avellar de. II. Título.

UFPB/BC

CDU 78.082(043)

Aos meus pais, por serem meu alicerce
Aos meus irmãos, por serem meu aconchego
À Mayra, por ser minha força
E a minha avó (in memoriam), por ser minha inspiração.

AGRADECIMENTOS

À Deus, por ser meu guia e à natureza, por toda sua beleza inspiradora que senti através da presença de dois “serzinhos” que apareceram em minha vida, Stark e Tony.

Aos meus pais, por serem minha base, meu conforto, que me proporcionaram todos os valores que tenho hoje e que graças aos seus esforços, estou concluindo uma etapa bastante significativa da minha vida.

Aos meus irmãos, que junto com meus cunhados Deborah e Igor, no meio de todo esse processo, sempre foram meus momentos leves, de tranquilidade e sossego.

À minha esposa, Mayra, por tudo que ela é (e com quem eu tenho muito a aprender) e por todo o amor que ela me proporciona todos os dias da minha vida, desde o dia em que nos conhecemos.

À minha avó Ivonete (*in memoriam*), que sempre me apoiou e me inspirou para seguir em frente, seja de onde ela estiver.

Aos meus sogros, Betânia e Alécio por todas as energias positivas e carinho.

Ao meu querido professor/orientador Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino pela confiança, paciência e respeito durante esses anos, que muito contribuíram para meu amadurecimento como pesquisadora e instrumentista. Pessoa que admiro bastante por toda a trajetória profissional.

Aos membros da banca, Prof.^a Dr.^a Sandra Aquino, por toda o cuidado e atenção na qualificação, fazendo contribuições que somaram bastante na minha pesquisa; Prof.^a Dr.^a Paula Bujes, pelas observações que tanto enriqueceram meu trabalho; Prof. Dr. Hugo Pilger, pela disponibilidade em contribuir com a entrevista, com o material de seu acervo e por contribuir de forma tão significativa para minha pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a Lucia Barrenechea pela disponibilidade e atenção durante o processo das entrevistas.

À Marcio Brandão, filho de José Vieira Brandão, por ter sido tão atencioso e por sua valiosa contribuição para o desenvolvimento desta pesquisa.

Aos meus tios Vandeilton e Paulinha e minha prima Lívia, que nunca deixaram a distância ser um problema e se fizeram presente por todo esse processo, me proporcionando muito amor, força e carinho.

Aos meus amigos Lírida Lima e Italo Rafael que mesmo morando em outro estado, se faziam presentes e me ajudavam de todas as formas possíveis e impossíveis.

As minhas amigas, Luara Diniz e Helen Lavor, pelos desabafos e brincadeiras que sempre ajudavam nos momentos difíceis.

A minha amiga Amanda Melo, por todo o carinho e cuidado.

Ao meu amigo e pianista Glauco Fernandes, que topou encarar comigo o desafio de gravar esta Sonata e que de modo tão gentil contribuiu de forma significativa com o material que disponibilizamos.

Aos meus colegas do grupo Escolhas de Luz, por tanto amor e inspiração a serviço do bem.

Aos meus colegas de classe, pelo apoio de toda sexta-feira.

À CAPES por me conceder uma bolsa de estudos para o desenvolvimento desta pesquisa.

Esta pesquisa teve o suporte da Fundação de Apoio à Pesquisa do Estado da Paraíba – FAPESQ (Edital 09/2021) e do Programa de Apoio à Pesquisa da UFPB – Edital de Chamada Interna de Produtividade em Pesquisa PROPESQ/PRPG/UFPB N° 03/2020, através do fomento ao Grupo de Pesquisas em Pedagogia, Performance e Literatura de Instrumentos de Cordas da UFPB, coordenado pelo Professor Felipe Avellar de Aquino.

“Desde a infância tomei a decisão de ser músico, e nem por um momento, durante minha longa vida, me arrependi de haver feito esta opção”

José Vieira Brandão

RESUMO

Esta pesquisa tem enfoque na Sonata para violoncelo e piano (1955) de José Vieira Brandão (1911–2002), a partir de uma abordagem analítico-interpretativa, de forma que auxilie o intérprete nas decisões de performance da obra. O estudo demonstra como Vieira Brandão, um excepcional pianista, a partir da convivência com Villa-Lobos, tornou-se o principal intérprete de sua obra e, através dessa proximidade, descobriu-se um notável compositor. Desta feita, a pesquisa procura elucidar a influência de Villa-Lobos na elaboração de uma Sonata para violoncelo e piano pautada em elementos nitidamente brasileiros. No caso da música de Vieira Brandão, podemos verificar que o compositor adota caminhos já trilhados por Villa-Lobos, sem perder sua própria identidade composicional. No estudo da obra, é possível observar aspectos técnicos e composicionais relevantes para o violoncelo, como o uso de linguagem idiomática e a exploração de novos timbres do instrumento, aliados ao elemento de brasilidade. A pesquisa tem como referencial teórico autores como Rodrigues (2017), Borges (2004) e Fischer (2001). Ademais, como referencial teórico analítico, são empregados autores como Cone (1968), Réti (1978), Green (1979), Cook (1987) e Aquino e Aquino (2021). A partir da contextualização do compositor no cenário musical brasileiro do Séc. XX, pretende-se estabelecer suas características estilísticas, através de um levantamento analítico e bibliográfico sobre sua atuação enquanto compositor, educador musical e intérprete. Ademais, foram realizadas entrevistas com pesquisadores e intérpretes da música brasileira relevantes para a pesquisa, a exemplo de Hugo Pilger e Lucia Barrenechea, que realizaram gravação da obra em questão. Além disso, se produziu uma edição crítica da obra a partir da cópia justa elaborada pelo copista Carlos Gaspar. Desta forma, a pesquisa visa deixar uma contribuição significativa para a expansão da literatura do repertório musical brasileiro para violoncelo, como também tornar essa obra mais difundida no repertório do instrumento.

Palavras-chave: José Vieira Brandão; Sonata para violoncelo e piano; Análise para performance; Música brasileira.

ABSTRACT

This research approaches aspects of José Vieira Brandão's Sonata for cello and piano, from an analytical-interpretative approach, intended to support interpreters in their performance decisions. The study demonstrates how Vieira Brandão, an exceptional pianist, from his experience with Villa-Lobos, became the main interpreter of his work and, through this proximity, he discovered himself a remarkable composer. Therefore, the research seeks to elucidate the influence of Villa-Lobos in the elaboration of a Sonata for cello and piano based on clearly Brazilian elements. In the case of Vieira Brandão's music, we can verify that the composer adopts paths already trodden by Villa-Lobos, without losing his own compositional identity. In the study of the work, it is possible to observe technical and compositional aspects relevant to the cello, such as the use of idiomatic language as well as the exploration of new timbers for that instrument, combined with the element of Brazilianism. The research has as theoretical reference based on authors such as Rodrigues (2017), Borges (2004) and Fischer (2001). Furthermore, as an analytical-theoretical framework, authors such as Cone (1968), Réti (1978), Green (1979), Cook (1987) and Aquino; Aquino (2021) are being used. From the contextualization of the composer in the Brazilian music scene of the 20th century, it is intended to establish his stylistic characteristics, through an analytical and bibliographic survey about the composer, music educator, and interpreter. Furthermore, they were chosen with researchers and interpreters of Brazilian music relevant to research, such as Hugo Pilger and Lucia Barrenechea, who recorded the work in question. A critical edition of the work was also produced based on a fair copy made by copyist Carlos Gaspar. Thus, we imagine that this research might leave a significant contribution to the expansion of the Brazilian musical repertoire for the cello.

Keywords. José Vieira Brandão; Sonata for Cello and Piano; Analysis for Performance; Brazilian Music.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. <i>QR Code</i> - Gravação da Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão	14
Figura 2. Excerto da canção Luiza - Tom Jobim – Comps. 14-23.....	24
Figura 3. Excerto das Bachianas Brasileiras n° 4 - Villa-Lobos – Comps. 1-8.	25
Figura 4. Programa concerto Vieira Brandão - <i>Madrigal Singers</i> - Villa-Lobos - Pag. 1. Fonte: Acervo Vieira Brandão.....	27
Figura 5. Programa concerto Vieira Brandão - <i>Madrigal Singers</i> - Villa-Lobos - Pag. 2. Fonte: Acervo Vieira Brandão.....	28
Figura 6. Programa concerto Vieira Brandão - <i>Madrigal Singers</i> - Villa-Lobos - Pag. 3. Fonte: Acervo Vieira Brandão.....	29
Figura 7. Programa concerto Vieira Brandão - <i>Madrigal Singers</i> - Villa-Lobos - Pag. 4. Fonte: Acervo Vieira Brandão.....	30
Figura 8. Manuscrito da transcrição do Estudo n° 9 por Vieira Brandão.....	33
Figura 9. Programa - Primeira audição das Bachianas Brasileiras n° 4 - José Vieira Brandão ao piano. Fonte: Revista Viva Música, 2001, Heloisa Fischer.....	36
Figura 10. Villa-Lobos - 2° movimento Bachianas Brasileiras n° 4 - Dedicatória à Jose Vieira Brandão.....	37
Figura 11. Villa-Lobos (em pé), Arminda, Robert Wright, George Forrest e Vieira Brandão (ao piano) - EUA - 1947. Fonte: Acervo José Vieira Brandão.....	38
Figura 12. Transcrição de depoimento de JVB. Fonte: Acervo Instituto Brasileiro de Piano .	40
Figura 13. Embaixada Artística Brasileira - 1945. Villa-Lobos e Arminda sentados a mesa. Da esquerda para a direita, Iberê Gomes Grosso, Ruth Valadares Corrêa, Arnaldo Estrela, Gazzi de Sá, José Vieira Brandão e Oscar Borgeth. Fontes: Acervo José Vieira Brandão; Blog Arte e Educação.....	42
Figura 14. Início do primeiro movimento – JVB – Comps. 1-7.....	44
Figura 15. Abertura do segundo movimento - J. Brahms - Sonata para violino e piano n° 1 - Comps. 1-9.	45
Figura 16. Tema reapresentado no terceiro movimento - Allegro molto moderato – J. Brahms – Comps. 82-88.	46
Figura 17. Exemplo Sonata Cíclica - César Franck - Terceiro movimento	47
Figura 18. Exemplo Sonata Cíclica - César Franck - Quarto movimento.....	47
Figura 19. Presença do tema principal no segundo movimento – JVB – Comps. 71-74.	48

Figura 20. Presença do tema principal no terceiro movimento – JVB – Comps. 16-17.	49
Figura 21. Presença do tema principal no quarto movimento – JVB – Comps. 190-193.	49
Figura 22. Exemplo de transformação temática na obra de Villa-Lobos.	50
Figura 23. Transformação temática no quarto movimento.....	51
Figura 24. Excerto do primeiro movimento – JVB – Comps. 7-12.	52
Figura 25. Excerto do 3º movimento – JVB – Comps. 20-47.....	54
Figura 26. Polifonia no terceiro movimento – JVB.	56
Figura 27. Melodia do violoncelo solo - Segundo movimento – JVB – Comps. 1-15.....	57
Figura 28. Soprano - Aria - Bachianas Brasileiras N° 5 - Villa-Lobos – Comps. 3-9	58
Figura 29. Allegro Tempo I - Primeiro movimento – JVB – Comps. 76-96.	60
Figura 30. Excerto do segundo movimento – Comps. 62-76.....	61
Figura 31. Sequência de acordes - Primeiro movimento – JVB – Comps. 41-51.....	63
Figura 32. Excerto 4º movimento - Sonata – JVB – Comps. 69-80.	64
Figura 33. Timing no primeiro movimento – JVB – Comps. 7-12.....	68
Figura 34. Timing no Primeiro movimento – JVB – Comps. 26-29.....	69
Figura 35. Excerto acordes primeiro movimento – JVB – Comps. 41-51.	70
Figura 36. Allegro Tempo 1 - Sequência de semicolcheias - primeiro movimento – JVB – Comps. 80-88.	71
Figura 37. Excerto segundo movimento – JVB – Comps. 1-7.....	71
Figura 38. Excerto piano - segundo movimento – JVB – Comps. 26-37.....	73
Figura 39. Excerto terceiro movimento – JVB.....	74
Figura 40. Hidden-Beats no Terceiro Movimento – JVB – Comps. 20-29.....	75
Figura 41. Início quarto movimento – JVB – Comps. 1-7	76
Figura 42. Excerto quarto movimento - JVB	76
Figura 43. Excerto quarto movimento compassos 90 a 93 – JVB.....	77
Figura 44. Excerto terceiro movimento manuscrito – ABM.....	78
Figura 45. Excerto terceiro movimento manuscrito - Carlos Gaspar.....	79
Figura 46. Excerto Segundo movimento - Troca de Claves.....	80
Figura 47. Manuscrito Carlos Gaspar - Quarto movimento.	80
Figura 48. Excerto quarto movimento com ajuste de clave – JVB.	81

ÍNDICE DE TABELAS

Tabela 1. Obras com a presença de violoncelo – JVB.	34
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1	19
O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DO SÉC. XX.....	19
1.1. MÚSICA BRASILEIRA NO SÉCULO XX	19
1.2. A AFIRMAÇÃO DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO	22
1.3. PIANISTA, PROFESSOR, COMPOSITOR.....	25
1.4. A INFLUÊNCIA DE VILLA-LOBOS.....	35
CAPÍTULO 2	43
COERÊNCIA ESTRUTURAL E BRASILIDADE NA SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE VIEIRA BRANDÃO	43
2.1. CONCEITUAÇÃO ANALÍTICA	43
2.1.1. Sonata Cíclica e Transformação Temática.....	44
2.1.2 Gêneros musicais empregados na Sonata e os elementos de brasilidade.....	51
2.1.3 Recursos técnicos empregados pelo compositor	59
CAPÍTULO 3	66
QUESTÕES DE TIMING NA SONATA DE VIEIRA BRANDÃO.....	66
3.1 O INTÉRPRETE.....	66
3.1.1 Allegro Moderato – Primeiro Movimento.....	68
3.1.2 Andante Allegretto Scherzando – Segundo movimento.....	71
3.1.3 Molto Moderato – Terceiro movimento	73
3.1.4. Allegro – Quarto movimento	75
3.2 DIVERGÊNCIAS ENTRE AS PARTITURAS	77
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS	86
APÊNDICE A – Termo de consentimento livre e esclarecido.....	90
APÊNDICE B – Edição da partitura.....	91
APÊNDICE C – Edição para performance.....	155

INTRODUÇÃO

A partir da decisão de se realizar uma pesquisa de Pós-graduação, várias temáticas surgiram nessa fase inicial, tornando-se uma escolha natural um estudo voltado para a música brasileira para violoncelo, notadamente dentro de um repertório que tivesse substancialidade e ao mesmo tempo fizesse parte da lista de obras de grande valor artístico, mas ainda subestimada pelos intérpretes e estudiosos. Desta forma, nossa escolha se afunilou entre algumas Sonatas de compositores contemporâneos a Heitor Villa-Lobos, ou daqueles que o seguiram. Até que chegamos nessa valiosa contribuição deixada por José Vieira Brandão, que de certa forma, dá sequência à linguagem de Villa-Lobos como poderemos visualizar ao longo desta pesquisa.

Desta forma, a presente pesquisa tem como propósito principal investigar, estudar e compreender a escrita de José Vieira Brandão (1911- 2002) na Sonata para violoncelo e piano, de forma a auxiliar o intérprete em sua reflexão e abordagem interpretativa. Sendo assim, realizamos um breve levantamento sobre a vida e obra do compositor – inclusive, neste ano de 2021, se celebram os 110 anos de seu nascimento – a fim de estabelecer o contexto estético e histórico no qual ele se posiciona, além de identificar aspectos técnicos e interpretativos da obra, a partir de uma análise sob a ótica da performance.

A Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão foi composta no ano de 1955 e está estruturada em quatro movimentos *Allegro Moderato*, *Andante Allegretto Scherzando*, *Molto Moderato*, *Allegro*. Conseguimos identificar duas gravações dessa obra. A primeira se encontra no LP “Documentos da Música Brasileira”, vol. 10, do selo Funarte, do ano de 1979, pelo violoncelista Iberê Gomes Grosso tendo o próprio compositor Vieira Brandão ao piano. A segunda gravação é encontrada no CD “Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano”, vol. 2, da gravadora Direto, do ano de 2013, pelo violoncelista Hugo Pilger e a pianista Lucia Barrenechea. Como parte do resultado desta pesquisa, ainda foi realizada a gravação desta obra no período de setembro de 2021, na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, na Universidade Federal da Paraíba, como parte do recital de mestrado. O acesso a esta gravação pode ser obtido através do *QR Code* da Figura 1, ou o link em nota de rodapé.¹

¹ <https://youtu.be/qU9YHAWTQiE> - Gravação da Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão. Isabelle Azevedo – Violoncelo, Glauco Fernandes – Piano.



Figura 1. *QR Code* - Gravação da Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão

Por sua convivência próxima a H. Villa-Lobos, podemos afirmar que este exerceu influência direta no processo do amadurecimento composicional de Vieira Brandão. Por isso é possível reconhecer, em alguns momentos, características que recordam aspectos da escrita villalobiana. Sobre isso, Rodrigues complementa:

Brandão compôs grande parte de suas obras [...] em meio a uma intensa atividade como pianista em turnês pelo Brasil e Estados Unidos. Estas atividades permitiram que Brandão tivesse um largo contato com composições e que fosse influenciado pela estética nacionalista “criada” por Villa-Lobos. (RODRIGUES, 2017, p. 24)

Vale ressaltar que em pesquisa realizada na literatura existente, não encontramos referências bibliográficas acerca dessa Sonata ou da escrita de Vieira Brandão para violoncelo e piano. Existem registros voltados para a atuação de Brandão como educador, uma vez que teve importante participação na área do canto orfeônico, sendo professor de instituições relevantes como Escola de Música da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), do Conservatório Brasileiro de Música e do MEC (Ministério da Educação e Cultura), tendo recebido muitos prêmios, títulos e homenagens (BORGES, 2004). Inclusive, existem dados importantes acerca da sua vida como pianista, uma vez que construiu uma carreira sólida como solista, responsável pela estreia de diversas obras de Villa-Lobos, conforme abordaremos mais adiante.

Algumas das características que iremos apresentar sobre esta obra são percepções baseadas nessa literatura já existente do compositor, que serviram de ponto de partida para

aprofundarmos mais sobre a vida de Vieira Brandão e seu processo composicional na escrita da Sonata para violoncelo e piano. Utilizaremos ainda, um texto datilografado pelo próprio compositor, encontrado em seu acervo pessoal, apresentando breves comentários acerca da Sonata.

No contato com a obra, percebemos a utilização de características e ritmos brasileiros, referentes à cidade do Rio de Janeiro, a exemplo do Choro, gênero que surgiu em meados do século XIX, nesse mesmo estado, e que foi ganhando espaço na música brasileira. Na verdade, o Choro surgiu a partir da junção do lundu – ritmo de origem africana – com gêneros oriundos da Europa, a exemplo da valsa e polca. Sua execução era muito comum nos bailes da classe média brasileira (DINIZ, 2003, p. 14), e teve Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga como os primeiros compositores a utilizar-se desse gênero em suas próprias obras.² O emprego do choro nas obras de Vieira Brandão pode ser justificado pela própria vivência cultural do compositor na cidade do Rio de Janeiro, local onde esse ritmo popular tomou forma.

Ademais, é possível perceber a forte influência africana em diversos momentos da música brasileira. A exemplo de Villa-Lobos que, em seu Concerto para Violoncelo n° 2, utilizou-se de padrões rítmicos e referências sonoras ao berimbau, instrumento de origem africana que foi trazido para o Brasil no séc. XVI. Sobre isto, Aquino (2021) afirma:

Como violoncelista, Villa-Lobos foi capaz de escrever exatamente o tipo de efeito que buscava. Na primeira entrada do violoncelo, no terceiro movimento, o golpe de arco faz alusão aos sons percussivos do berimbau. A fim de retratar essa sonoridade particular, o intérprete tem que literalmente, jogar o arco sobre as cordas como o executante do berimbau jogaria a pequena baqueta de bambu para obter o mesmo efeito.³ (AQUINO, 2021, p. 43, tradução nossa)

Do mesmo modo, a relação do próprio Villa-Lobos com o choro, igualmente justifica o emprego deste gênero por Brandão. Em palestra⁴ realizada no encerramento da Sessão Especial do Fórum Nacional em 2013, o maestro e compositor Marlos Nobre afirma que a maior contribuição de Villa-Lobos para a música do Brasil e das Américas do século XX foi a série

² Informação retirada do site: <http://cidadedasartes.rio.rj.gov.br/noticias/interna/338>

³ *As a cellist himself, Villa-Lobos was able to write down exactly the kind of effect he was looking for. In the first cello entrance in the third movement, the bow stroke alludes to the percussive sounds of the berimbau. In order to mimic this particular sound, the player has to throw the bow at the strings like a berimbau player would throw the bamboo stick to obtain the same effect.* (AQUINO, 2021, p. 43 – em caso de língua estrangeira, tradução nossa)

⁴ Informação retirada do site do Fórum Nacional na página “Sala de Imprensa”, disponível em: <https://www.inae.org.br/sala-de-imprensa/desenvolvimento-cultural/os-choros-de-villa-lobos-2/>

de 14 choros,⁵ o que mostra o domínio de Villa-Lobos sobre a escrita desse gênero, como também a consolidação do choro no âmbito da música de concerto. Em tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em música da USP, Valente (2014, p. 46) afirma que uma das características rítmicas do choro consiste na utilização de anacruse com movimento escalar descendente, padrão empregado por Brandão insistentemente ao longo da Sonata.

Ademais, podemos observar características da forma cíclica nesta Sonata, uma vez que ela apresenta temas e melodias no primeiro movimento que são reapresentados ao longo dos quatro movimentos da Sonata. A forma cíclica é definida como:

Estrutura formal de uma composição na qual um tema musical é ouvido, às vezes de forma variada, em mais de um movimento. Os primeiros exemplos ocorrem em Handel, Vivaldi, Mozart e Haydn, mas foram desenvolvidos por Beethoven, como por exemplo, em sua Sonata “Patética” na 5ª sinfonia. A *idée fixe* de Berlioz e *Leitmotiv* de Wagner são semelhantes à forma cíclica, assim como as transformações temáticas de Liszt e R. Strauss. (RUTHERFORD-JOHNSON; KENNEDY; KENNEDY. 2013, p. 204)

Segundo Borges (2004), Vieira Brandão tornou-se membro do Orfeão Federal dos Professores, um coral formado por aproximadamente 250 professores do magistério público da cidade do Rio de Janeiro e que, por sua vez, era regido por Villa-Lobos. A partir de então, iniciou-se uma aproximação maior entre os dois, tornaram-se amigos e Vieira Brandão passou a ser assessor pessoal e intérprete das obras de Villa-Lobos. No catálogo de obras do Museu Villa-Lobos é possível encontrar diversos registros referentes a Vieira Brandão, a exemplo da primeira execução das Bachianas Brasileiras nº 3, junto à Orquestra da CBS em Nova York, regida pelo próprio Villa-Lobos, bem como a dedicatória do mesmo a Vieira Brandão no segundo movimento – Coral (Canto do Sertão) – das Bachianas nº 4.

Em 1931, Villa-Lobos apresentou ao então presidente do Brasil, Getúlio Vargas (1882-1954), um projeto educacional através da implementação de aulas de música, por meio do canto orfeônico, nas escolas públicas de primeiro e segundo graus na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Oliveira (2011, p. 2-3) o governo na época tinha o objetivo de realizar uma ampla reforma educacional ao implementar a proposta apresentada por Villa-Lobos, que, posteriormente, influenciou na criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Há

⁵ A partir da consolidação do choro enquanto gênero, que aconteceu como expressão cultural urbana no Brasil, Villa-Lobos, através da exploração desse ritmo, também estabeleceu no âmbito da música de concerto.

registros de que, na época, Vieira Brandão teria uma importante viagem à França e cancelou exclusivamente para auxiliar Villa-Lobos na implementação do projeto.⁶

Vieira Brandão iniciou sua carreira como intérprete, com foco nos estudos de piano e, logo depois, em parceria com Villa-Lobos, tornou-se um dos principais intérpretes de suas obras. Tempos depois, passou a explorar outros segmentos da música, como a regência, estudos na área de educação musical e a composição, através da qual veio a tornar-se bastante conhecido. Segundo o musicólogo Vasco Mariz (2001, p. 16) “Nos anos 40 e 50 elogiava-se o pianista Vieira Brandão, que também era compositor, depois, pouco a pouco, a situação inverteu-se e a partir dos anos 60, o jovem mineiro alcançou considerável êxito como compositor”. Seus primeiros passos na composição musical foram feitos de forma moderada. Sua prioridade naquele momento era o auxílio a Villa-Lobos, sem empenhar-se de fato à sua produção pessoal. No ano de 1948, ao retornar dos Estados Unidos, após uma temporada de estudos, dedicou-se à composição, sempre em busca da sua própria identidade. Sobre isto, Rodrigues complementa:

As teorias de influência ajudam a entender como Brandão pôde vivenciar tão intensamente um período de trabalho ao lado de Villa-Lobos, tocando compositores brasileiros de uma maneira tão reverente e ainda assim conseguindo escrever uma música com a própria personalidade. (RODRIGUES, 2017, p. 26)

Desta forma, esta pesquisa está centrada na Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão, com foco analítico musicológico voltado para performance. Assim, são apresentados aspectos voltados ao próprio compositor, contextualizando-o no cenário da música brasileira do Séc. XX. Ao mesmo tempo em que se observa a importância do compositor em nosso meio musical, a partir das influências e de seu legado artístico, através de um levantamento bibliográfico sobre sua atuação enquanto compositor, educador musical e intérprete. Simultaneamente, busca-se aprofundar e melhor compreender sua relação pessoal com Villa-Lobos, como também seu impacto na vida pessoal e legado composicional de Vieira Brandão. Em seguida, faremos uma análise dos temas empregados pelo compositor nessa Sonata, ao observar suas influências, destacando se são oriundos das diversas formas de expressão musical brasileira. Juntamente, foi realizada uma análise melódica e estrutural da obra, que auxiliou na construção interpretativa da mesma. Por fim, foi realizada uma edição da partitura, tanto uma

⁶ Informação retirada do programa de rádio “Caderno de Música” exibido pela rádio MEC FM em 15/04/2017.

edição para performance – contendo sugestões de cunho interpretativo – além de uma edição crítica da obra, solucionando-se eventuais questionamentos encontrados no manuscrito elaborado pelo copista Carlos Gaspar.⁷

Inicialmente, encontramos algumas relações entre pesquisadores e intérpretes brasileiros com o compositor Vieira Brandão, a exemplo dos professores Hugo Pilger e Lucia Barrenechea da UniRio, que produziram gravação da obra objeto deste trabalho no ano de 2013. Dessa forma, realizamos entrevistas com estes músicos, a fim de obter dados complementares para a pesquisa.

Para auxiliar na organização das perguntas das entrevistas, utilizamos o *check list* proposto por Marchesan e Ramos (2012), ferramenta elaborada para auxiliar em todas as fases de criação de questionário, dividida em três partes: antes de elaborar as questões, durante a elaboração e depois. Nesse estudo, realizamos perguntas semiabertas que são definidas por Duarte (2005) como um modelo de entrevista que tem origem em uma matriz, um padrão de questões guia que oferecem cobertura ao interesse da pesquisa.

Por fim, ressaltamos que esta pesquisa se desenvolveu entre os anos de 2019-2021, período da pandemia do vírus da COVID-19 que acometeu o mundo inteiro. Devido ao *lockdown* decretado por diversos estados do país, todo o planejamento da pesquisa foi prejudicado, incluindo uma eventual ida ao Rio de Janeiro, cidade na qual se desenvolveu toda a atuação do compositor. Notadamente, nossa pesquisa nos acervos da cidade em busca de mais detalhes acerca de sua vida e obra se tornou impossibilitada. Além disso, também em consequência da pandemia, não realizamos as entrevistas com os professores Hugo Pilger e Lucia Barrenechea de forma presencial, como inicialmente planejado. Ademais, outros nomes estavam previstos em nossa lista de entrevistas, o que iria enriquecer ainda mais o presente trabalho. Ainda que diante de todas estas adversidades, demos prosseguimento ao propósito de desenvolver uma pesquisa fundamentada e que pudesse trazer uma contribuição para o violoncelo e a música brasileira.

⁷ Copista de muitas das obras de H. Villa-Lobos.

CAPÍTULO 1

O CENÁRIO MUSICAL BRASILEIRO DO SÉC. XX

Quando Villa-Lobos era acusado de roubar os elementos do folclore, ele dizia: 'o folclore sou eu'. Hoje eu sinto que qualquer dia eu vou dizer na imprensa: 'o Brasil sou eu'. (Tom Jobim, entrevista para Rádio Cultura, 1993)

1.1. MÚSICA BRASILEIRA NO SÉCULO XX

José Vieira Brandão teve sua estreia como compositor apenas no ano de 1939. No entanto, já investia em suas composições desde o início dos seus estudos musicais. Para uma melhor compreensão do seu estilo composicional e das suas características nacionalistas implementadas, é importante que possamos nos situar quanto ao cenário musical brasileiro no período em que Vieira Brandão iniciou suas atividades musicais e como isso refletiu em sua linguagem composicional.

A história nos mostra que em 1914, já em plena república no Brasil, existia uma equivocada visão sobre a música popular brasileira, principalmente a partir da perspectiva da então elite brasileira. No documentário “A maestrina Chiquinha Gonzaga” (Guilherme Fontes Filmes, GNT, 1999) encontramos o registro de um momento importante da história, quando o então presidente Marechal Hermes da Fonseca realizou um sarau no Palácio Presidencial do Catete, no qual foram apresentadas músicas eruditas de Louis Gottschalk e Franz Liszt.⁸ Ao final do evento, a Primeira-dama Nair de Teffé, executou ao violão, ao lado do também violonista, cantor de modinhas e poeta Catullo da Paixão Cearense, um clássico já conhecido no repertório nacional, a obra Gaúcho, de autoria de Chiquinha Gonzaga. Essa obra foi originalmente escrita para uma peça de teatro de nome Zizinha Maxixe, onde os atores executavam uma dança conhecida como “Corta-Jaca”, que acabou rendendo um novo nome à obra. Pode-se dizer que essa foi uma das primeiras vezes em que uma obra popular fora executada na sede do governo, com a presença de diplomatas.

No dia seguinte, os meios de comunicação relatavam o episódio com diversas críticas, pois afirmavam que a música popular seria considerada inadequada para o ambiente e para a

⁸ Relato extraído do site: <https://musicaemprosa.wordpress.com/2020/02/17/escandalo-do-corta-jaca-de-chiquinha-gonzaga-e-nair-de-teffe/>

sociedade que ali estava. Um dos adversários políticos do Marechal, o senador Rui Barbosa fez duras críticas ao presidente:

Uma das folhas de ontem estampou em *fac-símile* o programa da recepção presidencial em que, diante do corpo diplomático, dá mais fina sociedade do Rio de Janeiro, aqueles que deviam dar ao país o exemplo das maneiras mais distintas e dos costumes mais reservados elevaram o corta-jaca à altura de uma instituição social. Mas o corta-jaca de que eu ouvira falar há muito tempo, que vem a ser ele, Sr. Presidente? A mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. Mas nas recepções presidenciais o corta-jaca é executado com todas as honras da música de Wagner, e não se quer que a consciência deste país se revolte, que as nossas faces se enrubesçam e que a mocidade se ria. (Documentário “A maestrina Chiquinha Gonzaga”, Guilherme Fontes Filmes, GNT, 1999)

Esse episódio, que ficou conhecido como “A noite do Corta-Jaca”, nos serve de exemplo para retratar como a sociedade brasileira enxergava a música popular no início do século XX. Quando Rui Barbosa afirma que o samba, o batuque e o cateretê eram as mais vulgares manifestações populares que não estavam à altura da “música de Wagner”, percebemos o preconceito que era manifestado à música, bem como às expressões populares brasileiras. Vale salientar que a discussão sobre esta temática não gira em torno de Rui Barbosa, pois se sabe da importância dele na história do Brasil, como diplomata, jornalista, escritor e suas lutas pelas causas sociais do país. O relato desse episódio tem como objetivo retratar como funcionava o pensamento na época sobre a música, tanto as ideias de líderes políticos, quanto da alta sociedade brasileira.

Nesse mesmo período, o Brasil passou a ficar atento aos ideais modernistas onde a própria sociedade tornava-se o sujeito das manifestações culturais e artísticas. A democracia agora era entendida como uma maior participação política de toda a sociedade, pois existia uma predominância da elite brasileira nas decisões sociais, econômicas e políticas, fazendo assim surgir uma nova ideia de Estado-Nação onde se acreditava em um crescimento econômico e cultural para o país (MALLMANN, 2010). Mesmo com essa modernização de pensamento, ainda existia, por parte da alta sociedade brasileira, muita resistência em relação às expressões da cultura popular. Para a elite burguesa e aristocrática, o gosto dominante variava entre W.A. Mozart, L. van Beethoven, R. Wagner, dentre outros nomes europeus, determinando assim um maior esforço dos compositores modernistas e de vanguarda contra a tradição estimulada por esse público (CONTIER, 2010, p. 74).

Junto com o movimento modernista surgiu, como uma de suas consequências, a questão do nacionalismo, que seria a descoberta e a construção do que viria a ser a identidade estético-artística brasileira. Este debate perdurou por algum tempo entre músicos populares e eruditos, que discutiam sobre qual caminho seguir, buscando a autenticidade da música brasileira, sabendo-se que compositores brasileiros anteriores ao nacionalismo adotaram os caminhos do romantismo europeu (BORGES, 2012). Ademais, o país passava por várias modificações sociais, políticas e industriais, o que da mesma forma, fez surgir a necessidade de uma nova identidade artística.

Em 1922, foi realizado no Teatro Municipal de São Paulo o evento que marcou o início do nacionalismo no Brasil, a Semana de Arte Moderna, que aconteceu entre os dias 13 e 17 de fevereiro. Foram realizados concertos, conferências, apresentação de poesias e prosas que, segundo Maria Eugenia Boaventura (2013) por uma falta de projeto e pelo fato de que as obras apresentadas eram estreias – e conseqüentemente desconhecidas do público – o evento foi mal recebido pelos paulistas e pela crítica. Ainda assim, teve a potencialidade de causar um rompimento com as estéticas, então consideradas passadas, tanto para a música, quanto para a literatura, artes plásticas, dança e outras manifestações culturais brasileiras.

Ao longo da organização da Semana de Arte Moderna, Mario de Andrade e Oswald de Andrade, que faziam parte do grupo de dirigentes do evento, buscaram a representação de Villa-Lobos que, inicialmente, demonstrou resistência em participar. De início chegou a negar o convite, mas devido a insistência dos organizadores acabou por aceitar. Nesse período, Villa Lobos ainda não era um militante modernista e acabou selecionando um repertório que ainda demonstrava forte influência da música francesa (GONÇALVES, 2012). Sobre a estética composicional de Villa-Lobos antes da década de 1920, Aquino afirma:

De fato, suas composições iniciais ainda demonstram uma forte influência europeia, notadamente pela música de Claude Debussy e pelo tratado de composição *Cours de Composition Musicale*, de Vincent d'Indy. Essa influência pode ser claramente observada em obras como Sonata-Fantasia n° 1 (*Desesperance*) para violino e piano (1913), o piano Trio n° 2 (1915), a sonata para violoncelo n° 2 (1916), bem como em suas duas primeiras sinfonias. Obras que soam bastante francesas enquanto caráter.⁹ (AQUINO, 2000, p. 8)

⁹ *In fact, his early compositions still show a strong European influence, notably by the music of Claude Debussy and by the composition treatise Cours de Composition Musicale, by Vincent d'Indy. This influence can be clearly noticed in works such as the Sonata-Fantasia No. 1 (Desesperance) for violin and piano (1913), the piano Trio No. 2 (1915), the cello Sonata No. 2 (1916), as well as in his first two Symphonies. Works that sound very French in character.* (AQUINO, 2000, p. 8)

Sobre a Semana de Arte Moderna, Aquino (2000) comenta sobre a importância do evento para o advento do modernismo no Brasil, além do papel exercido por Villa-Lobos:

Um outro grande evento, importante não só para o estabelecimento composicional de Villa-Lobos, mas também um marco para o advento do modernismo no Brasil, foi a chamada Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo em 1922. Era basicamente um festival, em que Villa-Lobos foi uma das figuras de vanguarda. Consistia em concertos, exposições de artes e palestras que iriam mudar toda a estética das artes e da literatura no Brasil.¹⁰ (AQUINO, 2000, p. 9-10)

Mario de Andrade no seu texto “O Movimento Modernista” de 1942 relata que após a Semana de Arte Moderna, surgiu um período de muita discussão sobre o que seria essa arte nacionalista brasileira, com reuniões semanais onde artistas se juntavam em salões paulistas e cariocas para debater o novo momento da arte que surgia no país e que, para Aquino, ajudou a moldar a linguagem composicional de Villa-Lobos, pois ele foi o “primeiro compositor brasileiro a inserir em seus trabalhos uma forte identidade nacional, assim como influenciar várias gerações de compositores em seu país natal”¹¹ (AQUINO, 2021, p. 37).

Vale ressaltar que as mobilizações pós Semana de 1922 foram de grande importância para a história da formação de nossa cultura, sendo um dos movimentos pioneiros no combate ao pensamento preconceituoso com à música propriamente brasileira que surgia naquela época. Hoje, quase 100 anos após o evento, é possível compreender como este contribuiu para o movimento nacionalista brasileiro, viabilizando emergir gêneros derivados diretamente da nossa cultura.

1.2. A AFIRMAÇÃO DO NACIONALISMO MUSICAL BRASILEIRO

Vieira Brandão foi um compositor declaradamente nacionalista, muito provavelmente a partir de sua convivência com Villa-Lobos, principalmente no período em que desenvolvia suas

¹⁰ *Another major event, important not only for the establishment of Villa-Lobos's compositional style but also a milestone to the advent of modernism in Brazil, was the so-called Week of Modern Art held in São Paulo in 1922. This was basically a festival, in which Villa-Lobos was one of the forefront figures. It consisted of concerts, art exhibitions and lectures that were to change the entire aesthetics of the arts and literature in Brazil.* (AQUINO, 2000, p. 9-10)

¹¹ *Villa-Lobos was the first Brazilian composer to inject his works with a strong national identity, and as such he influenced several generations of composers in his home country.* (AQUINO, 2021, p. 37)

habilidades composicionais, o que acabou por influenciar em suas obras, incluindo a Sonata objeto desta pesquisa. Sendo assim, é importante entendermos como o nacionalismo se consolidou no Brasil e a importância de Villa-Lobos nesse processo.

Por volta de 1930, após a realização da Semana de Arte Moderna, o nacionalismo se estabeleceu no Brasil com maior força e influenciou uma corrente de compositores daquele período. Nessa época, Villa-Lobos retornava da Europa e, aproveitando o cenário político em que o Brasil se encontrava, busca se aproximar mais do governo do então presidente Getúlio Vargas, recebendo assim, destaque no cenário musical do país ao se tornar um dos maiores representantes do nacionalismo no Brasil. É interessante perceber que o protagonismo de Villa-Lobos não se dava apenas como músico-compositor, pois ele acabou se transformando em um símbolo do nacionalismo, através do seu carisma e ideais patrióticos, que se afinavam com o sentimento nutrido pela população da época.

Um dos seus feitos no cenário político brasileiro foi, ao assumir a direção do SEMA – Superintendência de Educação Musical e Artística –, instituir o ensino obrigatório de música e canto orfeônico nas escolas. Como material didático básico utilizado no projeto de canto orfeônico das escolas públicas do Rio de Janeiro, elaborou o Guia Prático, que continha arranjos de peças do material folclórico e popular infantil brasileiro (AQUINO, 2017, p. 28).

Guérios (2003) afirma que durante esse período, houve uma mudança nas composições de Villa-Lobos que passaram a empregar ritmos brasileiros em sua escrita, com os quais já tinha contato desde a década 10, quando frequentava rodas de samba e choro no Brasil, mas que não podia utilizar-se desses ritmos pelo fato da música popular ter uma representação negativa naquele período conforme discutido. Ainda segundo Guérios:

[...]Villa-Lobos começou a retratar em suas composições toda uma série de representações a respeito de sua nação. Com o tempo, desenvolveu uma linguagem própria e inconfundível, criando uma síntese musical original entre o panorama musical erudito europeu contemporâneo e as músicas folclóricas e populares brasileiras. (GUÉRIOS, 2003. p. 98)

Nessa mesma época, ele dá início a um dos marcos das suas composições, as 9 Bachianas Brasileiras, a n^o 1 dedicada ao violoncelista Pablo Casals; compõe as Canções Típicas Brasileiras para canto e piano, nas quais se utilizou de gravações indígenas realizadas

na Amazônia e compõe o que formaria o Ciclo Brasileiro para piano solo, com as peças Plantio do Caboclo, Impressões Seresteiras, Festa no Sertão e Dança do Índio Branco.¹²

O que também podemos perceber é que, assim como Villa-Lobos utilizou-se dessa música popular brasileira nas suas composições eruditas, houve ainda influência das suas composições eruditas na MPB (Música Popular Brasileira). O jornalista Nelson Motta¹³ (2009) diz que “Tom Jobim cultuava Villa-Lobos como modelo {...} e dizia que toda a base harmônica da Bossa Nova estava presente nas obras de Villa-Lobos.” A partir da análise de depoimentos de Tom Jobim é possível perceber a influência que Villa-Lobos imprimiu no compositor de Bossa Nova, em entrevista para a Rádio Cultura¹⁴ em 1993, na qual Jobim comenta a importância de Villa-Lobos para o cenário musical brasileiro e a influência que recebeu para compor sua Modinha (1958), baseada nas Modinhas, escritas entre 1933-1942 de Villa-Lobos. Neste sentido, fica evidente a motivação a partir da escrita villalobiana na obra de Tom Jobim, notadamente na canção Luiza (1987) onde os arpejos alcançados por saltos para atingir as notas agudas dos acordes (Figura 2), faz referência a um padrão semelhante utilizado por Villa-Lobos nas Bachianas Brasileiras nº 4, escrita em 1941 (WOLFF, 2007) conforme demonstrado na Figura 3.

The image shows a musical score for the song "Luiza" by Tom Jobim. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords in the right hand, with some chords highlighted in red boxes. The lyrics are: "dor, chei - o de es - tre - las - - - - - Es - cu - ta a - - - - - go - ra a can - ção que eu fiz Pra te es - que - cer, Lu - - - - -". The second system shows the vocal melody and piano accompaniment. The piano part features arpeggiated chords in the right hand, with some chords highlighted in red boxes. The lyrics are: "iza Eu sou a - - pe - nas um po - bre a - ma - dor A - pai - xo - nado Um a - pre - n - diz do teu a - - - - -".

Figura 2. Excerto da canção Luiza - Tom Jobim – Comps. 14-23.

¹² Informações retiradas do acervo do Museu Villa-Lobos.

¹³ Disponível em: <http://g1.globo.com/jornaldaglobo/0,,MUL1387241-16021,00.html>

¹⁴ Disponível em: <http://culturabrasil.cmais.com.br/programas/jobim/arquivo/a-influencia-de-villa-lobos>

a Tomás Teran

Bachianas Brasileiras, n° 4

PRELUDIO -(INTRODUÇÃO)
(Para Piano Solo)

H. VILLA-LOBOS
Rio, 1941

Figura 3. Excerto das Bachianas Brasileiras n° 4 - Villa-Lobos – Comps. 1-8.

Da mesma forma, é notória a influência de Villa-Lobos em alguns dos compositores populares contemporâneos a Jobim, a exemplo de Guinga, que na obra *Blanchiana* – Do álbum “Cheio de Dedos” (2011) – nos traz em sua melodia, a presença da introdução do Prelúdio das Bachianas n° 5 transposta para violão. Inclusive o próprio título da obra faz referência ao nome da série de composições de Villa-Lobos.

Entendemos assim, a representatividade que Villa-Lobos teve ao longo do séc. XX, por ser um dos primeiros músicos a buscar a identidade brasileira e colocar o nacionalismo em pauta. Ao mesmo tempo em que simboliza esse novo marco, quando a música no Brasil assume novas características e identidade própria. Ao vivenciar o nacionalismo moderno, Villa-Lobos leva a música brasileira para uma nova realidade, ao mesmo tempo em que, ao utilizar elementos folclóricos, criou sonoridades que acabaram servindo de referência para outros compositores (SOUZA, 2003, p. 12), a exemplo de José Vieira Brandão.

1.3. PIANISTA, PROFESSOR, COMPOSITOR

José Vieira Brandão desempenhou importante papel no cenário da música brasileira, seja como pianista, regente, professor ou compositor, embora nem sempre tenha tido o reconhecimento ao qual ele merece. Por outro lado, sua atuação é objeto de estudo de

respeitáveis musicólogos brasileiros como Vasco Mariz e José Maria Neves. Como educador musical, Vieira Brandão teve atuação relevante na área do canto orfeônico, desenvolvendo projetos ao lado de Villa-Lobos – de quem também foi intérprete – uma vez que foi convidado para a estreia de grande parte de sua obra para piano, a exemplo das *Bachianas Brasileiras* n° 3 e o *Choro* n° 11.

Embora tenha desenvolvido parte de sua atuação profissional no Rio de Janeiro, Vieira Brandão nasceu na cidade de Cambuquira, no estado de Minas Gerais em 26 de setembro de 1911. No entanto, ainda aos sete anos, mudou-se com sua família para o Rio de Janeiro onde obteve toda a sua formação acadêmica. Em 1929 graduou-se no então Instituto Nacional de Música - INM, hoje conhecida como a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, na classe do professor Custódio Fernandes Góis, tendo recebido medalha de ouro por seu destaque artístico-acadêmico.

Segundo Mariz (1970), Vieira Brandão apresentou-se por vários estados como solista, dentre eles Minas Gerais, Paraná, Sergipe, Pernambuco e inclusive, na Paraíba. Fez parte da Embaixada Artística dirigida por Villa-Lobos, na qual se apresentou em diversos países como solista das obras de Villa-Lobos, aspecto que iremos nos aprofundar mais à frente.

Ao mesmo tempo, Vieira Brandão desempenhou um papel relevante na implantação e desenvolvimento do projeto de canto orfeônico no país. Deu sequência à sua formação musical e, já em 1933, finalizou o curso de Música e Canto Orfeônico no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico – hoje, Instituto Villa-Lobos - UniRio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro) – tornando-se técnico de educação do MEC – Ministério de Educação e Cultura – nomeado para o cargo de professor efetivo de canto orfeônico nas escolas do Rio de Janeiro. No ano seguinte, fundou o *Madrigal Vox* com o qual atuou como regente por 10 anos, dedicando-se ainda a outros corais no Conservatório Brasileiro de Música.¹⁵ Posteriormente, Vieira Brandão foi bolsista da importante *University of Southern California* em Los Angeles, nos EUA, onde estudou os sistemas de educação musical das escolas norte-americanas e atuou como maestro do coral universitário *Madrigal Singers*. Como regente deste coral, em março de 1947, promoveu um concerto com um repertório preparado a partir das séries de canções folclóricas organizadas por Villa-Lobos (Figuras 4-7).

¹⁵ Disponível em: <https://musicabrazilis.org.br/compositores/jose-vieira-brandao>

Series 61 Number 19

THE UNIVERSITY OF SOUTHERN CALIFORNIA
COLLEGE OF MUSIC

presents

Jose Vieira Brandao

PIANIST

in a

PROGRAM OF MUSIC

by

Villa-Lobos and Brandao

assisted by

The University Madrigal Singers
CHARLES C. HIRT, Director

BOVARD AUDITORIUM
Friday, March 14, 1947
at 8:30 p.m.

Figura 4. Programa concerto Vieira Brandão - *Madrigal Singers* - Villa-Lobos - Pag. 1.
Fonte: Acervo Vieira Brandão

PROGRAM

I

Guia Pratico Suite *Villa-Lobos*
(Practical Guide Suite)

- 1 A Roseira—The Rose Bush
- 2 Chora, menina, chora—Cry, Little Girl, Cry
- 3 Brinquedo—The Play
- 4 Vamos, Maruca—Let us go, Maruca
- 5 Samba-lêlê
- 6 Garibaldi foi á Missa—Garibaldi goes to Mass
- 7 A velha que Tinha Nine filhas—The Old Woman Who had Nine Daughters
- 8 Senhora Viuva—The Widow
- 9 O Cravo—The Carnation
- 10 O! Sim—Oh; Yes
- 11 A Maré encheu—The Rising Tide
- 12 Na corda da viola—On the Strings of the Guitar

II

Cirandas *Villa-Lobos*
(Circle Dances)

- 1 A Condessa—The Countess
- 2 A pobre cega—The Poor Blind Woman
- 3 Xô, xô, passarinho—Shoo, Shoo, Little Bird
- 4 Pintor de Cannahy—The Painter of Cannahy
- 5 Passa, passa, gavião
- 6 Que lindos olhos!—What Beautiful Eyes
- 7 O cravo brigou com a rosa—The Carnation Quarreled with the Rose
- 8 Vamos atraz da Serra, Calunga!—Let Us Go Over the Mountain, Calunga!

Figura 5. Programa concerto Vieira Brandão - *Madrigal Singers* - Villa-Lobos - Pag. 2.
Fonte: Acervo Vieira Brandão

III

A group of Brazilian folksongs arranged by Senhor Brandão
for the Madrigal Singers

- 1 The Cat
- 2 On Our Street
- 3 The Strings of the Guitar

THE UNIVERSITY MADRIGAL SINGERS

IV

- 1 Caixinha de musica quebrada—The Broken Music Box . . . *Villa-Lobos*
- 2 Lenda do caboclo—The Caboclo Legend *Villa-Lobos*
- 3 O Gato e o Rato—The Cat and the Mouse *Villa-Lobos*
- 4 Choros No. 5 *Villa-Lobos*
- 5 Mindinho *Villa-Lobos*

V

Ciclo Brasileiro *Villa-Lobos*
(Brazilian Cycle)

- 1 O Plantio do Caboclo—The Caboclo planting seeds
- 2 Impressoes seresteiras—Serenade Impressions
- 3 Festa no Sertão—Festival in the Hinterland
- 4 Dansa do indio branco—Dance of the White Indian

Figura 6. Programa concerto Vieira Brandão - *Madrigal Singers* - Villa-Lobos - Pag. 3.
Fonte: Acervo Vieira Brandão

PROGRAM NOTES

José Vieira Brandão, our guest artist tonight is professor of choral music in the National Conservatory of Orpheonic singing in Rio de Janeiro, and Director of the *Madrigal Vox* of that city. He is also assistant supervisor to Villa-Lobos in the schools of Rio de Janeiro. During the past year he studied at the University of Southern California as a fellowship student of the University and of the International Institute of Education.

Because of his close association with Villa-Lobos he has specialized in the latter's music and has played many concerts of Villa-Lobos' piano works in Brazil, Argentina and Uruguay. Aside from Artur Schnabel he is probably the only pianist who has played most of the piano compositions of the great Brazilian composer. During the past month he has been in New York, concertizing, playing for the radio, and recording many of the piano works of tonight's program.

The music of Villa-Lobos on tonight's program, represents a period of some years of composition and consists mainly of music which reflects his interest in the rich folk lore and folk music of Brazil.

The *Guia Pratico*, or Practical Guide is a six-volume collection of songs and piano pieces composed and arranged by Villa-Lobos for use in the schools of Brazil. They represent a very interesting aspect of his diverse interests. Most of the material is of folk origin, but each one has been treated in an individual manner and most of them are miniature gems of composition which retain the essential melodic elements of the original folk songs which the composer has used to express his own musical reactions to the material. The entire collection represents a unique contribution of a great composer to the educational music of his country.

The *Brazilian Cycle* consists, as the titles suggest, of impressions of various aspects of the life of the people of Brazil.

The folksong group to be sung by the Madrigal Singers is an excellent example of the way in which a composer may intensify the emotional impact of folk melodies with extremely simple means, always within the character of the song itself.

Figura 7. Programa concerto Vieira Brandão - *Madrigal Singers* - Villa-Lobos - Pag. 4.¹⁶
Fonte: Acervo Vieira Brandão

Ademais, representou o Brasil na Bienal de Educadores Musicais em Cleveland, EUA¹⁷ e “atuou como conferencista, pianista e regente de coros” (BRANDÃO, [s.d], p. 2, *apud* MONTI, 2015, p. 575).

Vieira Brandão fez sua estreia como compositor no ano de 1939 em colaboração com a cantora Jucira de Albuquerque Lima, apresentando uma série de canções de sua autoria. A partir da recepção positiva do público, (MARIZ, 1970) Vieira Brandão passou a se aprofundar em sua vertente composicional, dedicando boa parte de seu tempo a esta atividade. Dessa forma, Vasco Mariz divide a atividade composicional de Brandão em dois períodos:

O primeiro até 1947, [onde] esforçou-se para encontrar a sua linguagem. [O segundo período] em 1948, de regresso dos Estados Unidos, [onde] dedicou-se ao estudo e à composição. Prosseguiu na série das canções e tomou alento para trabalhos de maior fôlego, dentre eles [...] uma surpreendente Sonata para cello e piano. (MARIZ, 2005, p. 280)

Ao mesmo tempo, Neves (2001) comenta que, apesar da produção de Vieira Brandão como compositor ter sido relativamente pequena, esta apresenta relevância para o panorama da música brasileira do século XX, utilizando-se de técnicas derivadas do neoclassicismo com um caráter brasileiro. Neste contexto, acrescentamos a importância da referida Sonata para

¹⁶ José Vieira Brandão, nosso artista convidado da noite, é professor de música coral no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico no Rio de Janeiro e diretor do *Madrigal Vox* desta mesma cidade. Ele também é assistente-supervisor de Villa-Lobos nas escolas do Rio de Janeiro. Durante o ano passado, ele estudou na *University of Southern California* como bolsista da Universidade e do Instituto Internacional de Educação.

Devido à sua estreita ligação com Villa-Lobos, especializou-se na música do mesmo e fez muitos concertos das obras de piano de Villa-Lobos pelo Brasil, Argentina e Uruguai. Com exceção de Artur Rubinstein, ele provavelmente é o único pianista que executou a maior parte da obra composta para piano do grande compositor brasileiro. Durante o último mês ele esteve em Nova York, se apresentando em concertos, tocando para a rádio e gravando muitas das obras para piano que estão no programa de hoje à noite.

A música de Villa-Lobos no programa de hoje, representa um período de alguns anos de composição e reflete o seu interesse pelo rico folclore e pelos gêneros musicais do Brasil.

O Guia Prático ou *Practical Guide* é uma coleção de seis volumes de canções e peças para piano composta e arranjada por Villa-Lobos para ser usada nas escolas do Brasil. Elas representam um aspecto interessante dos seus interesses diversos. A grande maioria é originada da música folclórica, mas cada uma foi tratada de forma individual e a maioria delas são joias em miniaturas de composições que possuem elementos melódicos essenciais da música folclórica original de que o compositor se utilizou para expressar seu próprio entendimento para aquele material. A coleção inteira representa uma contribuição única de um excelente compositor para a música educacional de seu país.

O Ciclo Brasileiro consiste, como o título sugere, impressões de vários aspectos da vida das pessoas brasileiras.

O grupo de canções folclóricas a ser cantado pelo *Madrigal Singers*, é um excelente exemplo da maneira como um compositor pode intensificar o impacto emocional das melodias folclóricas com meios extremamente simples, sempre dentro do caráter da própria canção.

¹⁷ Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bvieira-brandao/>

violoncelo na expansão do repertório musical brasileiro para o instrumento como vamos entender melhor ao longo de todo este trabalho.

Em 1951, Brandão teve seu primeiro quarteto de cordas estreado pelo Quarteto Haydn da cidade de São Paulo e no ano seguinte, um concerto realizado pela Academia Brasileira de Música, quando foram executadas apenas obras de sua autoria. Mariz (1970) destaca algumas das composições de Vieira Brandão, como por exemplo, os três Estudos (1951): Modinha, Chorinho e Macumba para piano solo, além da Tocatta (1957) “que lembra ambientes de Villa-Lobos, a quem, aliás, é dedicada” (MARIZ, 1970, p. 61). Vieira Brandão também compôs uma ópera de nome Máscaras iniciada em 1956 e finalizada em meados de 1970, baseada no poema de mesmo nome, de Menotti del Picchia. Entre outras de suas composições, vale ressaltar sua obra para canto Adivinhação e Prequeté (1938-39) e as Quatro Canções em La menor (1948).

José Vieira Brandão ainda fez um trabalho de transcrições para piano das obras de Villa-Lobos como os cinco Prelúdios para Violão e os 12 Estudos para Violão (Figura 8).

Estudo nº 9
para violão
de
Heitor Villa-Lobos
Paris - 1929

Transcrição
para piano
de
José Vieira Brandão
Rio de Janeiro 1996

Très peu animé
♩ = 4 ou - 132

8ª

p
cantabile (como uma seresta)

Una Corda

8ª

rall

8ª

a tempo

cresc e afretando

8ª

Figura 8. Manuscrito da transcrição do Estudo nº 9 por Vieira Brandão.
Fonte: Acervo José Vieira Brandão

Sobre as transcrições dos 5 prelúdios, de acordo com Alessandrini e Wolff:

Vieira Brandão faz uma releitura da obra original, baseado em suas experiências como pianista, demonstrando amplo domínio do teclado e dos diferentes timbres que o piano pode apresentar. Por ser um profícuo intérprete de Villa-Lobos, adquiriu intimidade com a linguagem e a técnica do compositor, valendo-se destes elementos na realização das transcrições dos *Cinco Prelúdios*. (ALLESSANDRINI e WOLFF, 2007, p. 56)

Como pode-se perceber, Vieira Brandão teve uma atuação importante como compositor, explorando as mais diversas formações vocais e instrumentais. Seu acervo é de aproximadamente 300 obras, algumas delas disponibilizadas em bancos de partitura na internet, como também no acervo do Museu Villa-Lobos. Desta forma, é interessante relacionar os trabalhos de Vieira Brandão para música de câmara, em formações nas quais o violoncelo foi introduzido:

Quarteto de Cordas nº 1	1944
Sonata para violoncelo e piano	1955
Seresta e Desafio para oboé e violoncelo	1955
Quarteto de Cordas nº 2	1960
Trio para violino, viola e violoncelo	1960
Trio para violino, violoncelo e piano	1963

Tabela 1. Obras com a presença de violoncelo – JVB.

Conforme a tabela acima, é possível verificar que a obra de Vieira Brandão, na qual o violoncelo é incluído, é relativamente curta, escrita em um espaço de 19 anos. No entanto, apresenta as principais formações camerísticas, como dois quartetos de cordas e dois trios com piano, demonstrando sua compreensão sobre os mais importantes gêneros e formações instrumentais.

Como visto, Vieira Brandão foi capaz de desenvolver o seu lado composicional com plenitude, buscando seu aperfeiçoamento artístico através dos mais diversos tipos de experiências, no Brasil e no exterior. Devido a sua intensa atividade pianística ao lado de Villa-Lobos, este acabou sendo também uma influência ao longo de todo o processo de aprofundamento composicional de Vieira Brandão.

1.4 A INFLUÊNCIA DE VILLA-LOBOS

Em 1932, Vieira Brandão passou a integrar o Orfeão Federal dos Professores, um coral formado por aproximadamente 250 docentes atuantes no magistério público do Distrito Federal (Rio de Janeiro) onde a presença era obrigatória, uma vez que a participação fazia parte da carga horária de trabalho dos professores. Esse coral era regido por Villa-Lobos e foi, provavelmente, o que possibilitou a aproximação entre os dois (BORGES, 2004).

No acervo do Museu Villa-Lobos é possível encontrar referências a Vieira Brandão como “intérprete, colaborador e amigo pessoal de Villa-Lobos”,¹⁸ explicitando como a aproximação entre eles foi significativa e gerou alguns feitos. Como solista, Vieira Brandão foi responsável pela primeira audição de obras prestigiadas de Villa-Lobos. Em outubro de 1941, foi realizado um recital solo de Brandão, onde constavam no programa (Figura 9) obras de J.S. Bach e Villa-Lobos, sendo neste mesmo recital a primeira audição das Bachianas Brasileiras n° 4, que tem o seu segundo movimento – Coral (Canto do Sertão) – dedicada a Vieira Brandão (Figura 10).

¹⁸ Disponível em: <https://museuvillalobos.museus.gov.br/cronologia/>

11.10.1941

Sabado, 11 de Outubro
às 17 horas

Recital
de
Vieira Brandão

I parte - J. S. Bach

- Preludio e fuga em sol maior do cravo bem temperado
- Coral
- Cocata e fuga em ré menor.

II parte - H. Villa-Lobos

- Bachianas Brasileiras (1.ª audição)
 - Preludio (Introdução)
 - Coral (Canto do Senhor) de J. e Vieira Brandão
 - Gita (Violão)
 - Batida (Cordão)
- Ciclo Brasileiro
 - Divino do Caporin
 - Introdução: Serenata
 - Festa do Senhor (1.ª audição)
 - Santa do São Paulo.

(Associação)

REGISTRO

Figura 9. Programa - Primeira audição das Bachianas Brasileiras nº 4 - José Vieira Brandão ao piano.
Fonte: Revista Viva Música, 2001, Heloisa Fischer

2

à José Vieira Brandão

Bachianas Brasileiras, nº 4

CORAL - (Canto do Sertão) nº II

Para Piano Solo

H. VILLA-LOBOS
(Rio, 1941)

LARGO

a tempo

8ª abaixo...!

rall. Pesante

mf

Figura 10. Villa-Lobos - 2º movimento Bachianas Brasileiras nº 4 - Dedicatória à Jose Vieira Brandão.

Da mesma forma, realizou a primeira audição do Choro nº 11, como solista ao piano, à frente da Orquestra do Theatro Municipal de São Paulo, em 1942; e das Bachianas Brasileiras nº 3, em que o próprio Villa-Lobos regeu a Orquestra da CBS, nos EUA em 1947. Além disso, fez a primeira audição das obras, As Três Marias, Valsa da Dor e vários números do Guia Prático.¹⁹ Ainda em 1947, Vieira Brandão acompanhou Villa-Lobos em viagem aos EUA, para auxiliá-lo na preparação da ópera Madalena, que seria estreada na Broadway (BECK, 1998), conforme registrado na Figura 11. Vale destacar que Robert Wright e George Forrest eram também compositores e produtores de musicais da Broadway.

¹⁹ Disponível em: <http://www.abmusica.org.br/academico/%E2%80%8Bvieira-brandao/>



Figura 11. Villa-Lobos (em pé), Arminda, Robert Wright, George Forrest e Vieira Brandão (ao piano) - EUA - 1947. Fonte: Acervo José Vieira Brandão

Outro fato que ficou marcado em sua trajetória ocorreu em 1930, quando Villa-Lobos, convidado pelo então presidente Getúlio Vargas, inicia o processo de implementação do novo Plano de Educação, no qual o ensino do canto orfeônico passou a ser adotado nas escolas de primeiro e segundo grau, que tinha como um dos seus principais objetivos “ensinar a população [a] ouvir a moderna música brasileira” (SILVA, 2013, p. 2). Coincidentemente, nessa mesma época, José Vieira Brandão recebeu um convite da pianista e pedagoga Marguerite Long (1874 – 1966) na forma de uma bolsa de estudos em Paris. Ao tomar conhecimento, Villa-Lobos pediu que Vieira Brandão deixasse essa viagem para uma outra oportunidade, uma vez que naquele momento precisava de sua colaboração junto ao projeto educacional (SANTOS, 2003, p. 25, apud RODRIGUES, 2017, p. 24). Projeto no qual Vieira Brandão acabou tornando-se um dos

principais responsáveis²⁰. Para a Revista do Conservatório Brasileiro de Música, em 1966, Vieira Brandão deixou um detalhado e relevante depoimento²¹ sobre como essa situação se desenvolveu:

Naquele ano de 1932, estava eu participando do “Curso de interpretação e virtuosidade pianística”, ministrado pela pianista francesa, Marguerite Long. Aconteceu que paralelamente a este acontecimento extraordinário de Madame Long no cenário musical do Rio de Janeiro, capital do Brasil, Villa-Lobos dinamicamente inicia uma campanha convidando pianistas, violinistas, cantores, enfim, todos os musicistas profissionais ou amadores, para se engajarem no movimento de Educação Musical a ser implantado nas escolas da capital ao qual denominou de Ensino do Canto Orfeônico nas escolas primárias e secundárias do Rio de Janeiro. Apesar das responsabilidades assumidas e iniciadas com aplausos entusiásticos dela, Mme. Long e do público de muitos fãs que me lisonjeavam, sentia-me, portanto, entusiasmado e por que não, me preparando para a possível e provável viagem para Paris, animado pelo destaque que Mme. Long me ofereceu. Participei em quatro das oito aulas que ela ministrou no INM/RJ, tocando o Scherzo em dó# de Chopin, Toccata de Debussy e Suíte de Poulenc (três movimentos). Estas peças de Debussy e Poulenc eram absolutamente desconhecidas para mim naquela época. Pois bem, movimentando-me neste turbilhão pianístico, fui levado por meu amigo Marçal Romero para assistir ao ensaio do conjunto de professores reunidos na grande sala de música do Instituto de Educação do Rio de Janeiro. Logo ao chegar no pátio central do edifício do IE, ouvi com um volume sonoro magnífico a apresentação do Prelúdio 22 de Bach, cantado pelo coral de professores, sob a regência de Villa-Lobos. Parei no meio do pátio esperando o final da leitura a 1ª vista que estava sendo realizada. Foi como que uma revelação para mim, reconhecendo que estava sendo convidado a opinar sobre qual seria a minha opção profissional. Enfrentar a carreira de concertista (embarcando no desconhecido caminho de aperfeiçoamento pianístico) ou iniciar numa etapa inteiramente desconhecida para mim, mas que me atraía de forma estranha e ao mesmo tempo me acenava para uma tarefa que tinha qualquer coisa de místico e grandiosa repercussão idealística. Assim foi que o pianista cedeu a vez ao educador. (BRANDÃO, depoimento, 1966) (Figura 12)

²⁰ Disponível em: <https://radios.ebc.com.br/caderno-de-musica/2017/04/historia-villa-lobos-e-jose-vieira-brandao-sao-o-detaque-no-caderno-de>

²¹ Informação retirada do Acervo do Instituto Piano Brasileiro no Facebook: <https://hi-in.facebook.com/InstitutoPianoBrasileiro/posts/4925802130769338>

Durante o governo Getúlio Vargas, em meados de 1934, surgiu no Brasil o projeto chamado Embaixada Artística Brasileira, que tinha como objetivo iniciar “um processo de reorganização do Ministério das Relações Exteriores, por meio de um programa cultural intitulado Missões Culturais Brasileiras, para a aproximação com outros países da América Hispânica” (ARCANJO, 2020, p. 124). Essa Embaixada, coordenada por Villa-Lobos, tinha em sua constituição alguns dos músicos mais importantes do país, a exemplo do pianista e educador paraibano Gazzi de Sá, além do próprio José Vieira Brandão e Iberê Gomes Grosso (Figura 13), a quem, inclusive, a Sonata objeto de estudo deste trabalho é dedicada.

Iberê Gomes Grosso foi um violoncelista brasileiro, nascido em 1905 na cidade de São Paulo. Era sobrinho neto de Carlos Gomes e foi aluno de Pablo Casals. Tornou-se um dos principais professores do instrumento no Brasil e difusor da literatura musical brasileira a partir de sua interação com compositores contemporâneos a ele. Como professor, teve entre seus alunos nomes importantes do violoncelo brasileiro como Alceu Reis e Marcio Mallard. Também, por volta de 1940, integrou a Embaixada Artística organizada por Villa-Lobos, no qual atuou como professor de ritmo do Curso de Formação. Além disso, como violoncelista da Embaixada Artística, realizou a performance da obra “Grande Concerto para violoncelo e orquestra” de Villa-Lobos (BARBOSA, 2005). Iberê era ainda “professor de ritmo e representante do Curso de Formação de Professores Especializados em Música e Canto Orfeônico da SEMA” (ARCANJO, 2020, p. 122) instituição da qual Vieira Brandão atuava como docente.



Figura 13. Embaixada Artística Brasileira - 1945. Sentados da esquerda para direita, Ruth Valadares, Villa-Lobos e Arminda. Em pé, da esquerda para a direita, Iberê Gomes Grosso, Arnaldo Estrela, Gazzi de Sá, José Vieira Brandão e Oscar Borgeth. Fontes: Acervo José Vieira Brandão; Blog Arte e Educação

Vieira Brandão foi ainda um dos membros fundadores da Academia Brasileira de Música, na qual Villa-Lobos o indicou para a cadeira de nº 36, que tem Barroso Neto como patrono.

Como podemos verificar, Vieira Brandão desenvolveu intensa atividade ao lado de Villa-Lobos, seja como intérprete ou educador musical, ao mesmo tempo em que expandia sua atividade como compositor. Por essa convivência próxima, é possível afirmar que o seu lado composicional acabou sendo influenciado pela estética nacionalista, como também pela linguagem desenvolvida por Villa-Lobos, ainda que sem abdicar de sua própria personalidade quanto ao fazer musical.

CAPÍTULO 2

COERÊNCIA ESTRUTURAL E BRASILIDADE NA SONATA PARA VIOLONCELO E PIANO DE VIEIRA BRANDÃO

“... quando você analisa uma peça musical, você a está recriando para você mesmo; você acaba com a mesma sensação de posse que um compositor sente por uma peça que ele escreveu.”²² (COOK, 1987, p. 01)

2.1. CONCEITUAÇÃO ANALÍTICA

A Sonata para violoncelo e piano foi composta no ano de 1955 e é estruturada em quatro movimentos: *Allegro Moderato*, *Andante Allegretto Scherzando*, *Molto Moderato*, *Allegro*. Até o momento, foi possível identificar duas gravações dessa obra, a primeira realizada pelo próprio compositor José Vieira Brandão ao piano e o violoncelista Iberê Gomes Grosso, no LP “Documentos da Música Brasileira”, vol. 10, pelo selo Funarte no ano de 1979. A segunda gravação é encontrada no CD “Presença de Villa-Lobos na Música Brasileira para Violoncelo e Piano”, vol. 2, Selo Independente, em 2013, pelo violoncelista Hugo Pilger e a pianista Lucia Barrenechea. Na verdade, esta vem a ser a única sonata escrita por José Vieira Brandão para a formação piano e cordas, o que demonstra seu interesse pelo violoncelo, o instrumento de Villa-Lobos.

Ao longo da pesquisa, tivemos acesso à partitura através do manuscrito feito pelo copista Carlos Gaspar que fazia parte do grupo de copistas selecionados por Villa-Lobos (AMORIM, 2019). Nesse manuscrito, é possível encontrar algumas divergências em relação à gravação feita por Vieira Brandão e Iberê, o que iremos discutir melhor ao longo deste trabalho. Em pesquisa preliminar, também foi possível identificar no acervo pessoal de Vieira Brandão, organizado pelo seu filho Marcio Brandão, um breve texto datilografado, onde o próprio compositor tece comentários acerca da obra em questão, que servirá de embasamento para nossa análise.

Utilizaremos como embasamento teórico analítico alguns autores, como Rudolph Rétzi (1885-1957), que em seu texto “O Processo Temático na Música” (1978), traz conceitos

²² *When you analyze a piece of music you are in effect recreating it for yourself; you end up with the same sense of possession that a composer feels for a piece he has written. (COOK, 1987, p. 01)*

importantes sobre as transformações temáticas e suas possibilidades, mecanismo composicional muito utilizado por Vieira Brandão, além dos dados coletados através das entrevistas realizadas com os professores Hugo Pilger e Lucia Barrenechea.

2.1.1. Sonata Cíclica e Transformação Temática

No texto comentado sobre a Sonata, Vieira Brandão afirma que “o primeiro tema em Ré menor é cíclico, exposto pelo violoncelo” (BRANDÃO, [s.d.]). Na imagem a seguir (Figura 14), apresentamos o excerto do início do primeiro movimento, com destaque para o tema cíclico que é constituído de um fragmento melódico que se apresenta em duas oitavas distintas, em movimento descendente. A partir de sua fala, podemos concluir que Brandão considera este como o tema principal, com um material rítmico e melódico que será reutilizado durante todo o movimento. Além disso, observamos que o compositor faz referência a este material temático em todos os outros movimentos da Sonata, seja de maneira mais clara ou apenas na forma de reminiscência ou referência a este material, o que caracteriza a obra como um todo de forma cíclica.

Sonata
Para Violoncelo e Piano
a Iberê Gomes Grosso

José Vieira Brandão
(1955)

Allegro Moderato (♩ = 112 a 120) TEMA PRINCIPAL

Cello

Vc.

Pno.

Figura 14. Início do primeiro movimento – JVB – Comps. 1-7.

Segundo o *The Oxford Dictionary of Music*, forma cíclica é uma “estrutura formal de uma composição no qual o tema musical é ouvido, algumas vezes de forma variada, em mais de um movimento” (KENNEDY; BOURNE, 1994).²³ Essa forma composicional era comum no início da história das sonatas, que foi sendo menos utilizada com o tempo, mas revivida e desenvolvida por Beethoven e compositores do período romântico (GREEN, 1980).

Para Green (1980), uma das obras que pode se utilizar como exemplo de forma cíclica é a Sonata para violino e piano n° 1 de J. Brahms, no qual o compositor faz uso do tema de abertura do segundo movimento executado pelo piano (Figura 15) e o reapresenta no terceiro movimento, pelo violino (Figura 16).

The image displays a musical score for the beginning of the second movement of J. Brahms' Sonata for Violin and Piano No. 1. The score is in 2/4 time, marked 'Adagio'. The first system shows the piano introduction, with a red box highlighting the first four measures. The second system continues the piano introduction. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo marking 'Adagio' is at the top left. The dynamic marking 'poco f espress.' is in the first system. The second system has a 'p' marking at the end.

Figura 15. Abertura do segundo movimento - J. Brahms - Sonata para violino e piano n° 1 - Comps. 1-9.

²³ Formal structure of a composition in which one music theme is heard, sometimes in a varied form, in more than one movt. (KENNEDY; BOURNE, 1994)

The image displays a musical score for the third movement of J. Brahms' Sonata in A major, Op. 100, No. 3. The score is in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first system (measures 82-88) shows the violin part with a melodic line and the piano accompaniment. A red box highlights a specific melodic phrase in the violin part, marked 'p espress.'. The second system (measures 89-95) continues the development of the theme. The score is labeled 'J. B. 35' at the bottom.

Figura 16. Tema reapresentado no terceiro movimento - Allegro molto moderato – J. Brahms – Comps. 82-88.

No entanto, consideramos a Sonata em A maior para violino e piano (1886) de César Franck como um dos mais importantes exemplos desse ciclicismo em música. Como é possível perceber na figura 17, no qual Franck em seu terceiro movimento *Ben moderato: Recitativo-fantasia*, apresenta um tema que dura aproximadamente dez compassos, em que o violino executa a melodia principal e o piano seu acompanhamento. Já na figura 18, constatamos a presença deste mesmo tema, exibido inicialmente no terceiro movimento, agora já presente no quarto movimento *Allegreto poco mosso*.

The image displays a page of musical notation for the third movement of César Franck's Cyclic Sonata. It consists of three systems of staves. The first system features a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part begins with the tempo marking 'a tempo' in a red box and the dynamic 'mf *dramatico*'. The piano part starts with 'mf *largamente*' and includes the instruction 'molto cresc.'. The second system continues the piano part with a dynamic of 'f' and 'molto' markings. The third system shows the violin part with 'rall.' and 'dim.' markings, and the piano part with 'rall.', 'dim.', and 'p' markings. The tempo 'a tempo' is indicated again at the end of the system.

Figura 17. Exemplo Sonata Cíclica - César Franck - Terceiro movimento

The image displays a page of musical notation for the fourth movement of César Franck's Cyclic Sonata. It consists of three systems of staves. The first system features a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part begins with the tempo marking 'sta ad lib.' and the dynamic 'ff'. The piano part starts with 'ff'. The second system continues the piano part with 'ff' and 'molto' markings. The third system shows the piano part with 'più f' markings.

Figura 18. Exemplo Sonata Cíclica - César Franck - Quarto movimento

Na análise elaborada por Vieira Brandão, no segundo movimento ele aponta que “segue-se um comentário ao tema cíclico do I movimento, confiado ao piano” no qual podemos perceber a presença do tema principal na voz do piano, porém transposto para um intervalo de segundas maiores e menores ascendentes (Figura 19). Já no terceiro movimento, o compositor afirma que “largos acordes arpejados pelo violoncelo trazem uma reminiscência do tema cíclico do I movimento”, que podemos perceber na voz superior dos acordes do violoncelo, nos comps. 16-17, melodia extraída das semicolcheias iniciais do tema principal (Figura 20). O compositor finaliza ao comentar que no quarto movimento “as estrofes contrastantes com o estribilho, se intercalam criando uma atmosfera sempre diversificada, terminando o Rondó com o tema cíclico do I movimento, ouvido em uníssono pelo violoncelo e piano”. De fato, ao observarmos o trecho que se inicia na última colcheia do compasso 190 e segue até o compasso 193, encontramos a mesma melodia formada pelas semicolcheias iniciais do tema principal, transposta a um intervalo de segunda ascendente (Figura 21).

The image displays a musical score for the second movement of a sonata, focusing on the piano part. At the top, a snippet of the first movement is shown in bass clef, with a red oval highlighting the initial melodic motif and a box labeled "Tema principal da Sonata". Below this, the second movement is shown in treble clef, starting at measure 71. The piano part is annotated with red boxes and labels: "Segunda maior" (Major Second) for the first two measures, "Segunda menor" (Minor Second) for the third measure, and "Segunda maior" (Major Second) for the fourth measure. A large red box encompasses the entire piano part from measure 71 to 74, indicating the overall structure of the theme's transposition.

Figura 19. Presença do tema principal no segundo movimento – JVB – Comps. 71-74.

Figura 20. Presença do tema principal no terceiro movimento – JVB – Comps. 16-17.

Figura 21. Presença do tema principal no quarto movimento – JVB – Comps. 190-193.

Vieira Brandão utilizou o tema principal de formas variadas ao longo da obra, elemento que pode ser caracterizado como transformação temática que, segundo o *The New Harvard Dictionary of Music*, significa “a alteração de temas, com o objetivo de mudar seu caráter, mantendo sua identidade essencial”²⁴ (RANDEL, 1986). De fato, desde o período clássico esse método composicional passou a ser um dos métodos básicos de se desenvolver ideias musicais (CORRÊA, 2007, p. 6), podendo ser observado em compositores como L. v. Beethoven e R.

²⁴ *The alteration of themes for the sake of changing their character while retaining their essential identity.* (RANDEL, 1990, p. 866)

Schumann. Como exemplo de compositores modernos que também utilizaram desse método composicional temos Villa-Lobos, que em seus cinco prelúdios para violão utilizou-se de temas primários (Figura 22) e os transformou ao longo das peças (PIEDADE; MARTINS JR, 2008).

The diagram shows two musical staves. The left staff is titled 'TEMA B - PRELÚDIO N° 1' and is marked 'Più mosso'. It features a circled 'Motivo I' which is connected by a line to a circled 'Motivo II' in the right staff, 'TEMA A - PRELÚDIO N° 2', marked 'Andantino'. The right staff also shows a circled section labeled 'Inversão' and another labeled 'Retrógrado'. Arrows indicate the flow of thematic material between the two pieces.

Figura 22. Exemplo de transformação temática na obra de Villa-Lobos.
Fonte: (PIEDADE; MARTINS JR, 2008, p. 10)

É importante observar que, segundo Réti (1978), quando as transformações temáticas surgiram no período clássico, não eram vistas como algo completamente novo, uma vez que na era contrapontística já se utilizava de procedimentos como a inversão e aumentação. Porém, vale salientar que esses mecanismos eram utilizados como técnica pura para a elaboração dos contrapontos, enquanto a técnica de transformação temática adaptou esses procedimentos composicionais, aplicando-os de forma mais livre e flexível no final do século XIX (RÉTI, 1978, p. 8).

Um outro momento em que Vieira Brandão se utiliza desse processo composicional, está no tema inicial do quarto movimento, no qual o compositor usa o material melódico do tema principal e aplica uma transposição de segunda ascendente combinado com aumentação rítmica, seguindo-se de um novo material melódico que apresenta movimento descendente semelhante ao tema principal, assim como a nota que o finaliza (Figura 23). Notamos então a flexibilidade característica da transformação temática e a utilização de mais de um recurso composicional para gerar a variação do tema neste movimento que, segundo Réti, “estes recursos [...] raramente foram utilizados isoladamente no estilo temático, mas geralmente em combinação de dois, três ou mais” (RÉTI, 1978, p. 8), o que coincide com a escrita de Vieira Brandão que nesse exemplo utilizou-se da aumentação e transposição.

1º movimento

Tema principal da Sonata

4º movimento

Intervalo de segunda ascendente

ff

sfz poco rubato

cresc.

Figura 23. Transformação temática no quarto movimento.

2.1.2 Gêneros musicais empregados na Sonata e os elementos de brasilidade

Vieira Brandão emprega o caráter de brasilidade²⁵ ao longo de toda a obra, através do uso de ritmos excessivamente sincopados, formas oriundas da expressão popular, fazendo uso de técnicas composicionais próprias de cada gênero, o que mais uma vez enfatiza sua consciência composicional e os elementos de brasilidade presente em sua obra.

Ainda sobre o primeiro movimento, Vieira Brandão continua seu comentário dizendo que após a apresentação do tema principal da Sonata, segue-se “o segundo tema, de caráter seresteiro, ao qual sucedem-se comentários rítmicos extraídos do tema principal” (BRANDÃO, [s.d.]) como é possível visualizar na Figura 24.

²⁵ Ao citarmos elementos de brasilidade, estamos nos referindo aos componentes de gêneros, danças e outros recursos culturais próprios do Brasil que estejam ligados a história e as tradições do país.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.). The score is divided into two systems. The first system (measures 7-12) is marked "Poco meno" and "mf" for the cello and "p" for the piano. A red box highlights the piano accompaniment in measures 8-11. The second system (measures 10-12) is marked "cresc. poco a poco" for the cello and "cresc." for the piano. Red boxes highlight specific passages in the piano part in measures 10 and 11.

Figura 24. Excerto do primeiro movimento – JVB – Comps. 7-12.

Neste sentido, segundo José Maria Neves (1977, Apud FARGELANDE e AVVAD, 2014) no final do século XIX, dois gêneros dominaram a música brasileira, foram eles a seresta e o choro. Na seresta, a melodia principal é confiada a voz e o acompanhamento é feito de forma instrumental. É possível perceber que no trecho destacado por Brandão, o acompanhamento acontece no piano com um movimento contrapontístico que passa de uma mão para outra. Ainda em alguns trechos, nota-se a presença de cromatismo na linha do baixo do piano, o que enfatiza o caráter seresteiro indicado por Vieira Brandão (Figura 24), uma vez que é um “movimento comumente executado por chorões e seresteiros nos acompanhamentos de violão” (THOMPSON e BARROS, 2012).

Em 1955, mesmo ano de composição da Sonata, Vieira Brandão compôs seu Estudo n° 3 para piano solo. Em 1994, Vieira Brandão escreveu de próprio punho, na partitura, indicações de como determinados trechos do Estudo deveriam ser executados (RODRIGUES, 2012). Neste sentido, na referida obra para piano, há uma indicação interpretativa, na forma de marca de expressão “cantábile e seresteiramente”. Sobre a qual Vieira Brandão (1994, apud RODRIGUES, 2012) descreve que “Seresteiramente é o termo que utilizo para caracterizar o

maneirismo da interpretação dos desenhos rítmicos nas canções e dansas²⁶ populares brasileiras”, o que demonstra o interesse de Brandão pela incorporação de ritmos populares brasileiros, como também das sonoridades que queria integrar em suas obras. Aspecto este que, certamente, deve ser refletido pelo instrumentista e transposto para a interpretação da sonata.

Complementado os gêneros citados por Neves, é importante destacar que o choro também foi utilizado por Vieira Brandão nesta Sonata. Em seu terceiro movimento, marcado pelo compositor como *Molto Moderato*, Vieira Brandão comenta que “[...] o violoncelo apresenta novo tema, cujo contorno sugere os maneirismos dos chorões pelo seu caráter de improvisação” (Brandão [s.d]) como é possível observar na Figura 25. Segundo Borges e Volpi (2020) uma das características do choro consiste na utilização do violão de sete cordas, que nas melodias utilizam “escalas diatônicas com aproximações cromáticas pontuais”, da mesma forma em que nas seções de acompanhamento é caracterizado pela presença da chamada “baixaria”.²⁷ Como podemos verificar no exemplo abaixo, Vieira Brandão se utiliza desse recurso utilizado no choro tradicional da anacruse do compasso 39 até o compasso 42, na qual se estabelecem *appogiaturas* com saltos de quartas e escalas diatônicas descendentes, e logo em seguida, no compasso 42, uma pequena escala cromática descendente. É possível observar ainda a utilização de saltos irregulares e dissonantes, de intervalos de nonas e décimas nos comps. 22-23, 25-26, 30-31, entre outros.

²⁶ Optamos por utilizar a escrita daquela época.

²⁷ Baixarias são contracantos graves realizados no choro. O termo pode designar: a) a linha formada pelos baixos da progressão dos acordes em uma determinada passagem; b) um desenho ou gesto melódico, por parte dos acompanhadores de tessitura grave, que normalmente conduz de um acorde a outro, que preenche os momentos de maior repouso da melodia principal ou ainda que define um estilo de levada. (Guedes, 2003, p. 13)

Tempo rubato

20 *p* *mf* *poco accel.*

27 *p*

34 *dim.* *mf* *poco accel.* *dim. poco a poco*

42 *pp* *D.S. al Coda* *pizz.*

© Isabelle Sousa Azevedo - 2019

Figura 25. Excerto do 3º movimento – JVB – Comps. 20-47.

Como visto anteriormente, Vieira Brandão teve boa parte da sua formação e atuação profissional na cidade do Rio de Janeiro e pode-se dizer que esta vivência, de certa forma, está refletida em suas obras. Segundo Fernandes e Silva (2012), “a fusão das danças europeias com os ritmos africanos serviram de base para a construção das matrizes da música brasileira”. De fato, o choro vem a ser um destes gêneros cujo ritmos são bastante explorados por Vieira Brandão ao longo de toda a Sonata como veremos adiante. Por outro lado, uma das danças africanas que serviu de base rítmica para o choro foi o lundu, que “originalmente veio com os escravos na segunda metade do século XVIII como uma dança de roda e umbigada angolana, acompanhada por atabaques” (FERNANDES; SILVA, 2012). Desta forma, o Choro acabou tendo sua forma definida no Brasil por volta de 1870, hoje é considerado um verdadeiro “símbolo da cultura brasileira”.²⁸ No choro trabalhado polifonicamente, “o tema deve circular entre todas as vozes, e um instrumento vai respondendo o outro” (BARROS, 2020, p. 124). É possível perceber que esse padrão foi utilizado por Vieira Brandão (Figura 26), que apresenta o tema inicial na voz do piano e logo em seguida, o mesmo tema é apresentado pela voz do

²⁸ Disponível em: <https://musicabrazilis.org.br/temas/choro>

violoncelo, enquanto o piano passa a desenvolver uma textura de acompanhamento. Este exemplo nos mostra o quanto Brandão soube utilizar das características do choro em sua Sonata, o que evidencia o uso de formas e melodias características de compositores do gênero.

Villa-Lobos compôs entre 1920 e 1930 uma série de Choros que contribuiu para o fortalecimento do gênero e da música nacionalista brasileira. Neste sentido, acredita-se que Villa-Lobos, por sua convivência próxima a Vieira Brandão, possa ter influenciado o mesmo na utilização deste gênero. Sendo assim, segundo José Maria Neves:

Villa-Lobos, em sua longa e frutífera carreira de compositor, foi um dos bons exemplos de “chorão”. Como aqueles músicos populares, ele se entregou integralmente à sua música, ele viveu para ela. Ele se deu inteiro em tudo que compôs e os Choros são a melhor fonte de estudo da pessoa e do músico que foi Villa-Lobos. Como para os “chorões”, sua música resulta menos das razões exteriores do que seu próprio impulso vital. A improvisação do “choro” determina todo o estilo musical do grande mestre. Sua obra brota direta e inesgotavelmente de sua extraordinária imaginação criadora, sem freios, sem censura, o que explica o valor desigual de suas obras maiores, não buriladas segundo os métodos de técnica tradicional. [...] A temática dos Choros de Villa-Lobos não se restringe, entretanto, ao material que lhe era oferecido pelo modelo escolhido. O compositor pretendeu, com estas obras, sintetizar a sensibilidade do seu povo, lançando mão de tudo que lhe oferecia o populário e o folclore do seu país. Suas melodias se aparentam ora ao tom lamentoso da canção popular, ora à euforia das danças, ora a doçura simples das canções infantis. [...] Como na música popular, vemos na melodia villalobiana a presença constante de fórmulas breves que se repetem e se combinam em organizações novas. (NEVES, 1977, p. 25)

The image displays a musical score for the third movement of JVB, illustrating polyphony. It features three staves: Piano (Pno.), Violoncello (Vc.), and Piano (Pno.). Two red boxes highlight specific themes: 'Tema no Piano' in the top piano part and 'Tema no Violoncello' in the cello part. The score is marked with dynamics like *p*, *mf*, and *f*, and includes a 'To Coda' section.

Figura 26. Polifonia no terceiro movimento – JVB.

Sobre o segundo movimento, Vieira Brandão afirma que se trata de “uma cantilena, em forma de lied simples, cuja melodia é exposta pelo violoncelo” (BRANDÃO, [s.d]). Segundo o *The New Harvard Dictionary of Music*, a partir de ampla discussão acerca do que seria cantilena, fica demonstrado que, em seu processo de desenvolvimento ao longo dos anos, foram adotadas características distintas em cada período da história. Na idade média, tratava-se de uma melodia que incluía em sua estrutura o canto litúrgico, já do século XIII ao XV, existia em sua construção estruturação polifônica. Por outro lado, a partir do século XIV até os dias atuais, a cantilena assume uma forma com “melodia vocal lírica ou uma melodia instrumental de caráter semelhante”²⁹ (RANDEL, 1990). O *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, corrobora com essa última afirmação completando que a cantilena “significa ‘canção’, ‘melodia’ e secundariamente a combinação de duas ou mais entidades melódicas simultâneas”³⁰ (SADIE; GROVE, 1980, p. 729).

Em ambos os dicionários, são encontradas afirmações sobre o fato de a Cantilena ser uma canção ou melodia, seja vocal ou instrumental. Na Sonata, por exemplo, Vieira Brandão utiliza da manipulação de timbres que resulta na formação de duas melodias em formato de arco, como é possível perceber na figura 27.

²⁹ *Lyrical vocal melody or an instrumental melody of a similar character.* (RANDEL, 1990)

³⁰ *Meaning "song", "melody", and, secondarily, the blending of two or more simultaneous melodic entities which designated a variety of musical phenomenal.* (SADIE; GROVE, 1980, p. 729)

II

Andante Allegretto Scherzando

Violoncelo Solo

$\text{♩} = 80$

p

Vcl.

Vcl.

Vcl.

Vcl.

Pno.

p

cresc.

Vcl.

p

Pno.

U.Corda

pp

8^{va}

Figura 27. Melodia do violoncelo solo - Segundo movimento – JVB – Comps. 1-15.

Uma das Cantilenas bastante difundida no repertório violoncelístico é, naturalmente, a Aria (Cantilena) das Bachianas Brasileiras n.º 5 para soprano e 8 violoncelos. Neste caso, a cantilena de Villa-Lobos está “estruturada em três seções: uma seção inicial A, uma seção

central contrastante B, e uma seção de recapitulação A'” (DUDEQUE, 2009, p. 71). Através da análise da obra de Vieira Brandão, encontramos padrão semelhante pois, assim como Villa-Lobos, Vieira Brandão inseriu uma seção central contrastante. Na Aria das Bachianas encontramos uma seção A com uma melodia vocal lírica (Figura 28), tendo a soprano como solista, acompanhada pela base harmônica feita pelos violoncelos. Já na Sonata de Vieira Brandão (Figura 27), a melodia vocal lírica é realizada pelo violoncelo, inicialmente em solo e logo depois com o mesmo tema uma oitava abaixo, dessa vez com a base harmônica realizada pelo piano. Outra característica comum entre as obras, que vale ser destacado, é o caráter lírico nas melodias introdutórias, em andamento lento e bastante expressivo.

Figura 28. Soprano - Aria - Bachianas Brasileiras N° 5 - Villa-Lobos – Comps. 3-9

A seção B da ária de Villa-Lobos, ainda que de caráter mais lírico, apresenta estilo contrastante com o tema inicial. Trata-se do mesmo padrão empregado por Vieira Brandão, que, neste caso, apresenta um tema de caráter vocal pelo violoncelo. Vieira Brandão faz uso de *appoggiaturas* alcançadas por graus conjuntos seguidos de glissandos descendentes por um trecho que dura 34 compassos, criando “[...] uma atmosfera mórbida logo contrastada pelo emprego de ásperos acordes” (Brandão [s.d]), e que traz uma textura dificilmente explorada no

violoncelo em outras obras, mostrando mais uma vez o domínio de Vieira Brandão, que mesmo não sendo violoncelista, sabia explorar os recursos do instrumento.

Ademais, Vieira Brandão fez uso de outros recursos técnicos relevantes para o violoncelo, como vamos ver a seguir.

2.1.3 Recursos técnicos empregados pelo compositor

A partir da coleta de dados extraída da bibliografia sobre o compositor, verificamos que José Vieira Brandão era visto como um excelente pianista, pedagogo, assim como também respeitado compositor. Desta forma, a partir do aprofundamento do presente estudo, verificamos através da análise e estruturação desta Sonata, a presença de um grande músico. Da mesma forma que a obra nos permite encontrar mecanismos interpretativos relevantes para a exploração de recursos técnicos inovadores para o instrumento.

Um exemplo prático está na seção do *Allegro tempo 1* (Figura 29), no qual o compositor estabelece uma sequência de semicolcheias, a partir do emprego de métricas irregulares que mudam dentro das frases e cujos acentos ficam deslocados dentro do próprio compasso, estabelecendo um deslocamento métrico irregular.

All° Tempo I

76 *f*

78 *sempre piano* *mf*

80 *mf*

82 *sempre forte*

86

89 *p*

93 *p*

95 *sempre piano* *mf*

Figura 29. Allegro Tempo I - Primeiro movimento – JVB – Comps. 76-96.

Já no segundo movimento, Vieira Brandão escreve, no *Andante Moderato* (Figura 30), uma seção de *appoggiaturas* seguidas por *glissandos* descendentes alcançados por graus conjuntos, todo executado na corda lá, o que explora a região aguda do instrumento, através de intervalos precisos, estabelecendo uma sonoridade mórbida como já comentado anteriormente pelo próprio compositor. A exploração de cromatismos com *glissandos* descendentes, dentro de um intervalo de segunda maior, enfatiza a sonoridade de caráter lírico e vocal do violoncelo. Ao mesmo tempo, é importante compreender o papel do piano, que durante esta mesma seção, apresenta uma textura simples de acompanhamento.

Apesar de estar grafado com um *glissando* no primeiro intervalo, Iberê Gomes Grosso e Vieira Brandão, em seu registro fonográfico, decidem apenas articular a *appoggiatura*, deixando o *glissando* para o segundo intervalo. Certamente, um ajuste interpretativo decidido a partir da performance da obra. Por outro lado, isto cria uma densidade nunca empregada na instrumentação violoncelo e piano. Portanto, verifica-se que esta textura é inovadora na escrita para esta formação, o que demonstra o domínio da escrita e consciência das sonoridades, timbres e texturas.

The image displays a musical score for Violoncello (Vcl.) and Piano (Pno.) from measures 62 to 76. The Vcl. part is written in bass clef with a tempo marking of 92 a 100. The Pno. part is written in grand staff. The Vcl. part features a *gliss.* marking in measure 62 and *p* markings in measures 68 and 69. The Pno. part features *ppp* and *pp* markings in measure 62, and a *simile* marking in measure 70. Red boxes highlight specific passages in the Vcl. part: the *gliss.* in measure 62, and the *p* markings in measures 68 and 69.

Figura 30. Excerto do segundo movimento – Comps. 62-76.

Como inicialmente exposto, a segunda gravação desta Sonata foi realizada pelos professores Hugo Pilger e Lucia Barrenechea, da UniRio no Cd intitulado “Presença de Villa-Lobos”. Em entrevistas realizadas em dezembro de 2020, foi possível conversar com os

professores acerca das técnicas composicionais empregadas por Vieira Brandão, e neste contexto, o professor Hugo Pilger fez o seguinte relato:

O interessante é que ele como pianista tenha explorado tantos elementos idiomáticos a fundo. Harmônicos naturais, artificiais, *pizzicatos* com harmônicos, os glissandos. O interessante é que são elementos estranhos ao piano, instrumento de formação dele. Então você percebe que ele sabia o que estava acontecendo e isso chama atenção de uma forma muito importante, quer dizer, não é à toa que a gente colocou o nome do projeto Presença de Villa-Lobos, que Villa-Lobos ele tem uma presença muito marcante na vida dos compositores, mas no entanto, a presença não significa uma cópia, os compositores não copiaram Villa-Lobos, mas na verdade é uma linguagem, que o Villa-Lobos ajudou a forjar na música brasileira e cada compositor na sua forma, foi desenvolvendo, levando isso pra frente. (PILGER, entrevista [dez/2020])

De certa forma, Vieira Brandão da sequência a escrita villalobiana podendo considerar esta Sonata uma continuação, em termos de linguagem composicional, em relação a Sonata N° 2 para violoncelo e piano de Villa-Lobos, escrita em 1916, ainda que compostas em um intervalo de quase quarenta anos de distância. Pilger ainda complementa:

A noção dele para instrumento de cordas é muito importante, inclusive aqueles primeiros intervalos que têm no primeiro movimento. Ele sabia que era possível aqueles intervalos de segundas, que não são muito simples, as vezes quem tem a mão pequena tem que acabar forçando um pouquinho, não sei se nesse caso o Iberê contribui, como aconteceu com o Joachim e o Brahms, mas o que ele escreveu para violoncelo, tudo é possível, é explorado de uma forma muito importante e não tem nada que tenha sido mal escrito. (PILGER, entrevista [dez/2020])

O trecho citado pelo professor Hugo Pilger, encontra-se logo no primeiro movimento da Sonata (Figura 31), com uma sequência de acordes realizados em intervalos de segundas maiores e menores e que necessitam de uma consistência técnica do intérprete. Os acordes são estruturados, em sua maioria, com o auxílio de posições em extensão. Também é possível perceber a utilização de *ritenutos* no final de cada compasso, concluindo com um acorde em *sforzato*.

The image shows a musical score for the first movement of a sonata, measures 41-51. The score is in bass clef and 4/4 time. It features a sequence of chords with dynamic markings (f, sfz, ff) and articulation (rit., sfz). The tempo is marked 'Lento' (♩ = 60) for measures 41-46 and 'Allegro' (♩ = 120) for measures 47-51. The key signature has one flat. The score includes triplets and slurs.

Figura 31. Sequência de acordes - Primeiro movimento – JVB – Comps. 41-51.

Assim como Vieira Brandão explorou muito bem o violoncelo, o piano, seu instrumento de formação, também foi desafiado tecnicamente pelo compositor. Sobre essa temática, a professora e pianista Lucia Barrenechea comenta que:

O quarto movimento é bem episódico e tem climas bem distintos, então tem a questão do jogo de pedais também, como você usa o pedal para criar determinadas sonoridades. É uma escrita muito generosa para o pianista, mas ao mesmo tempo muito desafiadora. (BARRENECHEA, entrevista [dez/2020])

Ainda em seus comentários acerca da Sonata, a professora Lucia Barrenechea chama a atenção para algumas semelhanças com a obra de Villa-Lobos:

Ele faz um uso bem ousado de dissonâncias e acordes quartais. Tem hora que você vê claramente uma influência Debussyana que a gente vê muito em muitas das obras do Villa-Lobos e eu não sei se é um reflexo de uma época, porque ele já escreveu essa Sonata nos anos 50, então talvez seja algo já advindo desse contato com a obra do Villa-Lobos, e eu acho também a questão da complexidade rítmica que pode advir um pouquinho desse contato com a obra do Villa-Lobos. (BARRENECHEA, entrevista [dez/2020])

De fato, Vieira Brandão explora fortemente o elemento rítmico, fazendo uso de muitas irregularidades métricas. O quarto movimento, por exemplo, é um dos andamentos em que este aspecto é mais explorado no qual em uma sessão de pouco mais de dez compassos as mudanças

de fórmulas de compasso são enfatizadas, alterando assim a métrica de cada frase, com o deslocamento da acentuação natural dos compassos. Como é possível verificar na figura 32, na qual em um trecho de 11 compassos, são realizadas seis alterações métricas.

The image displays a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) from measures 69 to 80. The score is titled "Tempo 1°" and "poco staccato". The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score is divided into four systems, each with a Violin staff and a Piano grand staff. Red boxes highlight six specific measures where the time signature changes: measure 69 (3/8), measure 73 (3/4), measure 74 (4/4), measure 75 (4/4), measure 78 (3/4), and measure 79 (3/4). The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, cresc., rit.), articulation (poco staccato, non legato, m.d., m.e.), and performance markings (8va, 8vb). The tempo marking "Tempo 1°" is placed above the first system.

Figura 32. Excerto 4º movimento - Sonata – JVB – Comps. 69-80.

A partir destes exemplos, é possível compreender que Vieira Brandão escrevia com propriedade quanto as suas intenções sonoras, ao empregar possibilidades timbrísticas do violoncelo, utilizando-se de recursos técnicos do instrumento, com a consciência dos limites e das possibilidades do mesmo. Escreveu ainda, seqüências melódicas idiomáticas ao instrumento, ao mesmo tempo em que emprega ritmos – e que assim como desafiam o intérprete – são, ao mesmo tempo, completamente plausíveis de realização no violoncelo.

CAPÍTULO 3

QUESTÕES DE TIMING NA SONATA DE VIEIRA BRANDÃO

[...] a construção do significado de uma obra é parte inseparável do processo interpretativo, ou seja, uma contínua troca de significados culturais na música, resultado de uma relação mútua de colaboradores [...] (Rodrigues, 2017, p. 141)

3.1 O INTÉRPRETE

A figura do instrumentista-intérprete tem sido vista, ao longo dos diversos períodos, a partir de diferentes perspectivas. Inicialmente seu papel estava muito atrelado ao do compositor, uma vez que o músico-intérprete sempre trabalhava em obras autorais, ou quando tocava obra de outros compositores, atuava como um empregado da corte ou da igreja (AQUINO, 2016, p. 34). Já no Romantismo, o intérprete passou a ser visto de maneira dissociada do compositor, o que contribuiu para a construção da imagem do músico instrumentista “independente de ser ou não compositor das obras que executava” (AQUINO, 2016).

A estética composicional tornou-se mais densa ao longo do século XIX, ao mesmo tempo em que as obras e respectivas formas foram expandidas, o que demandava mais tempo do compositor neste processo de criação e elaboração da partitura. Da mesma forma, as exigências técnico-instrumentais se intensificaram de tal forma que os compositores não tinham mais disponibilidade de estudo para cumprir todas aquelas demandas técnicas, uma vez que este repertório passava a explorar de forma intensa a questão do virtuosismo instrumental. De maneira concreta, a consequência de tudo isso se transformou na dissociação destas duas figuras: o compositor e o intérprete. Neste sentido, Dogantan-Dack (2012) complementa:³¹

Com o século XIX, surgiram várias mudanças nas práticas musicais que enfraqueceu a compreensão retórica do papel do intérprete. Primeiro, a consciência emergente de um repertório histórico deu ao performer um papel mais especializado na transmissão e disseminação de obras musicais. (DOGANTAN-DACK, 2012, p. 8)

³¹ *With the nineteenth century came various changes in musical practices that weakened and ultimately put an end to the rhetorical understanding of the performer's role. First, the emerging awareness of a historical repertoire gave performers a more specialized role in the transmission and dissemination of pieces of music. (DOGANTAN-DACK, 2012, p. 8)*

Por outro lado, verifica-se que os compositores têm como única ferramenta a notação musical, e mesmo se utilizando-se dela, nem sempre conseguem exprimir todas as suas ideias na partitura. Sobre isto, Aquino comenta que:

Apesar da adição de inúmeras indicações de efeitos, nuances e detalhes musicais, ainda existe uma grande lacuna entre o pensamento musical do compositor e a capacidade deste de registrar absolutamente todas as suas intenções através da notação musical. Por outro lado, temos que levar em consideração a inevitabilidade da interação e participação do intérprete para dar vida a esta forma de expressão que é a música. (AQUINO, 2016, p. 35)

Ao longo de toda pesquisa de mestrado, tivemos acesso à partitura da Sonata apenas na cópia justa elaborada do Carlos Gaspar. Não sendo possível localizar esta obra no formato de manuscrito do compositor, muito menos em acervos ou através de bancos de partituras. É importante destacar que, inicialmente, a obra chegou a ser disponibilizada no site da Academia Brasileira de Música. No entanto, a mesma foi retirada devido às inúmeras divergências e inconsistências de notação em relação ao manuscrito. Durante a pesquisa, foi realizado um minucioso estudo interpretativo que resultou na gravação da obra, ao mesmo tempo em que nos permitiu ter conhecimento sobre aspectos composicionais e os recursos do violoncelo explorados por Vieira Brandão.

Com relação às questões interpretativas, percebe-se que vários aspectos são gerados a partir do entendimento da questão de *timing* em cada um dos movimentos da obra. Assim, toma-se por referência os trabalhos teóricos de Cone (1968), Dogantan-Dack (2012), além de Aquino e Aquino (2021). Neste sentido, estes últimos autores afirmam sobre esta temática:

[A questão de *timing*] se baseia no estudo da percepção de pulso como um dos elementos intrínsecos da música – talvez sua força motriz, no sentido de geração e controle de andamento, proporção e fluxo – enquanto questão rítmica, aqui considerada a partir das possibilidades de manipulação do pulso. (AQUINO; AQUINO, 2021, p. 1)

Completando este pensamento, Mine Dogantan-Dack (2012, p. 22)³² corrobora que “como a música cria certas impressões sobre o artista, ele externaliza ativamente essas impressões, traduzindo-as em mudanças sutis e ajustes de tempo e dinâmica à medida que a

³²As the music creates certain impressions on the performer, he actively externalizes these impressions by translating them into subtle changes and adjustments in timing and dynamics as the music unfolds. (DOGANTAN-DACK, 2012, p. 22)

música se desdobra”, deixando claro que o intérprete tem liberdade para manipular como também explorar todas as ferramentas que têm à sua disposição.

3.1.1 Allegro Moderato – Primeiro Movimento

Conforme previamente discutido, Vieira Brandão inicia sua Sonata apresentando um tema que será explorado ao longo de toda a peça, o que torna uma obra cíclica. Nesta seção *poco meno*, a fim de ressaltar a fluidez fraseológica, percebe-se que o posicionamento de um impulso por compasso, notadamente na linha do violoncelo, nos auxilia a ressaltar o caráter melódico e introspectivo da obra. A Figura 33 apresenta excerto dos comps. 7-12, nos quais na seção *poco meno*, os compassos estão notados em métrica ternária e tornam-se mais fluidos ao serem pensados em 1, ou seja, um impulso métrico por compasso.

The image shows a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) from measures 7 to 12. The score is in 3/4 time and marked 'Poco meno'. The Vc. part starts at measure 7 with a melodic line, marked 'mf'. The Pno. part starts at measure 7 with a rhythmic accompaniment, marked 'p'. The score continues to measure 10, where the Vc. part is marked 'cresc. poco a poco' and the Pno. part is marked 'cresc.'. Red arrows point to specific notes in the Vc. part, and red boxes highlight specific passages in the Pno. part.

Figura 33. Timing no primeiro movimento – JVB – Comps. 7-12

Neste sentido, Cone aborda essas mudanças métricas, notadamente quando discute a questão da hipermétrica, que “consiste em uma combinação de compassos de maneira que a unidade métrica primária é o compasso, e não o pulso” (CONE, 1968).

Aquino e Aquino (2021), por outro lado, afirmam que “um dos elementos essenciais na construção da interpretação musical diz respeito à maneira como determinamos o andamento e a métrica” e complementam afirmando que “independentemente da fórmula de compasso escrita pelo compositor, o intérprete é responsável por definir o tempo e a pulsação em sua interpretação” (Aquino; Aquino, 2021, p. 6).

Também é possível notar que na Figura 34, existe um contraste com a parte executada pelo violoncelo, mais sutil e leve, com a parte executada pelo piano, que se apresenta mais densa e contrastante com a melodia principal.

A partir do compasso 26 (Figura 34), percebem-se duas camadas métricas simultâneas, que exploram texturas distintas, nas quais o violoncelo prossegue com um impulso por compasso – ou seja, em 1 – enquanto o piano, por questões de ênfase rítmica das figuras sincopadas na mão esquerda, se mantém com 3 impulsos por compasso. Certamente, um exemplo da complexidade métrico-interpretativa explorada pelo compositor.

The image displays a musical score for Violoncello (Vc.) and Piano (Pno.) from measures 26 to 29. The score is divided into two systems. The first system (measures 26-27) shows the Vc. part in the upper staff and the Pno. part in the lower staff. The Pno. part has red asterisks above it, indicating a 3-beat metric layer. The Vc. part has a blue asterisk above it, indicating a 1-beat metric layer. The second system (measures 28-29) continues this pattern. The Pno. part is marked 'p' and 'sem pedal'. The Vc. part is marked 'mf'.

Figura 34. Timing no Primeiro movimento – JVB – Comps. 26-29

Ademais, Vieira Brandão soube explorar harmonicamente o violoncelo de forma muito consciente. Na seção dos comps. 41-51 (Figura 35), conseguiu formular acordes que se desdobram em uma estrutura bastante densa e dissonante no instrumento.

Figura 35. Excerto acordes primeiro movimento – JVB – Comps. 41-51.

Da mesma forma, no *Allegro Tempo 1* (Comps. 77-102) Vieira Brandão apresenta uma estrutura de acentuação rítmica complexa, pois além da presença de uma sequência de semicolcheias em andamento rápido, explora frequentes mudanças em relação à métrica irregular dos compassos. Edward Cone (1968), estabelece uma abordagem relevante acerca de estruturas rítmicas complexas como esta. Afirmar que, nestes casos “primeiro devemos descobrir a forma rítmica da peça, e a partir daí executar da forma mais clara possível para nossos ouvintes”³³ (p. 38-39). Com base no que Cone escreveu e, utilizando como exemplo este excerto de Vieira Brandão (Figura 36), percebemos a presença de um motivo que se repete (destacado em vermelho), que é posicionado em pontos distintos do compasso. Assim, nos compassos 4/4 e 4/8, os impulsos (marcados com círculos em azul) acontecem na primeira nota deste motivo. Por outro lado, nos compassos 5/8, pensando na subdivisão 3+2, verificamos que são gerados dois impulsos dentro do compasso, que já não acontecem mais na primeira nota do motivo.

³³ We must first discover the rhythmic shape of a piece and then try to make it clear as possible to our listeners. (CONE, 1968, p. 38-39)

80

82

86

sempre forte

Figura 36. Allegro Tempo 1 - Sequência de semicolcheias - primeiro movimento – JVB – Comps. 80-88.

3.1.2 Andante Allegretto Scherzando – Segundo movimento

O segundo movimento trata-se de uma Cantilena e tem como marca de expressão *Andante, Allegretto, Scherzando*, que não são apenas indicativas de andamento, mas também de caráter. O movimento inicia com uma melodia solo do violoncelo bastante introspectiva. É possível observar que Vieira Brandão utilizou-se de duas subdivisões fraseológicas, uma antecedente e outra consequente, em forma de arco (Figura 37). Sobre este assunto, Green enfatiza a forma de arco na frase musical e complementa dizendo que “A frase é a passagem mais curta da música que, tendo atingido um ponto de relativo repouso, expressou um pensamento musical mais ou menos completo” (GREEN, 1980, p. 7).

II

Andante Allegretto Scherzando

♩ = 80

Cello

p

Figura 37. Excerto segundo movimento – JVB – Comps. 1-7.

Na seção *Piu mosso* (Figura 38), o piano executa um fragmento no qual, mais uma vez precisa-se utilizar do recurso de hipermétrica. Nesta passagem, o acento apresenta-se deslocado, estando o tempo forte no segundo tempo do compasso – como podemos observar na mão esquerda do piano – sendo necessário se pensar em um impulso a cada três notas. Esta ferramenta composicional é conhecida como *Metric Displacement* que segundo Wolff é “o movimento de uma melodia ou de um motivo de uma parte forte da batida para a parte fraca, ou vice e versa”³⁴ (WOLFF, 2013). Mais à frente, a mão esquerda do piano também sugere um agrupamento em dois, a partir do deslocamento métrico, mesmo dentro do compasso 3/4. Utilizando-se deste pensamento, conseguimos ressaltar a construção da frase, dando mais fluidez e direcionamento. Sobre essas possibilidades de manipulação da frase, Aquino (2016) afirma que:

O intérprete é, portanto, o grande arquiteto do som, responsável pela construção e elaboração de frases musicais através do agrupamento e estabelecimento de contornos melódicos construídos sobre os pilares harmônicos. Portanto, é papel do intérprete agrupar notas, a fim de que estas formem linhas melódicas, ao mesmo tempo em que estas fazem parte de uma estrutura vertical, ou seja, acordes que formam a estrutura harmônica de uma determinada obra. (AQUINO, 2016, p. 37)

³⁴ *Is the movement of a melody or a motive from a strong part of the beat to the weak part of the beat and vice-versa.* Disponível em: <https://rosrhythm.weebly.com/metric-displacement.html>

Piu mosso ♩ = 120 a 132

Vcl.

Pno.

poco a poco acellerando

ff → *mf* *cresc.*

Vcl.

Pno.

f

Figura 38. Excerto piano - segundo movimento – JVB – Comps. 26-37

3.1.3 Molto Moderato – Terceiro movimento

Trata-se do movimento mais curto e mais lento da Sonata e como o próprio Vieira Brandão nos indica, faz aflorar o caráter dos chorões. No violoncelo, o compositor explora bem esta característica, uma vez que traz uma sequência de acordes arpejados, semelhante aos acordes executados pelo violão nos choros. Nesta seção, o violoncelo simplesmente passa a acompanhar a melodia executada pelo piano (Figura 39).

Figura 39. Excerto terceiro movimento – JVB

Questões de *timing* também são discutidas por Starker (2004), ao indicar as chamadas *hidden-beats* que consistem, na verdade, no “senso métrico criado a partir do pulso interno – regido pelas subdivisões da unidade de tempo – que é capaz de conduzir a linha musical de maneira orgânica” (STARKER, 2004). Na seção, dos comps. 20-29 (Figura 40), o compositor escreve *Tempo rubato*, o que permite ao intérprete uma certa liberdade na forma de executar o trecho. Este é um exemplo no qual é necessário utilizar-se dos *hidden-beats*, que regem o discurso musical a partir da subdivisão interna da pulsação – na figura das semicolcheias – a fim de que o movimento melódico seja definido de maneira orgânica. Viabilizando, desta forma, a questão de conjunto entre o violoncelo e o piano.

Tempo rubato

Vc. 20

Pno. 20

Vc. 25

Pno. 25

p

poco accel.

mf

mf

Figura 40. Hidden-Beats no Terceiro Movimento – JVB – Comps. 20-29

3.1.4. Allegro – Quarto movimento

O último movimento trata-se de um Rondó, que é finalizado com uma *coda* de 5 compassos. Traz em seu início, a mesma melodia apresentada inicialmente no primeiro movimento (Figura 41), de forma solo pelo violoncelo, reafirmando o caráter cíclico da obra. Ao mesmo tempo, é possível identificar que logo após a introdução, o piano apresenta escrita em contratempo. O que nos compassos 5-6 dificulta a percepção do tempo forte do compasso, com os primeiros tempos acéfalos.

Allegro $\text{♩} = 100 \text{ a } 108$

Cello *sfz* *poco rubato* *cresc.*

Vc. *ff*

Pno. *8va*

Figura 41. Início quarto movimento – JVB – Comps. 1-7

Padrão semelhante é encontrado na seção dos comps. 53-58 (Figura 42), na qual a parte do violoncelo apresenta, em cada primeiro tempo de compasso, uma nota precedida de ligadura, o que também dificulta a sensação dos tempos fortes de cada compasso. Da mesma forma, o piano segue o mesmo padrão escrito no início do movimento, com a presença das figuras em contratempo.

Vc. *cresc.*

Pno.

Vc.

Pno.

Figura 42. Excerto quarto movimento - JVB

Embora escrito em compasso 3/4, na seção dos comps. 90-93, figura 43, os intérpretes devem pensar que cada compasso contém apenas um impulso (asterisco vermelho), evitando pensar em cada tempo do compasso (setas vermelhas), deixando claro o direcionamento fraseológico, a partir de uma escrita mais fluida.

The image shows a musical score for the fourth movement, measures 90-93. The score is in 3/4 time and is marked 'Poco meno'. It features two staves: the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written for piano (pp) and includes markings for 'U.C.', 'p', 'legato', and 'pedal simile'. Red arrows point to the downbeats of each measure, and red stars mark the first beat of each measure. The score is written for two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef.

Figura 43. Excerto quarto movimento compassos 90 a 93 – JVB.

A partir da análise apresentada, obtemos uma melhor compreensão de como Vieira Brandão estruturou esta importante obra. Com recursos composicionais sólidos, apresentados de maneira distinta a cada movimento, o compositor nos apresenta uma obra desafiadora e marcante aos instrumentistas. Deixando claro, mais uma vez, o seu *metier* composicional, estruturado a partir de sua atuação como intérprete e também professor.

3.2 DIVERGÊNCIAS ENTRE AS PARTITURAS

O acesso a partitura desta Sonata, bem como gravações e materiais bibliográficos, é bastante restrito. Através de intensa pesquisa, nos foi possível encontrar apenas duas partituras, que não estão disponibilizadas, seja para download ou para compra. Apenas nos acervos pessoais da família ou de pessoas relacionadas a Vieira Brandão.

A partir daí, decidimos elaborar duas edições, uma edição digital da obra, a partir de uma análise do manuscrito de Carlos Gaspar, que, imaginamos, se basear nas instruções do compositor. Além disso, deixamos uma edição de performance, contento nossas sugestões editoriais, além de arcadas e dedilhados. Corroborando com Aquino e Aquino, que afirmam que “o intérprete é responsável por manter viva e revigorada uma obra eventualmente tocada ao longo de décadas ou séculos, aspecto que só pode ser alcançado através da implementação

de novas ideias extraídas de uma mesma partitura” (2021, p. 5), sendo assim, é necessário entender a importância do papel do intérprete, principalmente no que diz respeito a obras como esta, ainda pouco difundidas em nosso repertório. Desta forma, imaginamos que podemos contribuir, para que obras assim tenham seu reconhecimento e difusão assegurados.

Através de pesquisa preliminar, encontramos a existência de uma segunda edição, realizada pela Academia Brasileira de Música – ABM – feita em 2006 e editorada por Leandro Pereira. Sobre esta versão, o professor Hugo Pilger nos apontou algumas divergências:

O terceiro movimento tem um erro bastante complicado, onde eles apontam que o início do terceiro movimento seria com cordas duplas nas partes agudas do violoncelo. Quando tive acesso ao manuscrito do Carlos Gaspar, entendi que aquele pentagrama era da voz do piano. Então perceba como é importante o manuscrito, porque se eu não tivesse, teria gravado obviamente da forma errada. (PILGER, entrevista [dez/2021])

O trecho apontado pelo professor Hugo Pilger encontra-se no início do terceiro movimento, onde a edição da ABM (Figura 44) utilizou-se de uma passagem da parte do piano, colocando para ser executado pelo violoncelo. Nesta seção, na edição do copista Carlos Gaspar, Vieira Brandão escreveu, na verdade, três pentagramas para o piano (Figura 45).

Violoncelo

III
Molto Moderato

5

p *mf* *f*

Figura 44. Excerto terceiro movimento manuscrito – ABM.

Molto Moderato **III**

The image displays a musical score for the third movement, 'Molto Moderato III'. It is written for Piano and Violoncello (Vc.). The Piano part is marked 'Piano' (p) and the Violoncello part is marked 'mf'. The score is divided into two systems. The first system shows the Piano part with a red box highlighting a specific passage. The second system shows the Violoncello part with a red box highlighting a specific passage, followed by the Piano part. The section ends with 'To Coda'.

Figura 45. Excerto terceiro movimento manuscrito - Carlos Gaspar.

No segundo movimento, comps. 39-49, verifica-se outra seção em que algumas divergências relevantes são percebidas. Na edição da ABM, como também na cópia de Carlos Gaspar, a seção inteira é executada na clave de sol. No entanto, na gravação realizada por Iberê Gomes Grosso e Vieira Brandão, no compasso 45, verificamos que o violoncelista opta por executar o trecho uma oitava abaixo, o que demandaria a utilização da clave de fá. Como a gravação foi realizada na presença do próprio compositor ao piano, decidimos optar por esta segunda versão na edição anexa a este trabalho. Certamente um ajuste composicional oriundo da performance da obra (Figura 46).

Violoncelo

Piano

45

45

f

ff

mf

Figura 46. Excerto Segundo movimento - Troca de Claves.

Ao longo de toda a edição, tanto a do copista Carlos Gaspar, como a edição da ABM, encontra-se algumas diferenças de claves e de unidades de compasso. Por exemplo, no quarto movimento (Figura 47), comps. 18-19, a edição de Gaspar permanece com a clave de sol na mão esquerda do piano ao longo dos comps. 19-20, acontecendo a mudança para a clave de fá apenas no compasso 21. Ao ouvir a gravação de Iberê e Vieira Brandão, é possível perceber que neste momento, o piano soa em uma oitava diferente, sendo possível notar que a clave correta seria a de fá, como fizemos na edição de nossa partitura (Figura 48).

18

mf

p

p

p

21

legato

8a

8a

8a

ff

cresc.

8a

Figura 47. Manuscrito Carlos Gaspar - Quarto movimento.

The image displays a musical score for Violin (Vc.) and Piano (Pno.) from the fourth movement of a work by JVB. The score is presented in two systems. The first system covers measures 15 to 17, featuring a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The Violin part begins with a forte (f) dynamic. The Piano part includes an 8va marking. The second system covers measures 18 to 20, where the key signature changes to two sharps (F# and C#). The Violin part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic and ends with a forte (f) dynamic. The Piano part begins with a piano (p) dynamic. A red rectangular box highlights the key change in measure 18, showing the transition from one sharp to two sharps in the piano part. Performance markings include '8va' and 'Rec.' (Recitativo).

Figura 48. Excerto quarto movimento com ajuste de clave – JVB.

É importante ressaltar que sobre estas eventuais divergências que acontecem ao longo das duas edições (Carlos Gaspar e ABM) precisamos levar em consideração os recursos que cada copista e editor tinham a sua disposição. Salientando que a Academia Brasileira de Música, ao entender que sua versão continha diversos equívocos, decidiu por retirar esta edição de circulação, uma vez que poderia causar prejuízo ainda maior para obra de Vieira Brandão, no entanto não se pode dimensionar a extensão da difusão desta edição falha, nem a extensão do prejuízo eventual. Vale ressaltar ainda, que se trata de um trabalho extremamente minucioso, que requer muita atenção, mas que pode ser acometida de falhas. Sobre este assunto, Hugo Pilger comentou que:

Beethoven, Bach, já tiveram dezenas, senão centenas de revisões e sempre se encontra coisas novas. Nós estamos tirando essas peças do limbo, então é inevitável que a gente vá cometer erros. (PILGER, entrevista [dez/2021])

Desta forma, vale ressaltar a importância de registros desta natureza tanto a elaboração de edições, quanto os registros fonográficos. Uma vez que, através deles temos possibilidade

de desenvolver pesquisas como esta, que buscam elucidar o pensamento do compositor, ao mesmo tempo em que se visa facilitar o acesso desta obra para outros violoncelistas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através da presente contextualização, podemos perceber a importância de José Vieira Brandão no meio musical brasileiro ao longo do século XX, além do importante legado artístico não apenas como compositor, mas como educador musical e intérprete. Ademais, é necessário compreender o papel desempenhado por Vieira Brandão no âmbito da história do piano brasileiro, seu papel relevante na estreia de diversas obras de Villa-Lobos e sua atuação na consolidação do nacionalismo musical de nosso país. Ainda que reconhecido como exímio intérprete ao demonstrar domínio no seu instrumento, o que podemos verificar no registro fonográfico deixado pelo selo Funarte, contendo a obra objeto de pesquisa. Vieira Brandão ainda validou sua atuação composicional através do domínio da escrita para outros instrumentos e distintas formações musicais.

Ao adentrar neste universo da música brasileira, percebemos a riqueza de ritmos e gêneros musicais originados do nosso território, a exemplo do choro que, mesmo sendo derivado de ritmos europeus e africanos, tem sua criação a partir das rodas de música que acontecem no Rio de Janeiro. Aspecto que Vieira Brandão toma como inspiração em suas composições, enaltecendo os gêneros surgidos no Brasil, como a seresta e o já citado choro, da mesma maneira que escolhe Villa-Lobos como modelo composicional, além de ser um dos pioneiros do movimento nacionalista brasileiro.

A partir da análise apresentada nesta pesquisa, verificamos o quanto Brandão inovou na construção desta Sonata. Seja na exploração de recursos sonoros do violoncelo, aspecto relacionado com a vocalidade do instrumento, como também na utilização de notas em grau conjunto alcançadas por meio de *glissandis*, em uma seção que dura mais de 20 compassos. Estabelecendo uma sonoridade dificilmente encontrada no repertório violoncelístico, seja solo ou camerístico. Ao mesmo tempo, é possível perceber que Vieira Brandão possuía uma perfeita consciência das sonoridades que buscava, demonstrando compreensão das possibilidades da instrumentação violoncelo e piano, bem como de suas próprias limitações. Tudo isso é demonstrado na estruturação de sequências em semicolcheias, em andamento rápido, na sucessão de acordes dissonantes, na série de *glissandos* em graus conjuntos, sempre dentro da capacidade de realização pelos dois instrumentos.

De fato, esta Sonata se apresenta como uma obra extensa, em 4 movimentos, seguindo o padrão estabelecido por Villa-Lobos. Ao mesmo tempo explora uma harmonia ainda mais ousada, apesar da presença do caráter neoclássico, combinado com o nacionalismo pré-Bossa

Nova. Assim, Vieira Brandão consegue reunir em uma única obra, elementos composicionais relevantes e inovadores para o violoncelo. De modo que se faz necessário um sólido embasamento técnico prévio, a fim de executar a obra de forma que seja possível ressaltar todas estas características.

É importante compreender que a difusão desta Sonata vai permitir que os intérpretes explorem para além daqueles compositores brasileiros que sempre se fazem presentes nos nossos repertórios, como Guarneri, Santoro, Mignone e Oswald. Vale ressaltar que estes compositores já têm seus nomes reconhecidos no meio musical brasileiro e que se faz necessário buscar outros compositores que muitas vezes são tão importantes quanto os grandes nomes que se fazem presentes na história da música de nosso país. Em nossa opinião, José Vieira Brandão representa uma continuidade ao legado de Villa-Lobos, além de dar sequência a sua própria linguagem. Isso faz com que Vieira Brandão deixe de ser percebido como um compositor menor e, por outro lado, alcance o seu devido espaço, por merecimento, na música brasileira. Inclusive com as consequentes influências em um dos movimentos mais ricos da história da música brasileira, o período da Bossa Nova, que até hoje deixa marcas não só para a música popular, mas também para a música erudita do Brasil.

Segundo Pilger (dez/2020) “a Sonata do Vieira Brandão – falando de peças para violoncelo e piano – considero como uma das obras mais importantes já escritas, em pé de igualdade com a Sonata do Villa, a Suíte Brasileira do Bocchino e as grandes obras de Guarneri e Santoro”. É possível compreender que Vieira Brandão conseguiu deixar uma herança importante não apenas para o violoncelo, mas para a música de câmara. Notadamente, a partir da escrita que pode ser facilmente comparada com a dos grandes compositores contemporâneos dele.

Da mesma forma, como contribuição desta pesquisa, estão sendo oferecidas duas edições distintas dessa obra. Sendo uma edição para performance – contendo sugestões interpretativas, que incluem dedilhados e articulações, baseada nas análises aqui dispostas – e uma edição crítica baseada no manuscrito de Carlos Gaspar e no registro sonoro deixado por Vieira Brandão e Iberê Gomes Grosso. Pretendemos assim, que outros músicos possam ter acesso a esta obra e que possam adicionar aos seus repertórios, levando esta importante Sonata para os mais diversos palcos da música de concerto. Além disso, esperamos alcançar os professores de violoncelo e piano, para que possam explorar esta obra para suas respectivas classes, expandindo as opções de repertório da música brasileira para esta formação.

Por outro lado, desejamos que esta peça seja utilizada como uma forma de ampliar o repertório em sala de aula, entendendo a importância de sempre buscar a renovação dos

programas de música. Que a partir desta pesquisa, essa obra possa ser mais utilizada no âmbito didático, visto que é uma composição bastante completa em termos dos recursos técnicos e que tem a acrescentar na vida acadêmica e artística dos estudantes.

Desta forma, entende-se que a presente pesquisa deixa uma colaboração significativa e contribui de forma sólida para a expansão da literatura do repertório musical brasileiro para violoncelo, facilitando o acesso não só à partitura, como também à gravação disponibilizada no YouTube. Certamente, essas contribuições viabilizarão uma maior frequência desta obra em programas de recitais de violoncelo e piano, além do reconhecimento do trabalho do compositor.

Além disso, esta pesquisa é pioneira no que diz respeito à escrita de José Vieira Brandão para violoncelo e piano, entendendo assim a importância de todos os levantamentos interpretativos-analíticos realizados no presente trabalho, bem com toda a observação acerca da linguagem composicional de Vieira Brandão, destacando sua relevância para o universo violoncelo-piano.

Espera-se, que o presente trabalho possa tornar esta obra mais conhecida e difundida no âmbito do repertório do violoncelo, enaltecendo a qualidade da música feita em nosso território, e que mereça mais da nossa atenção enquanto artistas. Através da gravação disponibilizada nesse projeto, esperamos que outros violoncelistas possam se aprofundar no entendimento da obra de José Vieira Brandão, a partir da consciência da riqueza de suas composições, de forma a enaltecer ainda mais a cultura brasileira. Em nossa opinião, na verdade, esta obra tem seu devido espaço no repertório violoncelístico universal.

REFERÊNCIAS

AMORIM, Humberto. Canção do poeta do século XVIII, de Heitor Villa-Lobos: apresentação de um manuscrito para canto e violão. **Revista Música**: Universidade de São Paulo, v. 19, n. 2, 28 out. 2019.

ANDRADE, Mario de. **O movimento modernista**. Rio de Janeiro; Edição da Casa do Estudante do Brasil, 1942.

AQUINO, Felipe Avellar de. **Villa-Lobos's Cello Concerto nº 2: a Portrait of Brazil**. 2000. Tese (Doutorado em Música) – University of Rochester, New York.

AQUINO, Felipe Avellar de. A partitura e seus limites: reflexões sobre alguns dos parâmetros musicais e o processo de construção interpretativa. *In*: FILHO, Marcilio Franca; LEITE, Geilson Salomão; FILHO, Rodolfo Pamplona. **Antimanual de direito e arte**. São Paulo - SP: Saraiva, 2016. p. 29-42.

AQUINO, Felipe Avellar de. A voice for Brazil. **The Strad**, Londres, v. 132, n. 1575, julho 2021.

AQUINO, Felipe José Avellar de; AQUINO, Sandra K. Martins Cabral de. Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa. **Anais do XXXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, João Pessoa, 2021.

AQUINO, Sandra K. M. C. de. **Os sentidos da performance e da docência à luz da Logoteoria: um estudo com professores de instrumento em duas universidades do Nordeste**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal da Paraíba, 2017.

ARCANJO, Loque. Heitor Villa-Lobos e a “Embaixada Artística Brasileira” na Argentina (1940). **Revista Música**, p. 121-150, 16 jun. 2020.

BARBOSA, Valdinha de Melo. **Iberê Gomes Grosso: Dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista**. Rio de Janeiro: Sindicato dos Músicos Profissionais do Estado do Rio de Janeiro, 2005.

BARRENECHEA, Lucia. **Entrevista concedida a Isabelle Sousa Azevedo através de viodechamada pelo google meet**. Dez/2020.

BARROS, José D’Assunção. As formas neobarrocas e neoclássicas nas bachianas brasileiras de Villa-Lobos. **ICTUS Music Journal**, Salvador, v. 14, ed. 1, 4 jul. 2020.

BECK, Ataíde. José Vieira Brandão – Monumento vivo na história da música brasileira. *In*: **Vieira Brandão um quarteto, um estudo, uma sonata e dez canções**. CD de áudio produzido pela Rádio MEC. Rio de Janeiro, 1998.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. Semana de arte moderna: o que comemorar? **Remate de Males**, Campinas, p. 23-29, jan/dez. 2013.

BORGES, Gabriel S. e. **Obras nacionalistas brasileiras para violoncelo e piano**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de Aveiro, Portugal 2012.

BORGES, Jane. José Vieira Brandão (1911-2002): uma história de vida e de trabalho. In: III Congresso Brasileiro de História da Educação, 2004, Curitiba, PR. **Anais - III Congresso Brasileiro de História da Educação - A Educação Escolar em Perspectiva Histórica**, 2004.

BORGES, Luís Fabiano F.; VOLPI, Maria Alice. O Violão sete cordas no choro tradicional e no choro não tradicional. **Revista Vórtex**, Curitiba - PR, v. 8, ed. 3, p. 1-37, 2020.

BRANDÃO, José Vieira. **Sonata para violoncelo e piano**. [s.d] – Texto datilografado.

CONE, Edward T. **Musical form and musical performance**. New York: Norton, 1968.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Mário de Andrade e a utopia do som nacional. **Trama Interdisciplinar**, v. 2, 2010.

COOK, Nicholas. **A guide to musical analysis**. New York, N.Y.: W. W. Norton & Company, Inc, 1987.

CORRÊA, Antenor Ferreira. Transformações temáticas: tratamento motivico e recepção da música contemporânea. **XVII Congresso da ANPPOM**, São Paulo - SP, 2007.

DINIZ, André. **Almanaque do Choro**: A história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

DOGANTAN-DACK, Mine. ‘Phrasing – the very life of music’: performing the music and nineteenth-century performance theory. **Nineteenth-Century Music Review**, Cambridge University Press, p. 7-30, 2012.

DUARTE, Jorge. Entrevista em Profundidade. In: DUARTE; BARROS. **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 2.ed. São Paulo: Atlas, 2005.

DUDEQUE, Norton. Influências nas bachianas brasileiras: A cantilena da bachianas brasileiras n. 5 e no “trenzinho do caipira”. **Simpósio Internacional Villa-Lobos**, São Paulo, 2009.

FAGERLANDE, Aloysio Moraes Rego; AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. Seresta, de Francisco Mignone, para fagote e piano: considerações interpretativas. **II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**, Vitória - ES, 2014.

FERNANDES, Cláudio Aparecido; SILVA, Clayton Rodrigues da. Lundu característico. **7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná**, Curitiba, p. 122-127.

FISCHER, Heloisa. Uma data a ser celebrada; José Maria Neves. **Caderno viva música**: Vieira Brandão, 90 anos, [s. l.], v. 1, ed. 1, p. 11-14, 2001.

FISCHER, Heloisa. Vieira Brandão, 90 anos; Vasco Mariz. **Caderno viva música**: Vieira Brandão, 90 anos, [s. l.], v. 1, ed. 1, p. 11-14, 2001.

GONÇALVES, Marcos Augusto. **1922 - A Semana que não terminou**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

GREEN, Douglas. **Form in tonal music: An introduction to analysis**. 2. Ed. New York. 1980.
GUEDES, Alexandre Brasil de Matos. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever**. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, [S. l.], 2003.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro**. Mana [online]. 2003, v. 9, n. 1, pp. 81-108. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-93132003000100005>. Acesso em 11 de nov. de 2021.

KENNEDY, Michael; BOURNE, Joyce. In: **The Oxford dictionary of music**. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1994.

MALLMANN, Marcela Cockell. Pelos becos e pela avenida da belle époque carioca. **Soletras**, São Gonçalo, ano 10, ed. 20, 20 jul/dez. 2010.

MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. 2. ed. atual. e aum. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. 6. ed. atual. e aum. Rio de Janeiro - RJ: Nova Fronteira, 2000.

MARCHESAN, Maria Tereza Nunes; RAMOS, André Gonçalves. Check list para a elaboração e análise de questionários em pesquisas de crenças. **Domínios de Linguagem: Revista Eletrônica de Linguística**, [s. l.], v. 6, ed. 1, 2012.

NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o Choro e os Choros**. 1. ed. São Paulo: Ricordi, 1977.

OLIVEIRA, Daisy Lucia Gomes de. Villa-Lobos e o Canto Orfeônico no Governo Vargas: as concentrações e a Superintendência de Educação Musical e Artística. **Interlúdio – Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II**, Rio de Janeiro. Ano 2, n.1, p.11-24, 2011.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo; MARTINS-JUNIOR, Jylson J. **Uma análise temática dos prelúdios para violão de Villa-Lobos**. 2008. Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/musica/jylsonacacio.pdf. Acesso em 15 de jun. de 2020.

PILGER, Hugo. **Entrevista concedida a Isabelle Sousa Azevedo através de videochamada pelo google meet**. Dez/2020.

RANDEL, Don Michael. In: RANDEL, Don Michael (Ed.). **The new Harvard dictionary of music**. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986. 1008 p.

RÉTI, Rudolph. **O processo temático na música**. Tradução: Fernando Lewis de Mattos. 28 p. Título original: The thematic process in music. Disponível em: <https://bityli.com/Ps1WiZ.pdf>. Acesso em: 08 de jun. de 2020.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. Quatro estudos para piano solo de Vieira Brandão: uma abordagem técnica-interpretativa. **Simpom**, Rio de Janeiro, 2012. p.1629-1638.

RODRIGUES, Mauren Liebich Frey. **Do texto ao som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão**. 2017. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RUTHEFORD-JOHNSON, Tim; KENNEDY, Michael; KENNEDY, Joyce. **The Oxford dictionary of music**. Cambridge: Oxford University Press, ed. 6, 2013.

SADIE, Stanley; GROVE, George. **The new Grove dictionary of music and musicians**. Londres: Macmillan Publishers, 1980.

SILVA, Marcos Vicente Almeida. **Brasil novo, composto por Villa-Lobos nos anos de 1937-1945: matéria de estudos historiográficos**, 2013. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ea000280.pdf>. Acesso em 20 de out. de 2020.

SOUZA, Iracele A. Vera Lívero de. **Santoro: uma história em miniaturas: estudo analítico-interpretativo dos prelúdios para piano de Cláudio Santoro**. 2003. Dissertação (Mestrado em Artes/Música) - Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas – SP.

STARKER, Janos. **The world of music according to Starker: A memoir**. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

THOMPSON, Cláudio; BARROS, Guilherme S. de. **Os estudos para piano de Alceu Camargo**. 2012. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/musica/article/view/21670/12752>. Acesso em 20 de set. de 2021.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações no choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, [S. l.], 2014.

WOLFF, Andrew. **Rhythmic structure in the rite of spring**. 2013 Disponível em: <https://rosrhythm.weebly.com/metric-displacement.html>. Acesso em 10 de nov. de 2021.

WOLFF, Daniel; ALLESSANDRINI, Olinda. Os Cinco Prelúdios para violão de Heitor Villa-Lobos e a transcrição para piano de José Vieira Brandão: uma análise comparativa. **PER MUSI - Revista Acadêmica de Música**, Belo Horizonte: UFMG, ed. 16, p. 54-66, 15 dez. 2007.

WOLFF, Ednardo M. G. do. **Polifonias políticas, identitárias e pedagógicas: Villa-Lobos no instituto de educação do Rio de Janeiro na Era Vargas**. 2015. Tese (Doutorado em Música) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, Rio de Janeiro, 2015.

APÊNDICE A – Termo de consentimento livre e esclarecido



TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Gostaríamos de convidar você a participar como voluntário (a) da pesquisa “Sonata para violoncelo e piano de José Vieira Brandão: Um estudo analítico musicológico voltado para performance”. Essa pesquisa faz parte do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB, tem como pesquisadora principal a mestranda Isabelle Sousa Azevedo, sob a orientação do Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino. O motivo que nos leva a realizar esta pesquisa é a contribuição para a ampliação do conhecimento acerca do repertório da música brasileira para violoncelo e piano. Caso você concorde em participar, realizaremos uma entrevista que abordará alguns aspectos da sua relação com a obra de José Vieira Brandão, como foi seu contato inicial com o compositor e a obra em questão, o que levou a estudar/gravar a obra, qual foi a fonte/manuscrito utilizado, entre outros.

Essa pesquisa tem como objetivo geral pesquisar, estudar e compreender a escrita de José Vieira Brandão na obra para violoncelo e piano, de forma que auxilie o intérprete na execução da obra e como objetivos específicos pesquisar sobre a vida e obra do compositor, realizar uma pequena análise harmônica da obra, realizar uma nova edição da partitura, dirimindo eventuais divergências entre a gravação do violoncelista Iberê Gomes Grosso e o manuscrito do copista Carlos Gaspar e ainda observar como se dão os tratamentos temáticos ao longo da obra, suas origens e significados.

Você terá todas as informações que quiser sobre esta pesquisa e estará livre para participar ou recusar-se a participar. Mesmo que você queira participar agora, você pode voltar atrás ou parar de participar a qualquer momento. Os resultados da pesquisa estarão à sua disposição quando finalizada. Seu nome ou o material que indique sua participação não será liberado sem a sua permissão.

Este termo de consentimento será impresso em duas vias originais, sendo que uma será arquivada pelo pesquisador responsável e a outra será fornecida a você. Os dados coletados na pesquisa ficarão arquivados com o pesquisador responsável por um período de 5 (cinco) anos. Decorrido este tempo, o pesquisador avaliará os documentos para a sua destinação final, de acordo com a legislação vigente. Os pesquisadores tratarão a sua identidade com padrões profissionais de sigilo, atendendo a legislação brasileira (Resolução Nº 466/12 do Conselho Nacional de Saúde), utilizando as informações somente para os fins acadêmicos e científicos.

Declaro que concordo em participar da pesquisa e que me foi dada à oportunidade de ler e esclarecer as minhas dúvidas.

João Pessoa, _____ de _____ de 2020

Assinatura do Participante

Isabelle Sousa Azevedo

Isabelle Sousa Azevedo

E-mail:

Universidade Federal da Paraíba
Programa de Pós-graduação em Música
Fone: (83) 3216.7005
E-mail: ppgm@ccta.ufpb.br

Comitê de Ética em Pesquisa/ CCS/ UFPB
Endereço: Universitário S/N, Castelo Branco
CEP: 58051-900
Fone: (83) 3216-7791
E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

Rubrica do Participante da pesquisa: _____

Rubrica do pesquisador: _____

APÊNDICE B – Edição da partitura

Score

Sonata

Para Violoncelo e Piano

a Iberê Gomes Grosso

José Vieira Brandão

(1955)

Allegro Moderato (♩ = 112 a 120)

Cello

ff

Vc.

Pno.

p

Poco meno

Vc.

mf

Pno.

p

Vc.

cresc. poco a poco

Pno.

cresc.

Sonata

13

Vc.

Pno.

rit.

Meno (♩ = 92)

16

Vc.

Pno.

18

Vc.

Pno.

20

Vc.

Pno.

Sonata

22

Vc.

Pno.

24

Vc.

Pno.

26

Vc.

Pno.

mf

28

Vc.

Pno.

molto stacatto

p

sem pedal

Sonata

30

Vc.

Pno.

cresc.

32

Vc.

Pno.

f

34

Vc.

Pno.

36

Vc.

Pno.

un poco accel.

cresc. molto

un poco accel. e cresc.

Sonata

Lento ♩ = 60

Vc. 39 *f* *rit.* *sfz* *f* *rit.* *sfz*

Pno. 39 *f* *pp*

Vc. 43 *rit.* *sfz* *rit.*

Pno. 43 *pp*

Vc. 45 *f* *rit.* *sfz* *ff*

Pno. 45

Allegro ♩ = 120

Vc. 48 *sva*

Pno. 48

Sonata

51 $\text{♩} = 60$ $\text{♩} = 120$

Vc. *ff*

Pno. *ff*

54 $\text{♩} = 60$ *rit.* *f legato* *sfz* *rit.* *sfz*

Pno. *sfz* *rit.* *sfz*

57 *rit.* *sfz*

Pno. *sfz*

59 $\text{♩} = 120$ *f cantabile*

Pno. *f cantabile*

Sonata

Pno.

61

poco cresc.

Pno.

63

Pno.

65

sva

Vc.

67

p

cresc.

Pno.

67

pp

Sonata

The image displays a musical score for a Sonata, spanning measures 69 to 75. The score is written for Violin (Vc.) and Piano (Pno.).

- Measure 69:** The Violin part begins with a *p* (piano) dynamic and a long, sweeping melodic line. The Piano accompaniment consists of rhythmic eighth-note patterns in both hands.
- Measure 71:** The Violin part starts with a *f* (forte) dynamic. The Piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.
- Measure 73:** The Violin part features a melodic line that concludes with a *dim.* (diminuendo) marking. The Piano accompaniment remains consistent.
- Measure 75:** The Violin part begins with a *rall. molto e rit.* (rallentando molto and ritardando) instruction. The Piano part shows a change in texture, with some notes held across the bar line.

The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *f*, *cresc.*, *dim.*, *rall. molto e rit.*), articulation marks (accents), and phrasing slurs. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 6/4.

Sonata

All° Tempo 1

The musical score consists of four systems, each with a Violin (Vc.) and Piano (Pno.) part. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/4. Measure 77 begins with a *f* dynamic. Measure 78 is marked *sempre piano*. Measure 79 is marked *mf*. Measure 80 shows a change in time signature from 6/4 to 4/4. The piano part in measures 77-80 consists of a few chords and rests, while the violin part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

77 *f*

78 *sempre piano*

79 *mf*

80

Sonata

Vc. ⁸¹

Pno. ⁸¹

Detailed description: This system shows measures 81 and 82. The Violin part (Vc.) features a continuous sixteenth-note pattern. The Piano part (Pno.) consists of a steady eighth-note accompaniment in both hands.

Vc. ⁸³

sempre forte

Pno. ⁸³

Detailed description: This system shows measures 83 and 84. The Violin part (Vc.) has a melodic line with a dynamic marking of *sempre forte*. The Piano part (Pno.) continues with its eighth-note accompaniment.

Vc. ⁸⁵

Pno. ⁸⁵

Detailed description: This system shows measures 85, 86, and 87. The Violin part (Vc.) has a melodic line with a dynamic marking of *sempre forte*. The Piano part (Pno.) continues with its eighth-note accompaniment.

Sonata

88

Vc.

Pno.

91

Vc.

Pno.

94

Vc.

p

Pno.

95

Vc.

sempre piano

Pno.

Sonata

The image displays a musical score for a Sonata, spanning measures 96 to 101. The score is arranged in three systems, each featuring a Violin (Vc.) part and a Piano (Pno.) part. The first system (measures 96-97) is in 4/4 time, with the Vc. part marked *mf*. The second system (measures 98-100) changes to 3/4 time. The third system (measures 101-101) changes to 5/4 time. The Vc. part consists of continuous eighth-note patterns, while the Pno. part provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

Sonata

103 *un poco afretando.*

Vc. *ff*

Pno.

106

Vc.

Pno.

109

Vc.

Pno.

113

Vc.

Pno.

Ped.

Sonata

117

Vc.

Pno.

ff

8va

120

Vc.

Pno.

dim.

121

Vc.

Pno.

mf

p

sfz

sfz

sfz

m.e.

Sonata

124 *bc*

Vc.

124 *com sentimento*

Pno. *m.e.* *sfz* *f*

127 *cresc.* *ff* *8va*

130 *allarg. e dim. molto* *8va*

133 **Meno** *p* *mf*

Pno. *pp* *pp* *pp*

Detailed description: This page of a musical score for a Sonata, page 105, contains measures 124 through 133. The score is written for Violin (Vc.) and Piano (Pno.).
- Measure 124: The Violin part begins with a melodic line in the bass clef, marked with a *bc* (basso continuo) sign. The Piano part starts with a sustained chord in the right hand and a rhythmic pattern in the left hand. The instruction *com sentimento* is placed above the piano part.
- Measures 125-126: The Piano part continues with a melodic line in the right hand and chords in the left hand. A *m.e.* (more energy) marking is placed above a note in the right hand. A *sfz* (sforzando) marking is placed above a note in the left hand. The dynamic *f* (forte) is indicated.
- Measures 127-128: The Piano part features a *cresc.* (crescendo) marking. The dynamic *ff* (fortissimo) is indicated. An *8va* (octave) marking is placed above the right hand.
- Measures 129-130: The Piano part includes an *allarg. e dim. molto* (allargando and molto decrescendo) marking. An *8va* marking is placed above the right hand.
- Measure 131: The Piano part continues with the *allarg. e dim. molto* marking.
- Measure 132: The Piano part continues with the *allarg. e dim. molto* marking.
- Measure 133: The Violin part begins a new section marked **Meno** (ritardando). The dynamic *p* (piano) is indicated. The Piano part continues with a rhythmic pattern, marked with *pp* (pianissimo). The dynamic *mf* (mezzo-forte) is indicated for the Violin part.

Sonata

This musical score page contains measures 136 through 145 of a Sonata. It is arranged in four systems, each with a Violin (Vc.) part and a Piano (Pno.) part. The first system (measures 136-138) features a *pp* dynamic in the piano part and includes a *gliss.* marking in the violin part. The second system (measures 139-141) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 142-144) includes a *gliss.* marking in the violin part and a *8va* marking in the piano part. The fourth system (measures 145) begins with a *ff* dynamic in the piano part. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Sonata

Vc. *ff*

Pno. *ff*

Vc. *allarg. molto*

Pno. *ff*

II

Andante Allegretto Scherzando

♩ = 80

Violoncello Solo *p*

Vcl. ³

Vcl. ⁵

Vcl. ⁷

Pno. ⁷ *p* *cresc.*

Vcl. ¹⁰ *p*

Pno. ¹⁰ U.Corda *pp* *8vb*

II

13

Vcl.

Pno.

15

Vcl.

Pno.

17

Vcl.

Pno.

Con sord.

19

Vcl.

Pno.

U.Corda

II

21

Vcl.

Pno.

23

Vcl.

Pno.

25 Senza sord.

Vcl.

Pno.

m.e. m.d. m.e. m.d. m.e. m.d. m.e.

f

7 9

m.e. m.e.

Piu mosso ♩ = 120 a 132

26

Vcl.

Pno.

poco a poco acellerando

ff > *mf* *cresc.*

II

32

Vcl.

Pno.

f

38

Vcl.

Pno.

f

ff

42

Vcl.

Pno.

ff

fff

8va

45

Vcl.

Pno.

f

ff

II

49

Vcl.

Pno.

mf

dim.

54

Vcl.

Pno.

p

rall. molto

U.Corda
pp

Andante Moderato

♩ = 92 a 100

62

Vcl.

Pno.

gliss.

p

ppp

pp

68

Vcl.

Pno.

p

p

simile

pp

II

72

Vcl.

Pno.

77

Vcl.

Pno.

82

Vcl.

Pno.

87

Vcl.

Pno.

II

92

Vcl.



Pno.



Violin staff (measures 92-97): Treble clef, 2/4 time signature. The melody consists of eighth-note patterns with a chromatic descent. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line in the left hand and a more complex texture in the right hand with some ties.

98

Vcl.



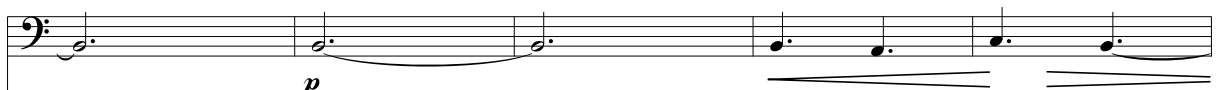
Pno.




Violin staff (measures 98-103): Treble clef. Measure 98 starts with a *p* dynamic. The melody continues with eighth notes. The piano accompaniment has a more active right hand with sixteenth-note patterns and a consistent bass line.

104

Vcl.



Pno.



Violin staff (measures 104-109): Bass clef. Measure 104 starts with a *p* dynamic. The melody is a simple eighth-note line. The piano accompaniment features a complex, rhythmic bass line with many accidentals and a more active right hand.

109

Vcl.



Pno.



Violin staff (measures 109-114): Bass clef. Measure 109 starts with an accent (>) and a *p* dynamic. The melody has a long note in measure 110. The piano accompaniment continues with its complex bass line and active right hand.

II

♩ = 92 a 100

113

Vcl.

Pno.

117

Vcl.

Pno.

120

Vcl.

Pno.

123

Vcl.

Pno.

II

126

Vcl. *ff*

Pno.

130

Vcl. *ff*

Pno.

133

Vcl.

Pno.

138

Vcl. *p dim. e rall.*

Pno. *rall. molto dim.*

II

144

Vcl.

pp

Pno.

Detailed description: This system contains measures 144 to 147. The Violin part (Vcl.) is in bass clef with a 4/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half note G2, a quarter note F2, and a half note E2. A dynamic marking of *pp* is placed below the first measure. The Piano accompaniment (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays sustained chords: a whole note chord of G2-B2-D3 in measure 144, and chords of G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3 in measures 145, 146, and 147. The left hand (bass clef) plays sustained chords: a whole note chord of G2-B2-D3 in measure 144, and chords of G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3 in measures 145, 146, and 147. Measure 147 ends with a double bar line.

148

Vcl.

Pno.

Detailed description: This system contains measures 148 to 151. The Violin part (Vcl.) is in bass clef with a 7/4 time signature. It begins with a half note G2, followed by a half note F2, a half note E2, a half note D2, and a half note C2. The Piano accompaniment (Pno.) consists of two staves. The right hand (treble clef) plays sustained chords: a half note chord of G2-B2-D3 in measure 148, and chords of G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3 in measures 149, 150, and 151. The left hand (bass clef) plays sustained chords: a half note chord of G2-B2-D3 in measure 148, and chords of G2-B2-D3, G2-B2-D3, and G2-B2-D3 in measures 149, 150, and 151. Measure 151 ends with a double bar line.

Molto Moderato

III

Piano

3

Vc.

To Coda

Pno.

mf

p

p

Vc.

Pno.

mf

f

mf

rit.

mf

8vb-

III

10 *pizz.*
Vc. *mf*

Pno. *mf*
8^{vb} - - - - - 8^{vb} - - - - - 8^{vb} - - - - -

14 *arco*
Vc. *f*

Pno. *f*
8^{vb} - - - - - 8^{vb} - - - - -

17 *f*
Vc. *p*

Pno. *f* *allarg.*

III

Tempo rubato

20

Vc.

Pno.

p

25

Vc.

Pno.

mf

poco accel.

30

Vc.

Pno.

p

III

35

Vc.

dim. *mf*

Pno.

35

40

Vc.

poco accel.
dim. poco a poco

Pno.

40

45

Vc.

pp **D.S. al Coda** Θ *pizz.*

Pno.

45

IV

Rondó

Allegro ♩ = 100 a 108

Cello

sfz poco rubato *cresc.*

Vc.

ff

Pno.

8vb

Vc.

ff *f*

Pno.

8vb *8va*

IV

11

Vc. *mf*

Pno. *non legato* *mf* *8^{va}*

15

Vc. *f*

Pno. *f* *8^{va}*

18

Vc. *mf* *f*

Pno. *p*

Red. _____

IV

21

Vc. *legato*

Pno. *8va* *8va* *ff* *8vb*

cresc.

24

Vc. *f*

Pno. *ff*

26

Vc.

Pno.

IV

35

Vc. *f*

Pno. *mf*

8vb----

37

Vc. *f*

Pno. *f*

8vb----

40

Vc. *legato* *p*

Pno. *f*

8vb-

IV

43

Vc.

Pno.

mf

Violin part (Vc.) for measures 43-45. Measure 43 starts in 3/4 time with a half note G2. Measure 44 changes to 4/4 time with a half note G2. Measure 45 changes to 3/4 time with a half note G2. The piece concludes with a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3) in 3/4 time.

Piano accompaniment (Pno.) for measures 43-45. Measure 43 starts in 3/4 time with a quarter rest. Measure 44 changes to 4/4 time with a quarter rest. Measure 45 changes to 3/4 time with a quarter rest. The piece concludes with a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3) in 3/4 time.

46

Vc.

Pno.

Violin part (Vc.) for measures 46-48. Measure 46 starts in 3/4 time with a half note G2. Measure 47 changes to 4/4 time with a half note G2. Measure 48 changes to 3/4 time with a half note G2. The piece concludes with a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3) in 3/4 time, marked *dim.*

Piano accompaniment (Pno.) for measures 46-48. Measure 46 starts in 3/4 time with a quarter rest. Measure 47 changes to 4/4 time with a quarter rest. Measure 48 changes to 3/4 time with a quarter rest. The piece concludes with a triplet of eighth notes (F#3, E3, D3) in 3/4 time.

49

Vc.

Pno.

Violin part (Vc.) for measures 49-51. Measure 49 starts in 3/4 time with a quarter note G2. Measure 50 changes to 2/4 time with a half note G2. Measure 51 changes to 3/4 time with a half note G2. The piece concludes with a half note G2 in 4/4 time, marked *p*.

Piano accompaniment (Pno.) for measures 49-51. Measure 49 starts in 3/4 time with a quarter rest. Measure 50 changes to 2/4 time with a quarter rest. Measure 51 changes to 3/4 time with a quarter rest. The piece concludes with a half note G2 in 4/4 time, marked *p*.

IV

53

Vc.

cresc.

Pno.

56

Vc.

Pno.

59

Vc.

f

Pno.

mf

8vb

IV

62

Vc.

Pno.

8vb-----1

65

Vc.

Pno.

rall.

69

Vc.

Pno.

Tempo 1° *poco stacatto*

p

p non legato

8va-----1

IV

73

Vc. *cresc.*

Pno. *8va-* *mf*

76

Vc.

Pno. *m.d.* *8va-* *m.e.* *8vb-*

78

Vc. *mf* *rit.* *cresc.*

Pno. *cresc.*

IV

Vc. *f* *ff*

Pno. *f*

Vc.

Pno.

Vc. *staccato*

Pno. *ff*

8va

IV

Poco meno

89

Vc.

Pno.

pp U.C.

Ped. ————— *

91

Vc.

Pno.

p legato

Ped. ————— *

pedal simile

94

Vc.

Pno.

IV

97

Vc. *pizz.* *p* arco *pizz.* arco *pizz.* arco

Pno. *pp*

8vb
Ped. — Ped. — Ped. — Ped. — Ped. — Ped.

101

Vc. *pizz.* arco *pizz.* arco *pizz.* arco

Pno. *p*

8vb
Ped.

105

Vc. *p*

Pno. *p*

Ped.

IV

108

Vc.

Pno.

Ped. Ped. Ped.

111

Vc.

Pno.

pizz. pizz. pizz.

pp

Ped. 8^{vb}

115

Vc.

Pno.

pizz. arco

(8^{vb})

IV

118

Vc.

Pno.

8va

8va

8va

8va

pedal simile

122

Vc.

Pno.

8va

8va

8va

dim.

pedal

125

Vc.

Pno.

(8va)

rall. molto

rall. molto

pp

8vb

pedal

IV

Tempo 1°

129

Vc.

Pno.

ppp

Red.

133

Vc.

Pno.

poco staccato

mf

mf

non legato

8va

137

Vc.

Pno.

f

IV

140

Vc.

Pno.

f *dim. rall.*

Poco meno

143

Vc.

Pno.

non legato *p* *dim.*

Ped. ----- Ped.

146

Vc.

Pno.

p

IV

149

Vc.

Pno.

152

Vc.

Pno.

f

155

Vc.

Pno.

158

Vc.

Pno.

cresc.

sfz

IV

Tempo 1°

161 *p* *longa* *dim. molto* *pp* *mf* *8va-*

164 *poco stacatto* *mf* *8va-* *8va-* *8va-*

168 *f* *8va-* *8va-* *8va-* *f* *mf*

IV

171

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

Pno. *p*

174

Vc.

Pno. *f*

177

Vc. *f*

Pno. *f*

180

Vc.

Pno. *f* *non legato*

IV

183

Vc.

Pno.

Measures 183-186. The Vc. part features a melodic line with triplets and a long slur. The Pno. part has a bass line with a long slur and some chords.

187

Vc.

Pno.

Measures 187-190. The Vc. part has a melodic line with a *ff* dynamic marking. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with triplets.

190

Vc.

Pno.

Measures 190-193. The Vc. part has a melodic line with triplets. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with triplets. A *8vb* marking is present at the bottom.

194

Vc.

Pno.

Measures 194-197. The Vc. part has a melodic line with a long slur and a *ff* dynamic marking. The Pno. part has a rhythmic accompaniment with a *8va* marking.

Cello

Sonata

Para Violoncelo e Piano

José Vieira Brandão

Allegro Moderato (♩ = 112 a 120)

ff

5

Poco meno
mf

10

cresc. poco a poco

Meno (♩ = 92)

15

rit.

19

23

mf

30

cresc. f

36

un poco acel. *cresc. molto*

2

Sonata

41 **Lento** ♩ = 60 *rit.* *f* *sfz* *f* *sfz* *sfz* *rit.*

44 *f* *sfz* *sfz*

47 **Allegro** ♩ = 120 *ff* *ff*

52 ♩ = 120 **2** ♩ = 60 **4** ♩ = 120 **8**

67 *p* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

73 *dim.* *rall. molto e rit.*

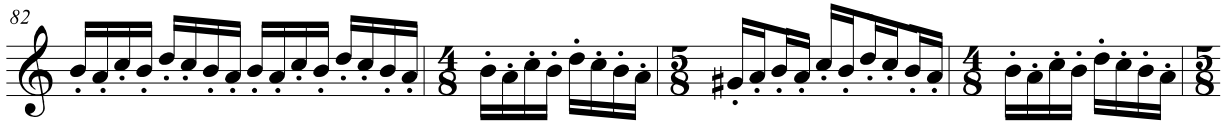
76 **All^o Tempo 1** *f*

78 *sempre piano* *mf*

80

Sonata

3

82 
sempre forte

86 

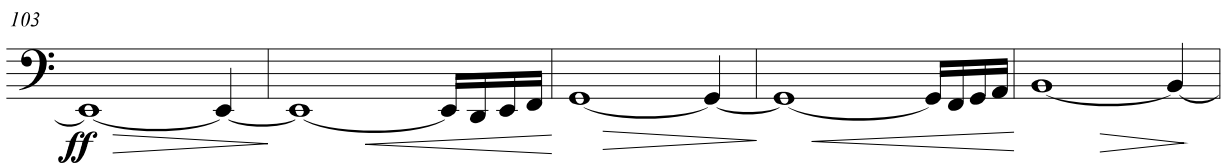
89 

93 
p

95 
sempre piano *mf*

97 

100 

103 
ff

108 

4

Sonata

113

3 3 3

119

mf

125

8

p *mf*

138

gliss. gliss.

143

ff

148

ff *allarg. molto* *fff*

II

Andante Allegretto Scherzando

♩ = 80

Cello

Piu mosso

♩ = 120 a 132

2

II

43

ff f

Musical staff 43-48: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 43-44: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 45: whole rest. Measure 46: quarter notes G4, A4, B4, C5. Measure 47: whole rest. Measure 48: quarter notes G4, A4, B4, C5. Dynamics: *ff* at the start, *f* at the end.

49

3

Musical staff 49-55: Bass clef, 5/4 time signature. Measures 49-51: quarter notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 52: quarter note G4, quarter rest, quarter note G4. Measure 53: whole rest. Measure 54: whole rest. Measure 55: quarter note G4. A triplet of eighth notes is indicated above measures 52-54.

Andante Moderato

56

8

♩ = 92 a 100

gliss.

p p p

Musical staff 56-69: Bass clef, 4/4 time signature. Measure 56: whole rest. Measure 57: whole rest. Measure 58: whole note G4 with a fermata. Measure 59: whole rest. Measure 60: whole rest. Measure 61: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line. Measure 62: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 63: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 64: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 65: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 66: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 67: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 68: eighth notes G4, A4, B4, C5. Measure 69: eighth notes G4, A4, B4, C5. Dynamics: *p* at the start of the eighth-note sequence, with three *p* markings and wedge-shaped accents below the notes.

70

Musical staff 70-75: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 70-75: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line.

76

Musical staff 76-81: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 76-81: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line.

82

Musical staff 82-86: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 82-86: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line.

87

Musical staff 87-93: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 87-93: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line.

94

p

Musical staff 94-99: Treble clef, 4/4 time signature. Measures 94-98: eighth notes G4, A4, B4, C5 with a glissando line. Measure 99: whole note G4. Dynamics: *p* at the end.

II

3

101

Musical staff 101: Bass clef, starting with a series of eighth notes and quarter notes, marked with a piano (*p*) dynamic and slurs.

110

Musical staff 110: Bass clef, starting with a half note followed by eighth notes, marked with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking ($\text{♩} = 92 \text{ a } 100$).

119

Musical staff 119: Treble clef, starting with quarter notes and ending with a glissando (*gliss.*) over a triplet of eighth notes.

126

Musical staff 126: Treble clef, featuring a change in time signature to 2/4 and marked with fortissimo (*ff*) dynamics.

132

Musical staff 132: Bass clef, featuring a complex rhythmic pattern with multiple time signatures (3/4, 3/8, 2/4, 3/4, 3/8, 2/4) and marked with fortissimo (*ff*) dynamics.

138

Musical staff 138: Bass clef, featuring a series of quarter notes with changing time signatures (2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4) and marked with piano (*p*) and *dim. e rall.*

146

Musical staff 146: Bass clef, featuring a series of eighth notes and quarter notes with changing time signatures (6/4, 2/4, 3/4, 2/4) and marked with pianissimo (*pp*) dynamics.

III

Cello

Molto Moderato

4 To Coda
p *mf*
 7 *f* *mf* *rit.* *mf* pizz.
 11 *mf*
 16 arco *f* *f* *p*
 20 *p* *mf* poco accel.
 27 *p*
 34 *dim.* *mf* *dim. poco a poco* poco accel.
 42 *pp* D.S. al Coda ♯ pizz.

IV Rondó

Allegro ♩ = 100 a 108

sfz poco rubato *cresc.* *ff*

ff *f* *mf*

f

mf *f* *legato*

cresc. *f*

f

f *f*

legato *p*

2
45

IV

dim.

49

p

cresc.

55

f

60

rall.

67

Tempo 1°

poco staccato

p

73

cresc.

mf

rit.

79

cresc.

f

83

ff

87

Poco meno

staccato

IV

92 *p* *legato* *pizz.* *arco* 3

99 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

106 *p*

112 *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

119

125 *rall. molto*

Tempo 1° *poco stacatto* *mf*

138 *f*

Poco meno 144 *p*

4

IV

150

Musical staff 150-155: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 150-155. Features triplets and a dynamic marking of *f*.

156

Musical staff 156-162: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 156-162. Features triplets, a *cresc.* marking, and dynamic markings *sfz* and *p*.

163

longa **Tempo 1°** *poco stacatto*

Musical staff 163-167: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 163-167. Features a *mf* dynamic marking.

168

Musical staff 168-171: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 168-171. Features dynamic markings *f* and *mf*.

172

Musical staff 172-176: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 172-176. Features a *cresc.* marking and a dynamic marking of *f*.

177

Musical staff 177-182: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 177-182. Features a dynamic marking of *f*.

183

Musical staff 183-188: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 183-188. Features triplets and a dynamic marking of *ff*.

189

Musical staff 189-194: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 189-194. Features triplets and a dynamic marking of *fff*.

4

IV

150

Musical staff 150-155: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 150-155. Features triplets and a dynamic marking of *f*.

156

Musical staff 156-162: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 156-162. Features triplets, a *cresc.* marking, and dynamic markings *sfz* and *p*.

163

longa **Tempo 1°** *poco stacatto*

Musical staff 163-167: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 163-167. Features a *mf* dynamic marking.

168

Musical staff 168-171: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 168-171. Features dynamic markings *f* and *mf*.

172

Musical staff 172-176: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 172-176. Features a *cresc.* marking and a dynamic marking of *f*.

177

Musical staff 177-182: Treble clef, 2/4 time signature. Measures 177-182. Features a dynamic marking of *f*.

183

Musical staff 183-188: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 183-188. Features triplets and a dynamic marking of *ff*.

189

Musical staff 189-194: Bass clef, 2/4 time signature. Measures 189-194. Features triplets and a dynamic marking of *fff*.

Cello

APÊNDICE C – Edição para Performance

Sonata

Para Violoncelo e Piano

José Vieira Brandão

Allegro Moderato (♩ = 112 a 120)

5

10

15

19

23

30

36

ff

Poco meno

mf

cresc. poco a poco

Meno (♩ = 92)

rit.

cresc.

f

un poco accel.

cresc. molto

2

Sonata

Lento ♩ = 60

41 *f* *sfz* *f* *sfz* *sfz*

44 *f* *sfz* *sfz*

47 *ff* *ff*

Allegro ♩ = 120

52 ♩ = 120 2 ♩ = 60 4 ♩ = 120 8

67 *p* *cresc.* *p* *cresc.* *f* *cresc.*

73 *dim.* *rall. molto e rit.*

76 *f*

All° Tempo 1

78 *sempre piano* *mf*

80 *mf*

Sonata

3

82

sempre forte

86

1 Q 2 1 Q 3 1 Q 3 2 1 2 3 Q

89

93

p

95

4 2 1 2 4 0 1 2 1 3 4 2

2 1 3 2 1 Q 2 1 Q 3 Q 1

sempre piano *mf*

97

2 1 3 2 1 Q 2 1

100

103

ff

108

4

Sonata

113

Musical notation for measures 113-118. Bass clef, 3/4 time signature. Measures 113-115 feature a melodic line with triplets. Measure 116 has a whole rest. Measure 117 has a half rest. Measure 118 has a quarter rest.

119

Musical notation for measures 119-124. Bass clef, 3/4 time signature. Measures 119-120 have whole rests. Measures 121-124 feature a melodic line with triplets and vibrato markings (V).

125

Musical notation for measures 125-137. Bass clef, 3/4 time signature. Measure 125 has an 8-measure rest. Measures 126-137 feature a melodic line with dynamics *p* and *mf*.

138

Musical notation for measures 138-142. Treble clef, 3/4 time signature. Measures 138-140 feature a melodic line with fingerings 3, 2, 3, Q, 2, 1 and glissando markings.

143

Musical notation for measures 143-147. Bass clef, 4/4 time signature. Measures 143-145 feature a melodic line. Measures 146-147 feature a bass line with triplets and dynamics *ff*.

148

Musical notation for measures 148-152. Bass clef, 4/4 time signature. Measures 148-150 feature a bass line with triplets and dynamics *ff*. Measure 151 has a 5-measure rest. Measure 152 has a whole note with dynamics *fff*.

allarg. molto

fff

II

Andante Allegretto Scherzando

♩ = 80

Cello

Measures 1-3: *p*, V, 2, II, II

Measures 4-6: *p*, V, II, III

Measures 7-11: *p*, V, III, II

Measures 12-15: *p*, V, III, II

Measures 16-19: *p*, Con sord.

Measures 20-22: *p*, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3

Measures 23-25: *p*, 1, 2, 3, 1, 1, Q, Senza sord.

Measures 26-28: *f*, 12, *f*

Piu mosso

♩ = 120 a 132

II

2

43

I
ff

f

49

IV

3

3

Andante Moderato

56

8

p *gliss.*

p *p*

$\text{♩} = 92 \text{ a } 100$

69

p *simile*

76

82

2 1 1

2 1 1

2 1 1

88

94

3

p

II

101

p

111

p

♩ = 92 a 100

119

gliss.

126

ff

ff

132

ff

138

p dim. e rall.

146

pp

IV

Rondó

Allegro ♩ = 100 a 108

The musical score is written in bass clef and consists of eight staves of music. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 100 to 108 beats per minute. The score begins with a bass clef and a 4/8 time signature. The first staff contains measures 1-7, featuring a sequence of notes with fingerings 2, 1, 4 and dynamic markings *sfz poco rubato*, *cresc.*, and *ff*. The second staff (measures 8-12) includes fingerings 1, 4, 3, 0, 2, 1, 1, 4, 3, 1, 4 and dynamic markings *ff*, *f*, and *mf*. The third staff (measures 13-17) features a *f* dynamic marking and a *V* (vibrato) marking. The fourth staff (measures 18-21) includes fingerings 2, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 2, 1 and dynamic markings *mf*, *f*, and *legato*. The fifth staff (measures 22-27) includes fingerings 1, 3, 1, 3, 2, 1 and dynamic markings *cresc.* and *f*. The sixth staff (measures 28-34) features a *f* dynamic marking and a *V* marking. The seventh staff (measures 35-39) includes fingerings 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1, 4, 3, 1 and dynamic markings *f* and *f*. The eighth staff (measures 40-44) includes fingerings 3 and dynamic markings *legato* and *p*.

2

IV

45 *dim.*

Musical notation for measures 45-48. Measure 45: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 46: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 47: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 48: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 3, 4, 2, 1, 3, 3, 2, 1. Dynamics: *dim.*

49 *p* *cresc.*

Musical notation for measures 49-54. Measure 49: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 50: Bass clef, 2/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 51: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 52: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 53: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 54: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 2, 2, 3. Dynamics: *p*, *cresc.*

55 *f*

Musical notation for measures 55-59. Measure 55: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 56: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 57: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 58: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 59: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 3, 2, 1, 1, 3, 2. Dynamics: *f*

60 *rall.*

Musical notation for measures 60-66. Measure 60: Treble clef, 5/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 61: Treble clef, 3/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 62: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 63: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 64: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 65: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 66: Bass clef, 2/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 2, 1, 1, 3, 2, 1, 3, 2, 1. Dynamics: *rall.*

Tempo 1°

67 *p* *poco stacatto*

Musical notation for measures 67-72. Measure 67: Bass clef, 2/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 68: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 69: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 70: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 71: Bass clef, 5/8 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 72: Bass clef, 8/8 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 1, 4, 2, 1, 3, 2. Dynamics: *p*, *poco stacatto*

73 *cresc.* *mf* *rit.*

Musical notation for measures 73-78. Measure 73: Bass clef, 2/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 74: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 75: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 76: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 77: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 78: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 1, 1, 3, 2, 1. Dynamics: *cresc.*, *mf*, *rit.*

79 *cresc.* *f*

Musical notation for measures 79-82. Measure 79: Bass clef, 2/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 80: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 81: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 82: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1, Q, 2, 1. Dynamics: *cresc.*, *f*

83 *ff*

Musical notation for measures 83-86. Measure 83: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 84: Treble clef, 4/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 85: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 86: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Fingerings: 1, Q, 2, 1, Q, 3, 1, Q. Dynamics: *ff*

Poco meno

87 *stacatto* *(rall.)*

Musical notation for measures 87-90. Measure 87: Treble clef, 3/4 time, notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 88: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 89: Bass clef, 4/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 90: Bass clef, 3/4 time, notes G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Dynamics: *stacatto*, *(rall.)*

IV

3

92 *p* *legato* *pizz.* *arco*

99 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

106 *p*

112 *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *arco*

119

125 *rall. molto*

Tempo 1° *poco stacatto* *mf*

138 *f*

144 **Poco meno** *p*

4

IV

150 *f* II

156 *cresc.* *sfz* *p*

163 *longa* **Tempo 1°** *poco stacatto* *mf*

168 *f* *mf*

172 *cresc.* *f*

177 *f*

183 *ff*

189 *fff*