

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ELIAS DA SILVA VICENTINO

EDIÇÃO E CLASSIFICAÇÃO POR NÍVEL DE DIFICULDADE DE OBRAS
DO ROMANTISMO MUSICAL BRASILEIRO PARA ORQUESTRA DE
CORDAS DE ACORDO COM A TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS DO
SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS (SINOS)

RIO DE JANEIRO - RJ

2021

Elias da Silva Vicentino

EDIÇÃO E CLASSIFICAÇÃO POR NÍVEL DE DIFICULDADE DE OBRAS
DO ROMANTISMO MUSICAL BRASILEIRO PARA ORQUESTRA DE
CORDAS DE ACORDO COM A TABELA DE PARÂMETROS TÉCNICOS DO
SISTEMA NACIONAL DE ORQUESTRAS SOCIAIS (SINOS)

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso

Rio de Janeiro - RJ

2021

Aos meus pais, Ignez e Francisco (in memoriam), por todo amor, educação, incentivo e contribuição para a realização de mais um sonho.

AGRADECIMENTOS

Ao Senhor Deus por sua graça, amor e misericórdia. “Porque Dele e por Ele, e para Ele, são todas as coisas: glória, pois a Ele eternamente”. (Romanos 11:36)

À minha esposa Shirlei pelo amor, companheirismo e apoio em todos os momentos, tornando possível a realização de mais um sonho.

Aos meus filhos Patrícia, Philipe e em especial, Priscila pelo apoio, incentivo e consideração.

Ao meu orientador Prof. Dr. André Cardoso pela confiança em mim depositado e por seus valiosos ensinamentos.

Ao coordenador do Programa de Pós-Graduação Prof. Dr. Aloysio Fagerlande e demais professores do curso pelas aulas e palestras que contribuíram muito para o meu aprendizado e crescimento profissional.

Aos alunos da Orquestra de Cordas Infanto-Juvenil do Cetep-Barreto que se disponibilizaram para a realização de algumas gravações on-line.

A todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para que este sonho pudesse estar sendo realizado, os meus mais sinceros agradecimentos.

*“Planeje fazer coisas tão grandes que, se Deus
não intervir, você não terá sucesso”.*

(John Edmund Haggar)

RESUMO

VICENTINO, Elias da Silva. **Edição e classificação por nível de dificuldade de obras do romantismo musical brasileiro para orquestra de cordas de acordo com a Tabela de Parâmetros Técnicos do Sistema Nacional de Orquestras Sociais (SINOS)**. Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2021.

O presente trabalho tem por objetivo disponibilizar para as orquestras infanto-juvenis repertório de compositores brasileiros do período romântico classificados por nível de dificuldade de acordo com a Tabela de Parâmetros Técnicos do Sistema Nacional de Orquestras Sociais (SINOS). As obras abordadas são de autoria dos compositores Leopoldo Miguéz (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945). O produto derivado do trabalho se constituiu em um conjunto de partituras e partes que será publicado eletronicamente para download gratuito nos sites do PROMUS e do SINOS. A dissertação apresenta uma síntese histórica do período romântico e sua manifestação no Brasil, com a inserção dos referidos compositores e obras, assim como o relato de experiência do processo de edição e classificação.

Palavras-chave: Romantismo musical brasileiro. Orquestra de cordas. Classificação por nível técnico. Edição.

ABSTRACT

VICENTINO, Elias da Silva. **Editing and classification by level of difficulty of works of Brazilian musical romanticism for string orchestra according to the Table of Technical Parameters of the National System of Social Orchestras (SINOS).** Dissertation (Professional Master in Music), School of Music, Federal University of Rio de Janeiro, 2021.

The present work aims to provide children and youth orchestras with a repertoire of Brazilian composers from the romantic period classified by level of difficulty according to the Table of Technical Parameters of the National System of Social Orchestras (SINOS). The works discussed are by the composers Leopoldo Miguéz (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) and Francisco Braga (1868-1945). The product derived from the work consisted of a set of scores and parts that will be electronically published for free download on the PROMUS and SINOS websites. The dissertation presents a historical synthesis of the romantic period and its manifestation in Brazil, with the insertion of the referred composers and works, as well as the experience report of the editing and classification process.

Key words: Brazilian musical romanticism. String orchestra. Classification by technical level. Edition.

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Podemos verificar que o compasso 04 está ilegível	41
Exemplo 2: Nos compassos 03 e 05 não existem as alterações na viola	42
Exemplo 3: No compasso 05 o divisi da viola está ilegível	42
Exemplo 4: No compasso 08, nos violoncelos, foi detectado um erro no manuscrito.....	43
Exemplo 5: Nos compassos 13 e 14 existem ritmos e notas diferentes nos violoncelos...	43
Exemplo 6: Nos compassos 13 e 14 temos ritmos e notas diferentes nos violoncelos	44
Exemplo 7: No compasso 19, os segundos violinos tocam voz diferente	44
Exemplo 8: No compasso 19 os violinos tocam em uníssono	45
Exemplo 9: No compasso 28 não tem acentos	45
Exemplo 10: No compasso 30, os violinos tocam em uníssono a nota mi	46
Exemplo 11: Local, data e assinatura de Francisco Braga na obra Fuga para Cordas	47
Exemplo 12: Uso de claves antigas. Partitura da Fuga em Lá M de Francisco Braga	47
Exemplo 13: Parte de Contrabaixo em Si b M escrita por Francisco Braga	48
Exemplo 14: Trechos da partitura ilegível	49
Exemplo 15: Uso de claves antigas. Partitura da Fuga em Lá M de Francisco Braga	49
Exemplo 16: Sombreamento de outras notas causando dúvidas na linha melódica. Partitura da Fuga em Lá M de Francisco Braga (página 03 – 2º sistema)	49
Exemplo 17: Notas e sinais de alterações escritos fora de foco e linhas da pauta apagadas. Partitura da Fuga em Lá M de Francisco Braga (página 02 – 3º e 4º sistemas)	50
Exemplo 18: Nota errada nos violoncelos	50
Exemplo 19: Leopoldo Miguéz. A avozinha. Falta de alterações	51
Exemplo 20: Identificar corretamente notas de acordes, corda dupla e também o uso de harmônicos	51
Exemplo 21: Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio). Armadura de clave, tonalidade, métrica, andamento, dinâmica, articulação e orquestração	56
Exemplo 22: Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio). Trecho com maior número de dificuldades porque possui sinais de dinâmica e agógica combinados, notas mais agudas nas violas e violoncelos e ainda uma sequência de acentos dinâmicos, culminando num (sf) nos violinos e violas no compasso 20	57
Exemplo 23: Francisco Braga. Fuga. Armadura de clave, tonalidade, métrica, andamento, dinâmica, articulação e orquestração contrapontística	58

Exemplo 24: Francisco Braga. Fuga. Passagem com dificuldades técnicas devido aos saltos intervalares e trinados com resolução	59
Exemplo 25: Francisco Braga. Fuga. Trecho com acentos dinâmicos em marcato, sinal de agógica alargando e em seguida retoma o tema da fuga em um stretto	59
Exemplo 26: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Serenata). Melodia comprovando nível de dificuldade	61
Exemplo 27: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Serenata). Veja como Miguéz muda a	62
Exemplo 28: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Pierrot). O grau de dificuldade se encontra	63
Exemplo 29: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Pierrot). Trecho com maior nível de dificuldade	63
Exemplo 30: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (A avozinha). Grau de dificuldade maior nos primeiros	64
Exemplo 31: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (A avozinha). Trecho com maior dificuldade onde	65
Exemplo 32: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Manhas e reproches). Valsa moderada apresentada através	66
Exemplo 33: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Manhas e reproches). Trecho com maior dificuldade onde os primeiros violinos	67
Exemplo 34: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Saudade). Melodia principal conduzida pelos primeiros violinos	68
Exemplo 35: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Saudade). Trecho com maior nível de dificuldade onde	68
Exemplo 36: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Peça com alto grau de dificuldade	69
Exemplo 37: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Novo tema conduzido pelos primeiros violinos	70
Exemplo 38: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Trecho da peça em que Miguéz coloca	70
Exemplo 39: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Esta cena apresenta uma bela mazurca.....	71
Exemplo 40: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Demonstração do nível de dificuldade.....	72

Exemplo 41: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Deslocamento da acentuação.....	73
Exemplo 42: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (À tardinha). Esta cena apresenta uma bela melodia.....	74
Exemplo 43: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (À tardinha). Demonstração do nível de dificuldade.....	74
Exemplo 44: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Devaneio). Esta cena possui.....	75
Exemplo 45: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Devaneio). Demonstração do nível de dificuldade.....	76
Exemplo 46: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Teteia). Esta cena possui.....	77
Exemplo 47: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Teteia). Demonstração do nível de dificuldade.....	77
Exemplo 48: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Pesar). Esta cena possui.....	78
Exemplo 49: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Pesar). Exemplo de nível de dificuldade.....	79
Exemplo 50: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Pesar). Demonstração do nível de dificuldade.....	79
Exemplo 51: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Esta cena requer.....	80
Exemplo 52: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Passagem em que.....	81
Exemplo 53: Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Demonstração do nível de dificuldade.....	82

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Avaliação do nível de dificuldade das obras e classificação 83

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABM – Academia Brasileira de Música

CETEP- BARRETO – Centro Técnico de Ensino Profissional localizado no bairro de Barreto, na Cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro

FAETEC – Fundação de Apoio à Escola Técnica

FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

INM – Instituto Nacional de Música

SINOS – Sistema Nacional de Orquestras Sociais

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro

UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	16
1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA	18
1.1 O PERÍODO ROMÂNTICO	18
1.1.1 Principais características do romantismo e suas formas	20
1.1.2 O romantismo tardio e o nacionalismo	22
1.2 O ROMANTISMO MUSICAL NO BRASIL	23
1.2.1 Justificativa e seleção dos compositores	24
1.2.2 Compositores	25
1.2.2.1 Leopoldo Miguéz (1850-1902)	25
1.2.2.2 Alberto Nepomuceno (1864-1920)	29
1.2.2.3 Francisco Braga (1868-1945)	31
2 RELATO DE EXPERIÊNCIAS	35
2.1 SELEÇÃO DE REPERTÓRIO	35
2.1.1 Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Opus 37 (1ª Série) de Leopoldo Miguéz	36
2.1.1.1 Serenata	36
2.1.1.2 Pierrot	37
2.1.1.3 A avozinha	37
2.1.1.4 Manhas e reproches	37
2.1.1.5 Saudade	37
2.1.1.6 Gracejo	38
2.1.2 Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Opus 38 (2ª Série) de Leopoldo Miguéz	38
2.1.2.1 Polônia	38
2.1.2.2 À tardinha	39
2.1.2.3 Devaneio	39
2.1.2.4 Teteia	39
2.1.2.5 Pesar	39
2.1.2.6 Folgado	40
2.1.3 Souvenir (Adagio para Cordas) de Alberto Nepomuceno	40
2.1.4 Fuga para Cordas de Francisco Braga	46

2.2	ESTRATÉGIA PARA A REVISÃO E EDIÇÃO DAS OBRAS	48
3	ANÁLISE DO NÍVEL DE DIFICULDADE DAS OBRAS	54
3.1	CLASSIFICAÇÃO DO SOUVENIR (ADAGIO PARA CORDAS) DE ALBERTO NEPOMUCENO.....	55
3.2	CLASSIFICAÇÃO DA FUGA PARA CORDAS DE FRANCISCO BRAGA	57
3.3	CLASSIFICAÇÃO DAS CENAS PITORESCAS PARA ORQUESTRA DE CORDAS, OPUS 37 (1ª SÉRIE) DE LEOPOLDO MIGUÉZ	60
3.3.1	Serenata	60
3.3.2	Pierrot (Cena)	62
3.3.3	A avozinha (Cena)	64
3.3.4	Manhas e reproches (Pequena valsa)	65
3.3.5	Saudade (Canção)	67
3.3.6	Gracejo (Humoresque)	69
3.4	CLASSIFICAÇÃO DAS CENAS PITORESCAS PARA ORQUESTRA DE CORDAS, OPUS 38 (2ª SÉRIE) DE LEOPOLDO MIGUÉZ	71
3.4.1	Polônia (Mazurka)	71
3.4.2	À tardinha (Reverie)	73
3.4.3	Devaneio (Reverie)	75
3.4.4	Teteia (Valsa)	76
3.4.5	Pesar (Lamento)	78
3.4.6	Folguedo (Scherzo)	80
3.5	RESULTADO DA ANÁLISE DO NÍVEL DE DIFICULDADE DAS OBRAS.....	82
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	85

INTRODUÇÃO

Fui extremamente feliz e privilegiado por ter tido em minha infância a oportunidade de estudar música (trompete) em uma Igreja Evangélica e flauta doce em uma Escola Municipal. E depois em minha adolescência e juventude ter estudado nas melhores Escolas de Música públicas do Estado do Rio de Janeiro, como a Escola de Música Villa-Lobos e a Escola de Música da UFRJ. Em minha formação tive grandes professores como Arthur Terry, Rubens Brandão, Roberto Duarte, André Cardoso, Ernani Aguiar e outros. Acredito que nunca é cedo demais para começar o processo de ensino musical e estimular o amor pela música em nossas crianças e adolescentes.

Tudo começou em agosto de 2010, quando estava recém-formado em regência pela UFRJ e atuava como professor na Escola de Música do Cetep-Barreto (FAETEC), localizado na Cidade de Niterói, no Estado do Rio de Janeiro. Nessa época eu já vinha desenvolvendo um trabalho com o coral dessa instituição e foi aí que tive a ideia de formar uma orquestra jovem. Na ocasião o Governo do Estado do Rio de Janeiro estava disponibilizando algumas bolsas de estudo para ajudar aos alunos que mais se destacavam e dedicavam em suas atividades escolares. Sendo assim, surgiu a oportunidade para organizar a “Orquestra de Câmara do Cetep-Barreto”. Essa orquestra foi formada tendo como principal objetivo o treinamento de jovens com idade entre 10 e 21 anos, oferecendo-lhes a oportunidade de desenvolvimento técnico para uma futura inserção no mercado profissional.

No início de nossas atividades, tivemos grandes dificuldades para encontrar um repertório que fosse adequado ao desenvolvimento técnico da orquestra. Sendo assim, foram feitos vários arranjos musicais facilitados, tanto de músicas populares como eruditas. Essa prática teve um excelente resultado, tornando possível a execução dessas obras pela orquestra. Porém, o problema da falta de repertório apropriado continuava, até que com o passar do tempo e com o aprimoramento técnico individual e coletivo dos alunos, foi possível avançar no repertório e ensaiar obras originais de compositores como Bach, Vivaldi, Handel, Mozart, Cimarosa, Ernani Aguiar, Guerra-Peixe e outros. Dessa forma, conseguimos atingir um grande nível de satisfação e realização, possibilitando a organização de várias séries de concertos no Estado do Rio de Janeiro.

É importante mencionar que essa orquestra teve algumas transformações e passou a se chamar “Orquestra de Cordas Infanto-Juvenil do Cetep-Barreto”. Porém, a carência na

produção de repertório adequado para uma orquestra de cordas infanto-juvenil continuava, e isto me motivou a desenvolver uma pesquisa a respeito do assunto.

Foi então que surgiu a oportunidade de desenvolver o trabalho por meio do mestrado profissional em música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Sendo assim, foi através de uma conversa com o maestro André Cardoso que surgiu a ideia de pesquisar dentre as obras do repertório para orquestra de cordas do romantismo musical brasileiro, aquelas que fossem mais adequadas aos grupos jovens, aproveitando então para editá-las e classificá-las de acordo com o nível de dificuldade. Encontrei na produção dos compositores Leopoldo Miguéz (1850-1902), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945), em especial, as obras mais adequadas para serem executadas por uma orquestra infanto-juvenil.

Dessa forma, esse trabalho se propõe a valorizar e difundir o repertório musical produzido pelos mencionados compositores, possibilitando o ensino histórico, teórico e prático dos materiais para jovens e adolescentes.

É importante ressaltar que essas obras serão classificadas em níveis de dificuldades de acordo com a Tabela de Parâmetros Técnicos, elaborada pelo Sistema Nacional de Orquestras Sociais do Brasil (SINOS), um programa da Funarte desenvolvido em parceria com a UFRJ, contribuindo assim para um melhor aprendizado dos alunos e divulgação de um repertório mais adequado ao seu desenvolvimento técnico.

Então, foi assim que surgiu o título do trabalho: “Edição e classificação por nível de dificuldade de obras do romantismo musical brasileiro para orquestra de cordas de acordo com a Tabela de Parâmetros Técnicos do Sistema Nacional de Orquestras Sociais (SINOS)”.

1 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

1.1 O PERÍODO ROMÂNTICO

O Romantismo foi um movimento artístico, intelectual e filosófico que surgiu na Europa no final do século XVIII e, na maioria dos locais, atingiu seu ápice na metade do século XIX. Ele se caracterizou pela ênfase nas emoções, no individualismo e na exaltação da natureza. Por esses motivos, o movimento é entendido como uma reação ao racionalismo e materialismo exacerbados difundidos pelo Iluminismo¹ e pela Revolução Industrial². O período romântico também foi marcado pela rejeição aos preceitos de ordem, harmonia e balanço, característicos do Classicismo. Para os românticos, o foco era a subjetividade de cada indivíduo, incluindo o irracional, o imaginário, o espontâneo e o transcendental.

Significativamente, o primeiro grande surto romântico – o “Sturm und Drang”³ – se produz dentro do complexo conglomerado de Estados que constituía naquela época o mundo alemão. A intelectualidade alemã do fim do século XVIII inspirada pela “Revolução francesa”, assumiu um papel de destaque na Europa, produzindo profundas transformações baseadas na liberdade e no reconhecimento da primordialidade do sujeito humano, com sua natureza essencialmente ativa, criativa, constitutiva, enquanto artista e vontade (MAYOS, 2004, p. 5 e 17).

O termo “Romântico ou Romantismo” é empregado para nomear um sistema, um estilo delimitado no tempo, designando uma tendência geral da vida social e artística do século XIX. Teve suas origens nos países europeus, sobretudo Alemanha, Inglaterra e França, em uma época em que a rebeldia e o anseio pela liberdade marcavam o ambiente intelectual.

Ainda sob o efeito da Revolução Francesa (1789-1799), e da Revolução Industrial Inglesa, que provocou um enorme impacto no processo produtivo em nível econômico e social, superando a era agrícola e implantando a “era das máquinas”, o século XIX foi bastante agitado, passando por grandes revoluções, refletidas nas rápidas mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais. Na política, surgiam as monarquias liberais e as repúblicas autoritárias; no campo social, o inconformismo imperava, dando ênfase ao dualismo nacionalismo e internacionalismo. Nas Artes, o repúdio às regras estabelecidas pelo

¹ Movimento cultural e intelectual, surgido na Europa, no século XVIII, baseado no uso e na exaltação da razão. Considerava o conhecimento, a liberdade e a felicidade os objetivos do homem. Também chamado Esclarecimento (BARSA, 1999, p. 518).

² Nome dado às transformações econômicas e técnicas ocorridas na Europa no século XVIII, com o surgimento da grande indústria moderna (BARSA, 2003, p. 911).

³ (al. Lit.: tempestade e ímpeto) Estilo literário do final do século XVIII surgido com Jean-Jacques Rousseau, teve em Goethe seu maior influenciador musical (DOURADO, 2004, p. 317).

Neoclassicismo do período anterior era evidente. Fazendo um paralelo, no Brasil, o Romantismo coincidiu com a Independência em 1822, com o Primeiro Reinado, a Guerra do Paraguai e com a Campanha Abolicionista (CAVINI, 2010, p. 40).

A música do Romantismo é aquela composta segundo os princípios da sua estética, predominante no século XIX. Na história da música foi o período precedido pelo Classicismo e sucedido pelas tendências modernistas, ou seja, período compreendido entre o início do século XIX (1810) e início do século XX (1920), durando cerca de um século, sendo essas datas aproximadas, já que os movimentos culturais e intelectuais vão interagindo e sucedendo-se ao longo dos anos.

O movimento romântico constituiu uma reação contra o racionalismo e o classicismo, opondo à universalidade dos clássicos o individualismo e o subjetivismo. Enquanto no classicismo havia uma grande preocupação pelo equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade, no romantismo os compositores buscavam uma maior liberdade da forma e uma expressão mais intensa e vigorosa das emoções, frequentemente revelando seus sentimentos mais profundos, inclusive seus sofrimentos, destacando-se o sentimentalismo exacerbado e o egocentrismo (CANDÉ, 1994, p. 11). Além da forte expressividade, outra característica marcante no período musical romântico é a chamada música programática ou música descritiva. Não que em outros momentos da história da música não houvesse esse tipo de produção, mas neste período, essa foi uma tendência bastante acentuada. Neste aspecto, muitas vezes, o romantismo literário se confunde com o musical. Não raro uma composição romântica tinha como fonte de inspiração um quadro visto ou um livro lido pelo compositor. Muitas das composições pintam quadros, contam histórias; o individualismo romântico incitava frequentemente o músico a “pintar” suas próprias experiências. Entretanto, apesar do individualismo, da subjetividade e do desejo de expressar emoções, o músico romântico ainda manteve algumas formas e regras de composição herdadas do Classicismo (CANDÉ, 1994, p. 12-14).

O Romantismo surge sobre bases tonais sólidas, porém gradativamente vai se distanciando do sistema tonal, mantendo sempre presente o pensamento tonal. Entre os traços comuns aos compositores do período, podemos ressaltar a maior liberdade de modulação e o cromatismo cada vez mais progressivo que levou os músicos até ao limite do sistema tonal. É esse cromatismo que vai garantir uma maior liberdade e expressividade a essa música “individualista” e “subjetiva” (DEL PRADO, 1996, p. 58 e 59).

Até a primeira metade do século XIX, o Romantismo se caracterizou por um individualismo musical. Os compositores escreviam sua música sem se preocupar com as

convenções ou com o gosto do público; a ideia principal era deixar refletir em suas músicas, de uma maneira quase literal, todos os seus sofrimentos, suas conquistas e paixões. Nessa fase do Romantismo, a expressão é o ponto crucial e o sentimento interior de cada compositor é o assunto a ser retratado pela música, que tem como objetivo essencial, expressar.

Foi por intermédio da música programática que os compositores românticos conseguiram dar vazão à expressão de seus pensamentos, descrevendo ou narrando uma história por meio da música. Segundo o pensamento de Liszt e outros compositores, seus contemporâneos, a música programática era a instrumental associada às ideias poéticas ou literárias. A partir de 1830, vários compositores tiveram uma participação mais ativa dentro da vida política de seus países onde novas ideias abalaram esse sonho romântico do artista herói (CAVINI, 2010, p. 43 e 44).

1.1.1 Principais características do romantismo e suas formas

No Romantismo, o instrumento musical preferido pelos compositores e pela sociedade foi o piano, que ultrapassou a então supremacia do violino. O piano estava por toda parte: nos salões, nos entretenimentos culturais da burguesia, nas casas de família. É comprovado que depois de Beethoven, Chopin e Liszt, a técnica pianística evoluiu grandiosamente. Pelo fato de o piano ter possibilitado novas tendências sonoras, através do seu desenvolvimento ao longo do século XIX, os compositores românticos começaram a explorar todas as possibilidades do instrumento. Quase todos os grandes compositores do século XIX escreveram para esse instrumento.

Não se pode deixar de mencionar também as óperas do período romântico, que para expressar o conteúdo dramático do texto acabaram por contribuir com o desenvolvimento técnico e expressivo da orquestra, que cresceu não só em tamanho, mas como em abrangência. Os instrumentos musicais tradicionais, agora bem mais aperfeiçoados, e os novos instrumentos musicais inventados propiciavam sonoridades com grande variedade de volume sonoro, riqueza de contraste e timbres, ganhando assim maior importância na orquestra. Os instrumentos de percussão ficaram mais variados. O concerto romântico usava grandes orquestras, e os compositores, agora sob o desafio da habilidade técnica dos virtuosos, tornavam a parte do solo cada vez mais difícil (CAVINI, 2010, p. 47).

Segundo Boffi (2006), durante o Romantismo, as formas instrumentais musicais tradicionais como a Sinfonia, o Concerto, o Quarteto, a Sonata e a Suite foram totalmente repensadas e a preferência geral era pelas obras independentes e curtas para piano.

As chamadas “formas livres” ou “peças características” foram a grande novidade do século XIX, já que não obedeciam a regras formais particulares e favoreciam plenamente a expressão dos sentimentos pessoais. Improvisos, prelúdios, canções sem palavras, romances, noturnos, baladas, intermezzi, barcarolas, rapsódias, estudos e danças, como as valsas, mazurcas e polonaises, são alguns exemplos dos gêneros mais apreciados pelos compositores, sobretudo aqueles que compunham para piano.

Ao contrário da Suíte Barroca, a Suíte Romântica não era apenas uma reunião de danças, mas também formadas por peças extraídas de música incidental⁴, óperas e balés, que os compositores faziam para serem executadas como obra de concerto.

No Romantismo há duas categorias para a estrutura e a abordagem básica da Sonata. A primeira categoria é aquela em que a estrutura da Sonata Clássica permanece, apesar de ser ampliada de três para quatro movimentos (Sonatas de Weber, Schubert, Schumann, Chopin, etc.). A segunda categoria, com exemplos mais restritos, é aquela baseada em um programa (Fantasia quase sonata de Liszt) ou aquela que experimenta outras estruturas, como a Sonata em Si menor para piano, de Liszt, que é escrita em um único movimento.

Já o desenvolvimento do Quarteto de Cordas Romântico parte dos legados deixados por Haydn e Beethoven, que foram assimilados e seguidos por Schubert, Mendelssohn e outros. O Quarteto manteve sua estrutura “Clássica”, porém totalmente reformulado em questão de expressão, adotando também alguns aspectos programáticos.

O Concerto passou por diversas mudanças estruturais e de caráter. No Romantismo era praxe a “exposição única” do tema, feita primeiramente pelo solista para, logo em seguida, a orquestra compartilhar esse tema com o artista. Alguns compositores procuraram novas estruturas, escrevendo passagens de ligação entre os movimentos, como fez Mendelssohn e Liszt. A ordem dos movimentos passou a ser livre; às vezes um Scherzo era colocado antes de um 3º movimento lento. Para as “Cadenzas”, os compositores começaram a escrever peças cada vez mais difíceis, aparecendo a figura do “virtuose”, solista que dominava plenamente a técnica de seu instrumento.

A partir da Sinfonia op. 55 no 3 – Heróica, de Beethoven, a Sinfonia do século XIX adquiriu novos parâmetros expressivos e formais, incorporando elementos programáticos, em conformidade com o espírito romântico. O mesmo se pode dizer da Abertura de Concerto, obra orquestral em um só movimento, geralmente em forma sonata, destinada ao concerto enquanto acontecimento social. Apesar da palavra “abertura”, esse gênero não tem nenhuma

⁴ Música utilizada em filmes, peças teatrais ou programas de TV (DOURADO, 2004, p. 217).

relação com a Ópera. Os exemplos mais conhecidos são: A Gruta de Fingal (Mendelssohn), Carnaval Romano (Berlioz) e Romeu e Julieta (Tchaikovsky).

Para Liszt a única maneira de compor música programática era rompendo-se com a tradição formal e permitindo-se que a forma fosse ditada pelo programa em cada caso particular. Com esse pensamento e partindo das ideias de Berlioz, Liszt cria o Poema Sinfônico: obra orquestral em um só movimento, de caráter descritivo, porém mais extenso que a Abertura de Concerto e de estrutura formal mais livre. Para dar unidade à música, Liszt partia do que chamava de “transformação temática”, em que os temas musicais são apresentados em diferentes aspectos ou situações no decorrer da obra (CAVINI, 2010, p. 44-46).

No Brasil não foi diferente, a maioria dos compositores do século XIX aderiu às formas instrumentais propostas pelo romantismo, como também se utilizaram da forma de composição mais livre, no intuito de atender melhor às suas expectativas de expressão musical. Podemos citar como exemplo dessas formas livres, a grande maioria das obras desse trabalho, que são miniaturas escritas para orquestra de cordas, originadas de obras para piano, sendo algumas em gênero de dança e outras retratando personagens ou ambientes. Essas obras são as “Cenas Pitorescas” de Leopoldo Miguéz e o “Souvenir” de Alberto Nepomuceno. A exceção é a “Fuga” de Francisco Braga, que foi construída sobre os critérios rígidos e formais característicos da própria Fuga.

1.1.2 O romantismo tardio e o nacionalismo

Após os momentos das grandes revoluções das décadas de 1830 a 1860, a Europa passou por uma fase relativamente pacífica durante os últimos trinta anos do século XIX. É nesse contexto que surge o Romantismo tardio, ou Pós-Romantismo, sobretudo na Alemanha.

Segundo Boffi (2006), durante a segunda metade do século XIX, os dois compositores que dominaram o cenário musical alemão e europeu foram Richard Wagner (1813-1883) e Johannes Brahms (1833-1897). Apesar da forte influência que a estética musical desses dois compositores exercia no pensamento musical do final do século XIX, o Romantismo já estava se dissolvendo.

Entretanto, alguns compositores, especialmente Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949), estenderam a tradição Romântica até o século XX, preocupando-se mais em preservar as formas tradicionais do que em realizar as experimentações tonais do novo século.

No final do século XIX as sinfonias tornaram-se mais longas e também necessitavam de orquestras bem maiores. Como por exemplo, a Sinfonia nº 3 de Gustav Mahler, que requer uma orquestra imensa, dois corais e um cantor solista. É composta em seis movimentos e dura aproximadamente noventa minutos. Já Strauss adotou o poema sinfônico como gênero musical. Apesar da nostalgia romântica, a obra desses dois compositores está carregada das características do Pós-Romantismo: obras longas, estrutura formal complexa e caráter programático (CAVINI, 2010, p. 53 e 54).

Até meados do século XIX, o protagonismo da criação musical concentrava-se predominantemente nas tendências estéticas propostas por países como a Alemanha, a França e a Itália, porém a música européia era comandada, principalmente, pelas influências germânicas, o que provocou um incômodo por parte dos compositores, sobretudo aqueles dos países que lutavam por sua independência e liberdade, buscando a expressão de uma identidade nacional.

Na segunda metade do século emergem no cenário musical europeu, países até então periféricos, cujos compositores inspiravam-se em ritmos, danças, canções, lendas e harmonias folclóricas de seus países. A obra de compositores como Mussorgsky, Rimsky-Korsakov, Dvorák e Grieg ilustra essa nova tendência, cuja música frequentemente incluía elementos folclóricos para melhor expressar o patriotismo. É o chamado Nacionalismo Musical (CAVINI, 2010, p. 51).

1.2 O ROMANTISMO MUSICAL NO BRASIL

O século XIX foi um período importante no desenvolvimento da música no Brasil. Até então fomentada muito especialmente pela Igreja, a música conquistou gradativamente novos ambientes de cultivo. Desenvolveu-se toda uma rede de atividades correlacionadas à presença da música na vida urbana: o ensino, os clubes musicais, os teatros, as salas de concerto, os periódicos especializados, a crítica musical, as obras teóricas, o movimento editorial e a importação e fabricação de instrumentos musicais. Esse processo de secularização da música no Brasil, que iniciou com a ópera, dentre outros gêneros, manifestou-se também na música instrumental a partir da segunda metade do século, onde então a música para piano solo e sinfônica receberam maior atenção nos compêndios posteriores de história da música brasileira (VOLPE, 1994, p. 1).

Na segunda metade do século XIX se destacam alguns dos principais compositores do período romântico brasileiro: Carlos Gomes (1836-1896), Leopoldo Miguéz (1850-1902),

Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945).

No Brasil, a valorização das riquezas folclóricas nacionais encontrou resistência da parte de uma sociedade ainda demasiado dependente dos gostos tradicionais europeus. A Semana de Arte Moderna teve efeito preponderante, em 1922, para o reconhecimento dos méritos da música de caráter nacional, que acabou sendo paulatinamente aceita como arte moderna. Na realidade, essa música baseada no folclore já vinha obtendo aplausos na Europa havia talvez uns cinquenta anos, mas a distância e os preconceitos pós-coloniais atrasaram sua consagração entre os brasileiros (MARIZ, 1994, p. 116).

Nos anos 60 e 70 assistimos a uma grande reação vanguardista, procurando novos caminhos para a música brasileira e negando qualquer elo com o passado. Dessa forma, os compositores do assim chamado romantismo brasileiro tiveram seus nomes e suas obras mais esquecidas ainda, tanto pelos modernistas nacionalistas como pelos vanguardistas.

Entretanto, a emergência de novos pesquisadores; já suficientemente distanciados do radicalismo andradeano ou da ortodoxia da vanguarda, começam a lançar novas luzes sobre a riqueza do patrimônio musical do romantismo brasileiro (TACUCHIAN, 2003, p. 4).

1.2.1 Justificativa e seleção dos compositores

Avaliando o período romântico no Brasil, foi observada certa escassez de informações e comentários sobre o repertório musical produzido por autores românticos brasileiros para orquestra de cordas, o que induz à impressão de que tal produção tenha sido igualmente escassa. Porém, após um levantamento das produções e leitura da bibliografia sobre o período, foi possível identificar várias obras produzidas no período em questão, sugerindo a existência, na época, de atividade abrangente e especialmente relevante. Além disso, foi possível perceber também a necessidade de preservação, reprodução, edição, divulgação e execução desse repertório, já que grande parte dessa documentação musical tem permanecido inédita e esquecida nos arquivos, bibliotecas e coleções particulares, à deriva do tempo. A diversidade de gêneros abordados e a qualidade sensível de grande parte desse repertório sugerem também que, não obstante esse conjunto de obras seja relativamente pouco conhecido sua divulgação é de suma importância para a história da música brasileira.

Entre a segunda metade do século XIX e início do século XX, existia um grupo de compositores fortemente ligados através de atividades desenvolvidas no Instituto Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ). São eles: Leopoldo Miguéz (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920) e Francisco Braga (1868-1945), sendo os dois primeiros considerados “europeizados” e os outros dois como precursores do nacionalismo musical, segundo o escritor e musicólogo Vasco Mariz (1921-2017).

Apesar de terem muitas coisas em comum, eles possuíam estilo e características próprias, que foram adquiridas ao longo de suas experiências pessoais e trajetórias de vida, o que os tornavam únicos. Sendo assim, após análise de várias obras, optei por peças de Miguéz, Nepomuceno e Braga, que considerei as mais adequadas para os objetivos do presente trabalho.

1.2.2 Os compositores

1.2.2.1 Leopoldo Miguéz

Nasceu em 09 de setembro de 1850 na cidade de Niterói, então província do Rio de Janeiro, sendo batizado com o nome de Leopoldo Américo Miguéz, filho de Juan Manuel Miguéz, abastado comerciante espanhol e da brasileira Firmina Vieira Miguéz. Aos 2 anos de idade, a família se transferiu para Vigo, Espanha, onde permaneceu até 1857, e aos 7 anos, o menino Leopoldo foi levado para a cidade do Porto, em Portugal, onde o pai fixou residência. Foi matriculado no liceu oficial da cidade onde estudou violino com Nicolau Medina Ribas, que tinha sido aluno do famoso Charles de Bériot. Precocemente dotado para o instrumento, já aos 8 anos Leopoldo apresentou-se pela primeira vez em público, tocando uma Fantasia sobre temas da Traviata. Alguns anos depois, Leopoldo, já rapazola, sentia cada vez maior inclinação pela música, passando a estudar harmonia e composição com Giovanni Franchini (músico italiano que se instalara na cidade do Porto em 1857). Aos 17 anos Leopoldo Miguéz entrou para o comércio, indo auxiliar seu pai em sua loja. Em 17 de novembro de 1867, ele esboçou sua primeira composição, era um Noturno para piano. Nesta época ele gastava parte de sua mesada adquirindo partituras vindas da Alemanha e França, particularmente as obras de “Gluck, Berlioz, Liszt e Wagner”, músicos que apreciava sobremodo. Sua biblioteca era douda e ricamente variada. Em 1869, Leopoldo tomou lições de contraponto, fuga e composição com o pedagogo italiano Angelo Frondoni (1809-1891). Sua família resolveu

retornar ao Brasil em 1871. Nesta época, Leopoldo Miguéz já era um jovem de 21 anos, muito aplicado e metucioso, período em que trabalhou como guarda-livros até 1876. Em 14 de julho de 1877, casou-se com Aline Dantas, excelente musicista e companheira exemplar, considerada “um verdadeiro anjo tutelar do artista” (CORRÊA, 2005, p. 23-24).

Sua formação nitidamente portuguesa e sua experiência comercial, além da que viria a adquirir no Brasil, lhe foi útil para realizar o notável trabalho de reorganizador do Instituto Nacional de Música. Ele associou-se ao famoso pianista português Artur Napoleão para fundar uma empresa para vendas de pianos e música, que foi por várias décadas a mais importante da antiga capital (MARIZ, 1994, p. 102).

Anos mais tarde, Leopoldo Miguéz se tornou o primeiro diretor do novo Instituto Nacional de Música, criado por ele em substituição à Academia de Música remanescente do antigo Conservatório Imperial. Ele se notabilizou como um administrador de grandes méritos, dirigindo o Instituto por 12 anos (1890 – 1902). Foi um diretor altamente dedicado ao Instituto, trabalhando muitas vezes 15 horas por dia. Ele era extremamente metucioso e metódico e sua mesa de trabalho era um modelo de ordem, tendo uma incrível capacidade de trabalho. Possuía temperamento fechado e sua excessiva firmeza poderia lembrar um pouco a gestão Mahler na Ópera de Viena. Ele se cercou do melhor grupo de professores que era possível reunir naquele tempo, dentre eles: Alberto Nepomuceno (composição e órgão), Carlos de Mesquita (contraponto e fuga), Henrique Braga, Porto Alegre e Rodrigues Cortes (solfejo e canto coral), Alfredo Bevilacqua (piano), Frederico Nascimento (violoncelo), Henrique Alves de Mesquita (instrumentos de metal), entre outros (CORRÊA, 2005, p. 15-16).

Vale a pena salientar que a disputa estética se instaura no Brasil entre duas vertentes que, no entanto, caminham paralelas: a progressista, germânica ou dela derivada e a conservadora, de cunho italiano. Lateralmente a esse confronto, Avelino Romero Pereira⁵ acrescenta também a oposição entre a vertente alemã e a francesa, essa última também portadora de forte ímpeto nacionalista, corolário do revanchismo pós-guerra franco-prussiana. Para esse mesmo autor, no contexto brasileiro do final do século XIX, as duas correntes são consideradas progressistas e caminhavam lado a lado, sendo que “ora se harmonizavam, ora entravam em choque. Por vezes, a tendência ao ‘ecletismo’, a um verdadeiro ‘sincretismo

⁵ Avelino Romero Simões Pereira é professor de História da Música da Unirio, escritor, pianista e bandoneonista, dedicado ao tango: “Dizer que na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos, é dizer o que todo mundo sabe. Os seus professores são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução. Ali há de tudo a aprender: organizações, programas, prática de ensino, ordem, disciplina, etc. (MIGUÉZ, 1897, p. 30)

intelectual, colocava os dois pontos de referência em pé de igualdade nas preferências individuais” (MACEDO, 2012, p. 396).

Avelino Romero deixa, portanto, uma informação valiosa concernente a um enfoque estético e estilístico da produção dos autores do período compreendido entre os últimos anos do Império e os primeiros da República. O advento desta última abriu novas portas para Miguez, oportunidade, há que se admitir, que o fez mais notório no campo administrativo e pedagógico do que propriamente no musical.

A refundação do antigo Conservatório Imperial, agora com o nome de Instituto Nacional de Música, por ato do novo regime e sua investidura como seu primeiro diretor, que lhe franquearam a possibilidade real de concretizar no Brasil um projeto musical que deveria ter seu ponto de partida na reforma do modelo de ensino de música, a começar pela principal instituição formadora de músicos, o Instituto, permitiu que em 1895, Miguéz solicitasse ao governo permissão para viajar à Europa, a fim de visitar os conservatórios da França, Bélgica, Alemanha e Itália, colhendo sugestões para o Instituto que dirigia. Dessa forma, ele importou da Alemanha e da Bélgica a matriz organizacional e pedagógica para a Instituição, porque segundo ele os resultados foram incontestavelmente práticos e positivos, e onde a ordem e a disciplina eram irrepreensíveis (MACEDO, 2012, p. 396).

Além de um notável administrador, ele era também um excelente regente e violinista virtuose. Leopoldo Miguéz foi, sem dúvida alguma, o único regente brasileiro a ter uma certa importância no século XIX. Dos poucos nomes que se sobressaíram em sua época, podemos citar de passagem Carlos de Mesquita e Roberto Kinsman Benjamin. Mais tarde surgiram Francisco Nunes e sobretudo Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, este último, por sinal, muito ativo durante toda a primeira metade do século XX. Ele foi também um dos grandes incentivadores da música de câmara e participava ativamente de atividades ora como solista, ora em duos e ora no “Quarteto Imperador” (CORRÊA, 2005, p. 19).

É importante também mencionar que as transcrições das peças camerísticas para o meio orquestral, é uma prática significativa em Miguéz, visto que é alta a quantidade de peças que passam por esse processo. A transcrição para orquestra de obras originalmente compostas para outros meios instrumentais era prática bastante difundida entre os compositores românticos, o mesmo ocorrendo com o processo inverso, da redução de uma peça orquestral para piano solo, para piano a quatro mãos ou para dois pianos (MACEDO, 2012, p. 398)

A pesquisa nos periódicos nos revela um Leopoldo Miguéz muito além de sua obra sinfônica, ela descortina um músico que angariou para si a missão de “musicalizar” uma nação, seja através de sua produção intelectual ou administrativa. De forma geral,

constatamos que além dos três grandes projetos envolvendo a Educação Musical, elaborados durante os primeiros anos da República, Miguéz foi responsável pela veiculação dos ideais republicanos, entre os quais o saber e o fazer musical estavam relacionados com o desenvolvimento do país. Diante do exposto inferimos que a não inclusão do compositor e primeiro diretor do INM, Leopoldo Miguéz, na história da Educação Musical brasileira constitui em manter uma injusta lacuna, ocultando da nossa história não apenas um nobre compositor, mas o educador musical brasileiro mais importante de sua época (SANTOS, 2015, p. 6).

Para Miguéz sua ajuda para o desenvolvimento e expansão da Educação Musical no Brasil viria através da melhoria da ‘pedagogia musical da época’ e o acesso a obras didáticas ‘escritas num estilo acessível para incrementar o gosto pela música nas escolas’. (CORRÊA, 2005, p.34).

Dentre suas obras orquestrais podemos destacar: *Marcha Elegíaca a Camões* (1880), *Sinfonia em Si bemol para orquestra, coro e fanfarra* (1882), *Poema Sinfônico Parisina* (1888), *Poema Sinfônico Ave Libertas* (1890), *Poema Sinfônico Prometeu op.21* (1891), *Suite Antiga op.25* (1892) e as óperas “*Pelo amor*” (1897) e “*Os Saldunes*” (1898).

Sua produção musical se notabilizou por sua longa experiência internacional, concomitante com uma base musical sólida em decorrência de sua formação musical na Europa. Suas maiores referências foram Carl Maria von Weber (1786-1826), Hector Berlioz (1803-1869), Franz Liszt (1811-1886) e Richard Wagner (1813-1883), sendo ele claramente ligado à uma corrente estética que preconizava a ascensão da ópera e da música descritiva, em oposição aos adeptos da música pura liderada pelos êmulos de Johannes Brahms (1833-1897). Essa produção musical revela o ecletismo de Miguéz, que foi capaz de compor duas grandes obras dramáticas e três poemas sinfônicos. Entretanto, ao lado desse repertório operístico e sinfônico, figuram pequenas peças, isoladas ou reunidas em séries, que inscrevem Miguéz ainda como tributário de um romantismo inicial. Sua estruturação e proposta demonstram um autor sob influência da produção saída da pena de Schumann (*Álbum da Juventude*) e de Mendelssohn (*Canções sem Palavras*). Embora a maior parte desse repertório fosse composta para piano solo, é possível encontrar na produção de Miguéz, algumas peças para instrumento solo com acompanhamento para piano e outras (CORREA, 2005, p. 21. MACEDO, 2012, p. 397).

Após a sua morte em 06 de julho de 1902, seu grande amigo Alberto Nepomuceno seria seu natural substituto na direção do Instituto Nacional de Música, atual Escola de Música da UFRJ.

1.2.2.2 Alberto Nepomuceno

Alberto Nepomuceno de Oliveira nasceu em Fortaleza, Ceará, em 06 de julho de 1864, filho de Maria Virginia de Oliveira Paiva e de Victor Augusto Nepomuceno. Seu pai era violonista, professor, mestre de banda e organista da antiga Catedral de Fortaleza. Seus anos de formação decorreram em Recife, para onde sua família se mudou em 1872. O jovem músico permaneceu na capital pernambucana até 1884 quando, após retornar a Fortaleza e ver indeferida a petição encaminhada ao Governo Imperial pela Assembleia Legislativa Cearense, onde solicitava uma bolsa de estudos na Europa, resolveu mudar para o Rio de Janeiro, onde continuou seus estudos enquanto lecionava piano no Clube Beethoven, que era uma sociedade musical privada, destinada a fomentar a música clássico-romântica austro-germânica, sobretudo, mas não unicamente a de câmara, nos dando pistas de seu contato com a música germânica no período imediatamente anterior aos estudos na Europa (BÉHAGUE, 2001. MARIZ, 1994, p. 121).

Por outro lado, a vinculação de Nepomuceno à Escola do Recife ilumina a formação ideológica do compositor, as ideias que nortearam seus esforços para criar uma música brasileira. Pois cabe lembrar que Nepomuceno fora não só contemporâneo de pensadores como Tobias Barreto (1839-1889), Sílvio Romero (1851-1914) e Capistrano de Abreu (1853-1927), mas conhecera alguns pensadores da Geração de 1870, muitos deles egressos da Faculdade de Direito do Recife, importante centro intelectual e de formação política de sua época. Isso significa que Nepomuceno estava inserido em um meio intelectual progressista, pois republicano e abolicionista, onde a mudança nas considerações do Brasil como nação foram muito dramáticas (GOLDBERG, 2007, p. 53).

Em 1888 Nepomuceno iniciou uma viagem à Europa, ainda sem apoio oficial, mas contando com o auxílio de amigos e com os fundos arrecadados através de recitais. Chegando lá, ele estudou em instituições conceituadas, como a Academia de Santa Cecília em Lisboa (1889), a Academia da Escola de Mestrado em Roma (1890), o Conservatório de Música Stern de Berlim (1892) e o Conservatório de Paris (1894). Na capital francesa estudou também órgão com Alexandre Guilmant (1837-1911) na recém fundada Schola Cantorum, aí permanecendo até 1895. Nepomuceno casou-se em 1893 com a pianista Walborg Bang, que fora discípula do compositor norueguês Edvard Grieg (1843-1907). Após seu casamento foi morar na casa de Grieg em Kristiania (Bergen), atual Oslo, onde se aproximou e se tornou amigo de Grieg, por quem foi fortemente influenciado em sua forma de pensar e compor, desempenhando um papel importante no seu nacionalismo musical. Convivera também com

Saint-Saens (1835-1921), assistira a concertos de obras inéditas de Brahms (1833-1897) e Debussy (1862-1918), ou seja, estava perfeitamente afinado com as novas tendências e tinha apurado os recursos técnicos para estruturar solidamente suas composições (GOLDBERG, 2007, p. 59-64).

Alberto Nepomuceno voltou ao Brasil em 1895, depois de sete anos entre Roma, Berlim, Viena, Bergen e Paris, confiante de que sua alma brasileira e nordestina, impressa em algumas de suas novas obras, encontraria no cenário carioca o espaço ideal para ser compreendida. Na capital republicana vicejavam as novas ideias de cunho nacionalista contrapondo-se à mentalidade europeia ainda fortemente enraizada no ambiente cultural. Depois de ter estudado e convivido com alguns dos maiores nomes do universo musical, em contato com as correntes tradicionais e modernas de composição e com os movimentos emergentes de valorização dos elementos nacionais nas produções artísticas, Nepomuceno chegava pronto para ocupar um lugar único, entre o passado e o futuro, entre dois gigantes, Carlos Gomes e Heitor Villa-Lobos. Ligar harmoniosamente duas gerações de compositores, ser o elo precioso entre os séculos XIX e XX, seria o seu papel – que, em alguns momentos, lhe pareceria bastante difícil e amargo (NEPOMUCENO, 2002, p. 13).

As apresentações de Nepomuceno na historiografia costumam ser plurais: compositor, pianista, organista, regente, professor de composição e de órgão, administrador, polemista, agitador cultural. Essa multiplicidade, no entanto, não chega a minimizar uma tendência a considerá-lo como primordialmente compositor, que exerce outras atividades paralelas. Atividade nobre, do espírito, dissociada das preocupações vulgares do dia a dia, mas que não libera o compositor das obrigações menos nobres, mais materiais e prosaicas.

Essa versatilidade de Nepomuceno, necessária para assegurar as condições materiais de sobrevivência e para a construção e defesa de um projeto estético e político no âmbito musical, tornou-se um alvo de críticas especialmente de Oscar Guanabara na imprensa carioca (VERMES, 2010, p. 8-9).

Nepomuceno foi diretor do Instituto Nacional de Música em duas ocasiões. A primeira, em substituição ao amigo recém falecido Leopoldo Miguéz, período este, de curta duração, que foi de 12 de julho de 1902 a 25 de maio de 1903 e a segunda foi de 22 de outubro de 1906 a 26 de outubro de 1916 (VERMES, 2010, p. 22).

Nepomuceno teve papel importante como compositor de canções, defendendo o uso de textos em português.

Suas principais obras orquestrais são: Série Brasileira (1891), Suite Antiga (1892/3), Sinfonia em Sol menor (1893/4), Seis Valsas Humorísticas para piano e orquestra (1903), Abertura O Garatuja (1904) e as óperas Abul e Artemis (1898).

Nepomuceno se fez notar em diversos gêneros musicais: sinfônico-orquestral, operista, música de câmara, coral e, mui especialmente, no lied, sua mais importante contribuição para a música brasileira, totalizando cerca de 70 canções, sendo parte delas com texto em português, o que lhe rendeu o título de pai da canção brasileira. Aliás Nepomuceno teve sempre a preocupação das coisas brasileiras. Entoava canções do Norte e colecionava versos populares – estava destinado a convencer o público e a crítica brasileiros das qualidades da língua e do populário de nosso país. Ele implantou definitivamente o gosto pelo que é nosso, imprimiu à canção brasileira, afinal, alguns traços da nacionalidade. A sua obra vocal abrange diversos estilos e revela temperamento multifacetado, contendo peças em alemão, francês, italiano, latin e português.

Luiz Heitor (1905-1992), musicólogo e folclorista brasileiro, define bem o compositor cearense: “Artista de transição entre o espírito do século XIX na música brasileira, que era o da servidão à Europa, e o do século XX, que era o da libertação” (MARIZ, 1994, p. 122-124).

Alberto Nepomuceno faleceu em 16 de outubro de 1920 no Rio de Janeiro.

1.2.2.3 Francisco Braga

Antônio Francisco Braga nasceu no Rio de Janeiro, em 15 de abril de 1868. Órfão de pai, começou seus estudos musicais no Asilo dos Meninos Desvalidos, em 1876. Ingressou no Imperial Conservatório de Música e em 1886 concluiu seu curso de clarineta com Antônio Luis de Moura, tendo sido também aluno de harmonia e contraponto de Carlos de Mesquita. Em 1888 foi nomeado professor de música do Asilo. Em 1890, ao ser classificado entre os quatro primeiros colocados no concurso para a escolha do novo Hino Nacional Brasileiro e também como finalista para a escolha do Hino da Proclamação da República, obteve bolsa do governo do presidente Deodoro da Fonseca para estudar na Europa. Conquistou o primeiro lugar no concurso para admissão no Conservatório de Paris, onde estudou composição, se tornando discípulo de Jules Massenet (1842-1912). Após o término do curso, viajou para Dresden (Alemanha), onde fixou residência e visitou Bayreuth para assistir a tetralogia Wagneriana. De seu período de estudos na Europa são algumas de suas principais obras orquestrais, destacando-se os poemas sinfônicos “Paysage e Cauchemar”, compostos entre 1892 e 1895 (ABM, 2020. CORRÊA, 2005, p. 17-19).

Voltou para o Brasil em 1900, onde foi nomeado professor de contraponto, fuga e composição do Instituto Nacional de Música em 1902, tendo sido responsável pela formação de toda uma geração de compositores brasileiros, entre eles Glauco Velasquez, Lorenzo Fernandez e outros. Em 1908 foi instrutor das bandas de música do Corpo de Marinheiros e Regimento Naval, tendo dedicado grande parte de suas obras às bandas de música. É autor de grande quantidade de hinos patrióticos e também dedicou parte de sua produção musical à música sacra. Foi um dos mais ativos regentes de seu tempo, tendo inaugurado o Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1909 regendo seu poema sinfônico *Insônia*. Foi, a partir de 1912, o principal regente da Sociedade de Concertos Sinfônicos da Orquestra do Instituto Nacional de Música (1924) e a partir de 1931 se tornou primeiro titular da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Em 1937 foi criada a Sociedade Propagadora da Música Sinfônica da qual foi presidente perpétuo. Foi fundador e primeiro presidente do Sindicato dos Músicos e foi acolhido como Patrono da Cadeira de número 32 da Academia Brasileira de Música (ABM, 2020. CORRÊA, 2005, p. 20-30).

Francisco Braga foi uma personalidade musical marcante em seu tempo, tendo ocupado diversas e importantes funções no cenário musical brasileiro, que assistiu a transformações fundamentais a partir do início do século XX. Observamos, na formação musical deste compositor brasileiro, dois personagens muito importantes, um brasileiro, outro francês.

O primeiro, Carlos de Mesquita (1864-1953), antigo discípulo de Franck, Durand e Massenet. Ele era pioneiro no desenvolvimento da música orquestral no Rio de Janeiro no final do século XIX. Mesquita orientou Braga nos seus estudos no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro, incentivando-o e aconselhando-o a se aperfeiçoar na Europa, em especial, na França com Jules Massenet, onde ele havia sido aluno no Conservatório de Paris.

O trecho a seguir, extraído de uma carta de Braga a Mesquita, comprovam esta ligação de respeito e amizade:

Ilustre Maestro Carlos de Mesquita.

Caríssimo mestre e amigo.

Que prazer em receber uma carta sua, com notícias do velho amigo e dedicado mestre, a quem devo o entusiasmo que sempre conservei pelas coisas de arte! Quanta reminiscência me acode ao espírito, apenas em evocar o seu nome e ver a sua curiosa caligrafia! Rejuvenesci 40 anos, sob a magia da recordação: fecho os olhos e faço uma viagem retrospectiva, e sonho...e vejo tudo maravilhoso! [...] Venha, caro amigo, e será recebido com as honras a que tem direito por seu valor artístico, pelos inestimáveis serviços que prestou à música

sinfônica, criando os saudosos *Concertos Populares* que grande contribuição trouxeram ao desenvolvimento da música séria em nosso país...

O segundo personagem na trajetória musical de Braga, foi Jules Massenet. Sua influência é mais que transparente no estilo de escrita do compositor brasileiro, o que verificamos tanto pelo exame minucioso da biografia de Braga quanto pelas análises musicais que foram feitas em algumas de suas principais obras orquestrais (CHUEKE, 2011, p. 240-241).

Sua vasta obra compreende óperas, poemas sinfônicos, música de câmara, canções para canto e piano, missas e muitos hinos.

Suas principais obras orquestrais são: Poema Sinfônico Paysage (1892), Poema Sinfônico Cauchemar (1895), Poema Sinfônico Marabá (1897), Episódio Sinfônico (1898), Poema Sinfônico Insônia (1908), Poema Sinfônico A Paz / Cortejo para Coro e Orquestra e a Ópera Jupyra (1898).

A imensa produção musical de Francisco Braga comporta trabalho crítico de outra amplitude, ao passo que é dever, a quem possa fazê-lo condignamente, difundir o exemplo magnífico do que foi a ascensão artística de Francisco Braga e, ainda, do valor humano que ele representa como glória da pátria. Quanto ao itinerário artístico percorrido, Francisco Braga atingiu sucessivamente três fases de ascensão: a primeira fase é o de estágio inicial no Asilo de Meninos Desvalidos, onde desenvolveu e revelou bom gosto e elegância no revestimento de suas ideias musicais onde escreve peças de salão (romances, habaneras, gavotas, entre outras). A segunda fase é o da passagem pelo Imperial Conservatório de Música, onde o compositor já transpõe os limites da harmonização singela para se projetar na música polifônica. São desse período a Fantasia-Abertura (1887), o Hino da Proclamação da República (1890), dentre outras composições. Sua terceira fase começa quando em 1890 ele ganha uma bolsa do governo brasileiro para estudar composição na França com Jules Massenet (1842-1912) no Conservatório de Paris, e depois viajou para Dresden (Alemanha) onde fixou residência, voltando ao Brasil em 1900 (SANTOS, 1951, p. 04-05).

Este período que esteve na Europa serviu para amoldurar a sua personalidade artística, onde agora, o compositor sobrepairá o tradicionalismo escolar, liberta-se dos cânones quase métricos e da harmonia clássica, e penetra no reino da sonorização livre, eletrizada pelas dissonâncias que vinham dar novo conteúdo e riqueza à sua arte.

Apesar da grande influência de Verdi na música de seu amigo Carlos Gomes, Francisco Braga soube derivar, revolucionariamente de rumo artístico, fugindo da escola

dominante do século XIX, por julgá-la superada pelas tendências emergentes da arte musical. Ele sendo dotado da mais alta formação e probidade artística, optou por perseverar na tradição dos mestres franceses e alemães, sem embrenhar-se no modernismo ou no folclore nacional. Segundo Mário de Andrade (1893-1945), ele integra o grupo de compositores brasileiros menos característicos.

Em algumas de suas composições, Braga baseia-se em textos literários, temas e ritmos nacionais, revelando sua veia nacionalista. Sua bagagem musical nacional, em diálogo com os estudos e experiências em outros países e o contato com alunos e profissionais de tendências diversas, resultou na criação de uma obra particular, fonte de singularidades que revelam toda a criatividade e expertise do compositor (PÁDUA. LIMA, 2018, p. 01-03).

Não é outro o sentido da influência que sobre Francisco Braga exerceram Jules Massenet em *Paysage e Cauchemar*, César Frank em *Insônia* e outras obras de caráter religioso, e ainda Wagner em *Marabá*, *Episódio Sinfônico* e na ópera *Jupyra*. Daí irradia ele a sua poderosa organização de compositor que deixou um acervo de centenas de obras dos mais variados gêneros musicais, inclusive cerca de 40 canções para canto e piano, sendo algumas delas cantadas em português a exemplo de seu amigo Alberto Nepomuceno (SANTOS, 1951, p. 05).

Luiz Heitor, em uma citação, define bem o estilo de Francisco Braga: “É um compositor sempre modelar, um pouco acadêmico, cheio de distinção, mas sua música é apenas amável. Em Henrique Oswald, seu íntimo amigo, ou em Nepomuceno, seu contemporâneo, há uma vibratilidade que a música de Francisco Braga não conhece. Foi essencialmente um compositor sinfônico. Sua produção, em gêneros de que não participa a orquestra, é menor e menos feliz” (MARIZ, 1994, p. 129).

Faleceu no Rio de Janeiro, em 14 de março de 1945.

2. RELATO DE EXPERIÊNCIAS

2.1 SELEÇÃO DE REPERTÓRIO

O repertório selecionado é composto por obras manuscritas, que foram revisadas e editadas. Os manuscritos das obras selecionadas estão disponíveis no acervo da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. As obras escolhidas são: Esboços – Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas de Leopoldo Miguéz, primeira e segunda séries, Souvenir (Adagio para Cordas) de Alberto Nepomuceno e Fuga para Cordas de Francisco Braga.

No sentido de tornar mais claro o desenvolvimento e a abordagem das obras, elas serão discutidas separadamente. Porém, como a obra “Esboços – Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas de Leopoldo Miguéz”, possui 12 cenas, distribuídas em dois álbuns, torna-se necessário uma exposição preliminar e unificada desse conjunto de peças para melhor compreensão, antes de abordá-las individualmente.

A transcrição para orquestra de cordas de peças originalmente compostas para piano parece ter sido uma prática bem significativa em Miguéz, assim como em boa parte dos compositores românticos. Essas obras foram escritas provavelmente entre 1894 e 1899, conforme indicam registros de algumas obras desse período. Elas não foram escritas seguindo uma ordem cronológica e muitas delas não possuem registros e datas, por essa razão, não é possível afirmar com segurança a data em que foram escritas.

Do conjunto de 12 peças que formam as duas séries de Esboços, sete delas são oriundas de uma coletânea de “12 peças características” compostas para piano solo. Essas peças foram revisadas por Barroso Netto⁶ e tiveram sua estreia em 04 de julho de 1897, no Instituto Nacional de Música, sendo interpretadas pela pianista Elvira Bello Lobo. As peças retiradas desta coleção foram: Pierrot, A avozinha, Manhas e reproches (Op. 37) e À tardinha, Devaneio, Pesar e Folguedo (Op. 38), que ganharam transcrição para Orquestra de Cordas, a fim de fazerem parte de um álbum duplo chamado de Cenas Pitorescas (Op. 37 - 1ª Série e Op. 38 - 2ª Série) respectivamente.

Após a transcrição dessas sete peças para Orquestra de Cordas, elas se uniram a outras cinco, sendo que três fazem parte de um conjunto de Peças Líricas, Op. 34 (Saudade, Polônia e Gracejo), uma faz parte do Álbum da Juventude, Op. 31 (Teteia) e ainda a Serenata Op. 33.

⁶ Joaquim Antonio Barroso Netto (1881-1941). Músico popular brasileiro. Autor de obras para piano e piano e canto. Patrono da cadeira nº 36 da ABM (BARSA, 1999, p. 114).

Todas essas obras foram organizadas em dois álbuns, recebendo o nome de “Esboços – Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas”, catalogadas como Op. 37 (1ª Série) e Op. 38 (2ª Série).

Analisando cuidadosamente esses álbuns, foi possível concluir que as peças revelam não só o ecletismo musical de Miguéz, mas também a disputa estética que se instaurou no Brasil nesta época entre correntes italianas, francesas e germânicas, conforme relatos do historiador e escritor Avelino Pereira. Isso vem confirmar também a classificação do escritor e musicólogo Vasco Mariz ao chamar Miguéz de europeizado. Esses álbuns foram provavelmente escritos com o propósito de expandir a Educação Musical no Brasil, principalmente entre os jovens, a exemplo de alguns países da Europa. Ao mesmo tempo em que Miguéz dedicava-se ao repertório operístico e sinfônico, ele também escreveu pequenas peças, isoladas ou reunidas em séries, que o inscreveram ainda como tributário de um romantismo inicial, cuja estruturação e proposta demonstram a influência de Schumann (1810-1856) com seu Álbum da Juventude e de Mendelssohn (1809-1847) com suas Canções sem Palavras.

Sendo assim, é possível dizer que estes álbuns de “Cenas Pitorescas” organizadas em séries por Miguéz, foram inspirados nessa prática. Desta forma, ele possibilitava não somente um maior acesso as suas obras, mas também as escrevia num estilo que pudesse atrair e despertar o gosto pela música (MACEDO, 2012, p. 397. SANTOS, 2015, p. 6 -7).

É importante mencionar que a estreia da obra Cenas Pitorescas, Op. 38 (2ª Série) se deu no Instituto Nacional de Música, em 14 de maio de 1905, sob a regência de Francisco Braga (CORREA, 2005, p. 59). Essas obras permaneceram manuscritas sob os cuidados da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ até os dias de hoje.

2.1.1 Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Op. 37 (1ª Série)

Esse álbum é composto por seis peças, são elas: Serenata, Pierrot (Cena), A avozinha (Cena), Manhas e reproches (Pequena valsa), Saudade (Canção) e Gracejo (Humoresque).

2.1.1.1 Serenata

Serenata é uma peça ternária, com início anacrústico e andamento allegretto grazioso. Ela é apresentada através de uma melodia no tom de Ré Maior conduzida pelos primeiros violinos com acompanhamento orquestral leve e com alguns contracantos; depois é introduzida uma nova seção no tom de Sol Maior com acompanhamento diferenciado em

fundo harmônico que se repete até retornar ao tema inicial em Ré Maior para concluir com uma pequena codeta.

2.1.1.2 Pierrot

Pierrot é uma peça com início anacrústico no tom de Lá Maior apresentada em uma estrutura de um só elemento rítmico á várias vozes, que depois se repete com pequenas modificações em modulações passageiras, ganhando expansão e desenvolvimento mediante repetição constante de motivo rítmico com diferentes intervalos, contendo uma série de alterações até retornar ao tema inicial para conclusão. Essa peça é baseada em personagem da “Commedia dell’ Arte”, que foi usado como inspiração para a escrita da cena que se remete ao estilo teatral italiano do século XVI, em que havia muita improvisação e sátira social, fazendo uso de uma textura a quatro vozes com uma unidade de padrão rítmico. É originária do álbum de 12 peças características, nº 7.

2.1.1.3 A avozinha

A avozinha é uma cena reproduzida por uma melodia entoada pelos primeiros violinos que passa aos violoncelos e violas retornando aos mesmos, sempre acompanhados por uma base harmônica, com todas as cordas utilizando surdina e também buscando uma sonoridade colorida e diferenciada (ora próximo ao cavalete, ora afastado; ora vibrando muito, ora sem vibrar). É construída sobre a estrutura tônica (lá maior), subdominante (ré maior) e tônica (lá maior). É originária do álbum de 12 peças características, nº 4.

2.1.1.4 Manhas e reproches

Manhas e reproches é uma pequena valsa no tom de lá menor, apresentada através de uma melodia com um padrão de repetições intervalares (4ª justa, 3ª maior e 2ª menor) conduzido pelos primeiros violinos e ora interrompido pelos violoncelos, passando por algumas modulações passageiras. É originária do álbum de 12 peças características, nº 5.

2.1.1.5 Saudade

Saudade é uma canção que retrata momentos de dor e alegria, representados por uma melodia principal executada pelos primeiros violinos, em que Miguéz utiliza tom de lá menor e andamento andante para representar a tristeza e Lá Maior em allegretto para a alegria. É originária do álbum de Peças Líricas, Op. 34, nº 2.

2.1.1.6 Gracejo

Gracejo é uma cena humorística em andamento presto no tom de Mi Maior, cujo tema se apresenta por meio de fragmentos melódicos que se somam entre as partes e que depois é intermediada por um tema terno e afetuoso, onde as cordas tocam com surdina no tom de Si Maior (dominante) e retornam ao tema humorístico (Mi Maior), desta vez com pizzicatos nos contrabaixos, violoncelos e segundos violinos, intensificando o humor com algumas gargalhadas representadas com o uso de repetidos (sf), conferindo-lhe assim um caráter extremamente burlesco. Essa peça foi escrita inicialmente para piano solo com o nome Plaisanterie (francês) - (Humoresque), fazendo parte do álbum de Peças Líricas Op. 34, nº 5.

2.1.2 Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Op.38 (2ªSérie)

Esse álbum é composto por seis peças, são elas: Polônia (Mazurca), À tardinha (Reverie), Devaneio (Reverie), Teteia (Valsa), Pesar (Lamento) e Folguedo (Scherzo).

2.1.2.1 Polônia

Polônia é uma mazurca (dança ternária de origem polonesa com apoio no segundo tempo). Possui ritmo bem-marcado, com o emprego de notas pontuadas, construída por uma melodia nos primeiros violinos no tom de ré m (tom principal), com contracanto inicialmente nos segundos violinos, depois passa ao homônimo do tom da dominante (modulação passageira em Lá M) em um tema mais marcial com acordes nas violas e violoncelos, retornando ao tema inicial (ré m), com intensificação do contracanto pelas violas e violoncelos. Depois começa um novo tema com mudança de armadura de clave em Ré M (homônimo do tom principal) conduzido pelos primeiros violinos que depois passa às violas, onde Miguéz desloca a acentuação para o terceiro tempo dando um novo colorido a sua mazurca. A seguir faz-se uma passagem ao tom de si m em uma melodia conduzida pelos

primeiros violinos retornando à Ré M e finalizando com o tom principal ré m, concluindo assim a mazurca. É originária do álbum de Peças Líricas Opus 34, nº 3.

2.1.2.2 À tardinha

À *tardinha* é uma peça ternária em andamento andante. Essa peça possui uma textura a quatro vozes em tom de Fá M, que retrata um entardecer, usando frequentemente acordes com sétima menor e diminuta. É originária do álbum de 12 peças características, nº 11.

2.1.2.3 Devaneio

Devaneio é uma peça lenta cujo tom de Ré Maior somente se estabelece a partir do compasso 30, com o uso de um pedal da tônica nos contrabaixos que se mantém praticamente até o fim da peça. Os primeiros violinos tocam uma melodia sobre uma base harmônica recheada de acordes de sétima (ora maiores, menores e ou diminutos), contendo ainda apojeturas e chegando à um acorde de nona menor no compasso 37, nos remetendo a um ambiente de fantasia e sonho. É originária do álbum de 12 peças características, nº 6.

2.1.2.4 Teteia

Teteia é uma valsa moderada, conduzida através de uma melodia ornamentada pelos primeiros violinos seguindo o padrão estrutural Tônica, Dominante e Tônica (lá m, mi m e lá m), contendo um acompanhamento orquestral leve aos moldes de uma valsa germânica. É originária do Álbum da Juventude Op. 31 - 1ª Série - nº 7 (1899).

2.1.2.5 Pesar

Pesar é uma peça em caráter de lamento. É importante mencionar que na versão para piano Miguéz coloca a indicação de andamento Lento e na versão orquestral Adagio. A versão orquestral possui uma linha melódica principal que é conduzida pelos primeiros violinos no tom de fá # m, retratando alguma situação conflituosa ou embaraçosa, contendo uma pequena marcha harmônica (progressão melódica) inicialmente nos segundos violinos, violoncelos e contrabaixos e logo depois apresentada pelos primeiros violinos usando tons inteiros em parte da melodia e também na harmonia, sendo esta uma prática comum em

compositores como Liszt; e finaliza com a repetição do tema inicial nos primeiros violinos com contracanto nos violoncelos, que ganham um certo protagonismo ao final. É originária do álbum de 12 peças características, nº 9.

2.1.2.6 Folguedo

Este álbum conclui com um *Folguedo* cuja origem nos remete às festas populares de espírito lúdico ou divertido. Esta peça é um Scherzo, iniciando com uma melodia apresentada pelos violoncelos e violas em diálogo com os primeiros violinos no tom de Mi M, depois este tema passa por várias alterações recheadas de apojaturas, notas de passagem e com diversos acordes de empréstimo, ora sobre a dominante, tônica, superdominante, sensível, e outros, demonstrando assim, não somente o ecletismo de Miguéz, mas também um grande domínio técnico em sua construção melódica e harmônica, apresentando o tema com roupagens totalmente novas e fugindo da tonalidade de Mi M, retornando ao tema inicial por duas vezes, até a sua conclusão utilizando uma codeta final. É originária do álbum de 12 peças características, nº12.

2.1.3 Souvenir (Adagio para Cordas) de Alberto Nepomuceno

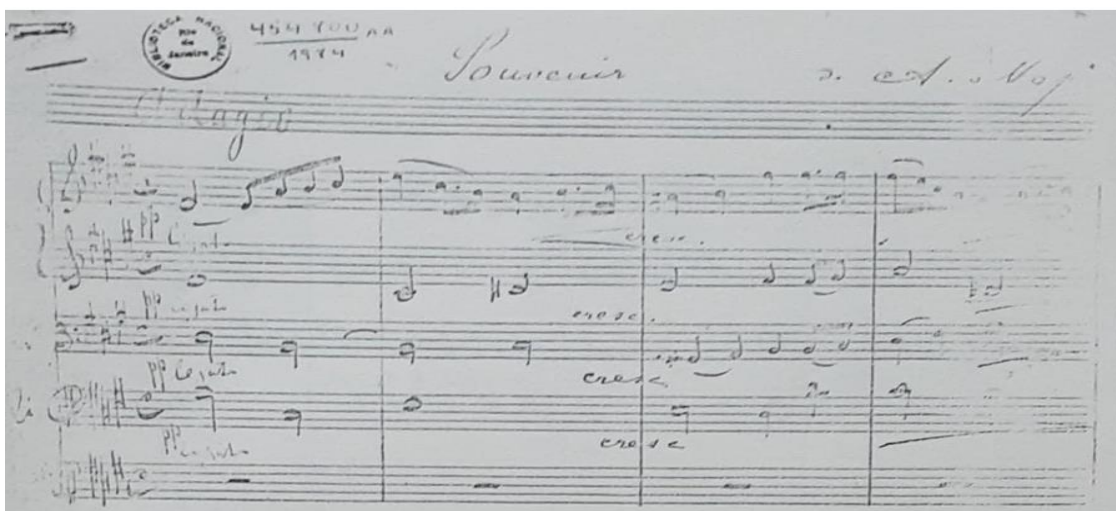
Souvenir é uma obra de influência europeia. É possível dizer que ela é fruto de sua formação germânica, pois o título original era *Erinnerung* cujo significado em alemão é memória, o mesmo de *Souvenir*. O título foi alterado para o francês provavelmente com o objetivo de atender melhor à elite da sociedade brasileira que frequentava os salões e concertos. Foi escrita em Berlim, provavelmente no ano de 1891, mesmo ano em que começara a compor a famosa Série Brasileira, que incluía o Batuque de inspiração afro e utilização de um reco-reco, que pela primeira vez aparece entre os instrumentos sinfônicos. Existem algumas dúvidas com relação ao ano de sua composição, visto que alguns pesquisadores acham que foi em 1891 e outros em 1892. Esta obra descreve uma lembrança de algum cenário ou acontecimento, onde Nepomuceno utiliza uma melodia lenta em Lá Maior, com apojaturas colocadas ao final do membro da frase, com repetição ao final da frase em uma textura contrapontística, começando nos primeiros violinos, passando aos segundos violinos em elisão, e depois com algumas entradas em *Stretto*⁷, nos primeiros violinos, violas

⁷ Na técnica da fuga, dois ou mais temas introduzidos em rápida sucessão ou superpostos (DOURADO, 2004, p. 317).

e violoncelos que conduzem a melodia de volta aos primeiros violinos e violas sobre o pedal da dominante, levando à um fortíssimo em uma textura de um só elemento até à um sforzando nos violinos e violas, sobre um acorde aumentado (3ª, 4ª e 5ª aumentadas) e sobre o pedal da dominante, onde então se retorna ao tema com uma nova colcha harmônica, sendo conduzida até o final, onde Nepomuceno estica a frase sobre a dominante e a tônica.

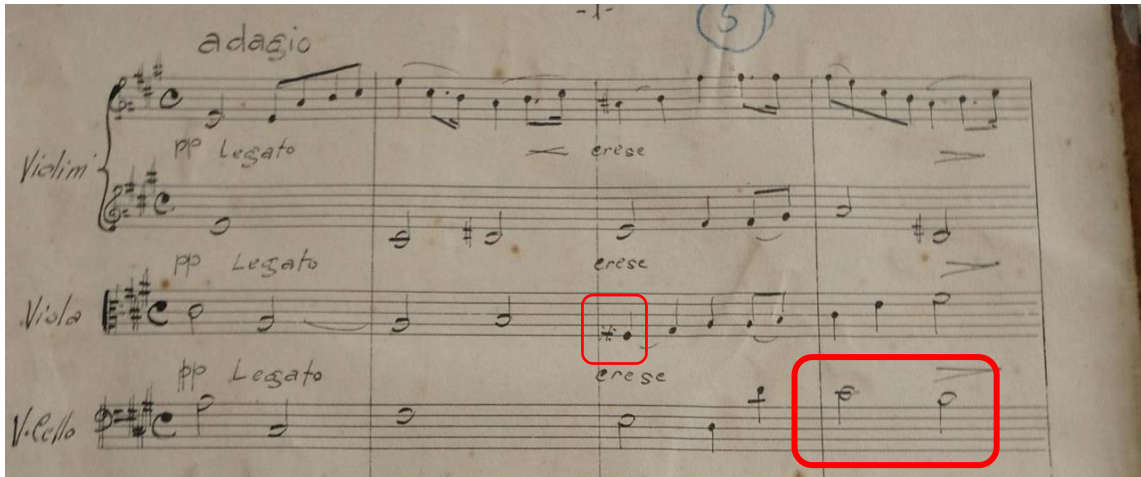
É importante ressaltar que embora já existam edições dessa obra com o nome de “Adagio para Orquestra de Cordas”, a ideia do trabalho é reeditá-la com base no manuscrito da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Foi utilizada também, como alternativa, a cópia manuscrita da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ. Sendo assim, foram observadas diferenças significativas entre as fontes e as edições já existentes.

Ao comparar a cópia do manuscrito com o original e as edições existentes, foram identificados uma série de divergências de notas, ritmos e acentos dinâmicos. Por outro lado, a comparação entre os manuscritos foi fundamental para esclarecer algumas dúvidas, pois foi utilizada uma fotocópia fornecida por meu orientador, já que o acervo da Seção de Música da Biblioteca Nacional se encontra temporariamente interditado, não tendo sido possível solicitar uma cópia digitalizada.



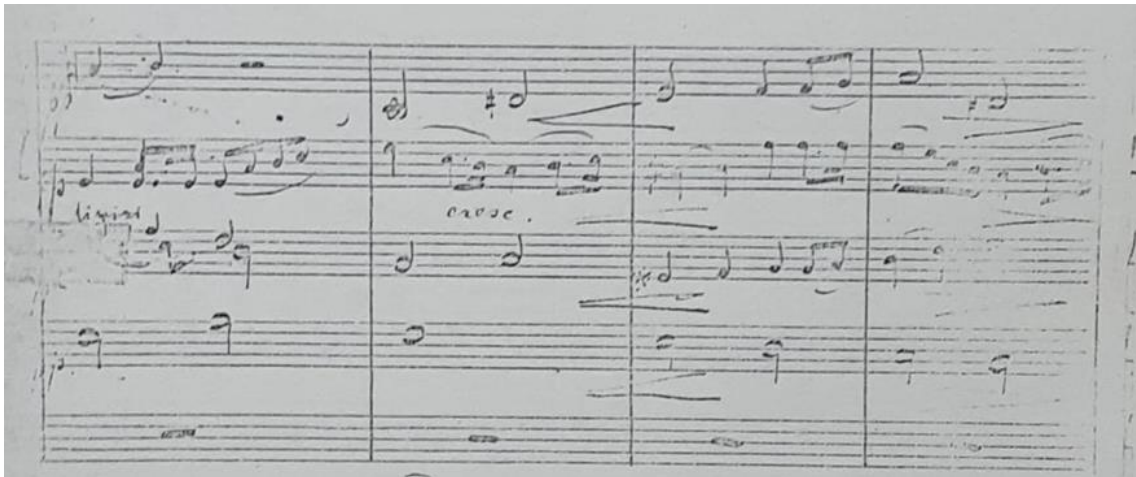
Exemplo 1. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – original, p.1.

Podemos verificar o título “Souvenir” e o nome do compositor escrito ao lado direito do título, com a caligrafia do próprio, reforçando a originalidade do documento. Dessa forma, optou-se por manter o título “Souvenir”.



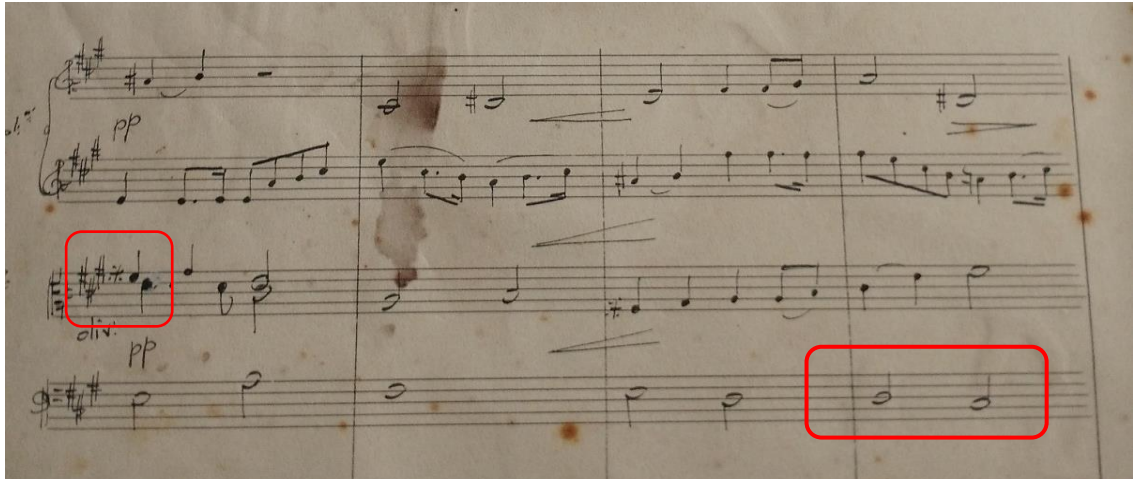
Exemplo 2. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – cópia manuscrita, p.01.

Em algumas edições consultadas não existem as alterações na viola nos compassos 03 e 05, mas deveriam existir, pois elas são repetidas nos compassos 07 e 09 pelas violas e depois nos compassos 23 e 25 pelos violoncelos, além de estarem presentes no original.



Exemplo 3. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – original, compassos 05 a 08.

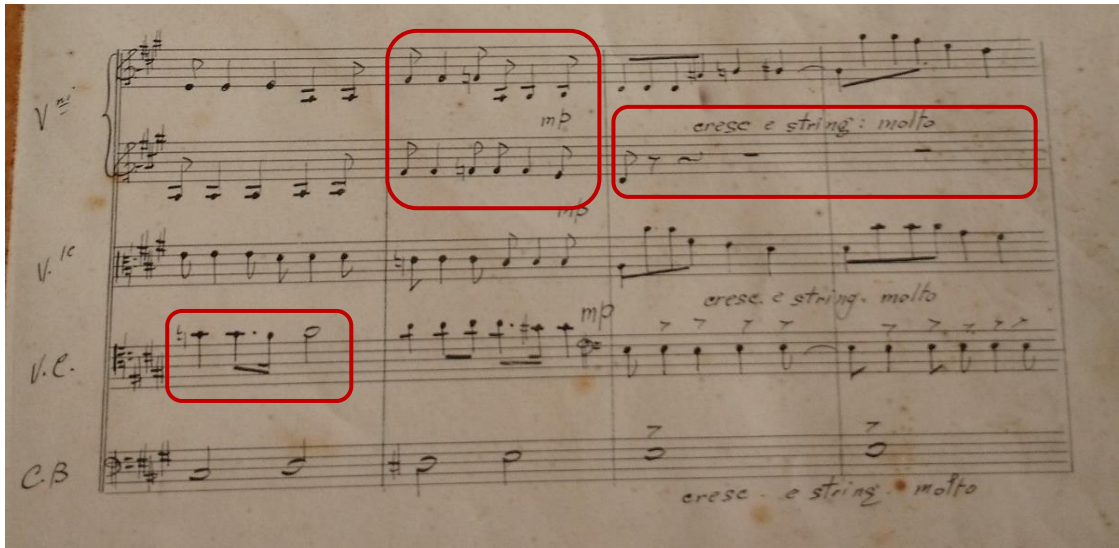
No compasso 05 o divisi da viola está ilegível no original, porém na cópia manuscrita está nítido. No compasso 08 verificamos que existem notas erradas nos violoncelos na cópia manuscrita (Exemplo 4). Onde está escrito ré-dó deveria ser dó-si, conforme no compasso 04, onde os acordes (A e B7) se repetem.



Exemplo 4. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – cópia manuscrita, compassos 05 a 08.

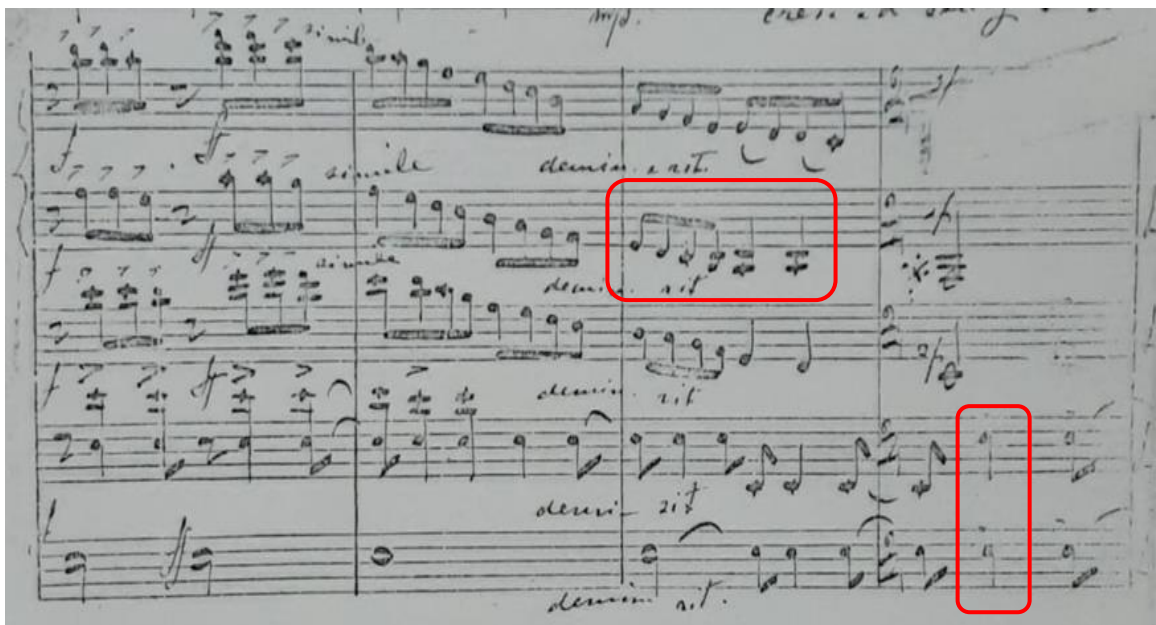
Exemplo 5. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – original, compassos 13 a 16.

Nos compassos 13 e 14 existem ritmos e notas diferentes nos violoncelos e violas em relação à cópia manuscrita e às edições existentes. Foi detectado também nos compassos 15 e 16, uma supressão de membro de frase nos segundos violinos (Exemplo 6).



Exemplo 6. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – cópia manuscrita, compassos 13 a 16.

Nos compassos 13 e 14 da cópia manuscrita temos ritmos e notas diferentes nos violoncelos e violinos em relação ao original e às outras edições, também nos compassos 15 e 16 temos pausas nos segundos violinos.



Exemplo 7. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – original, compassos 17 a 20.

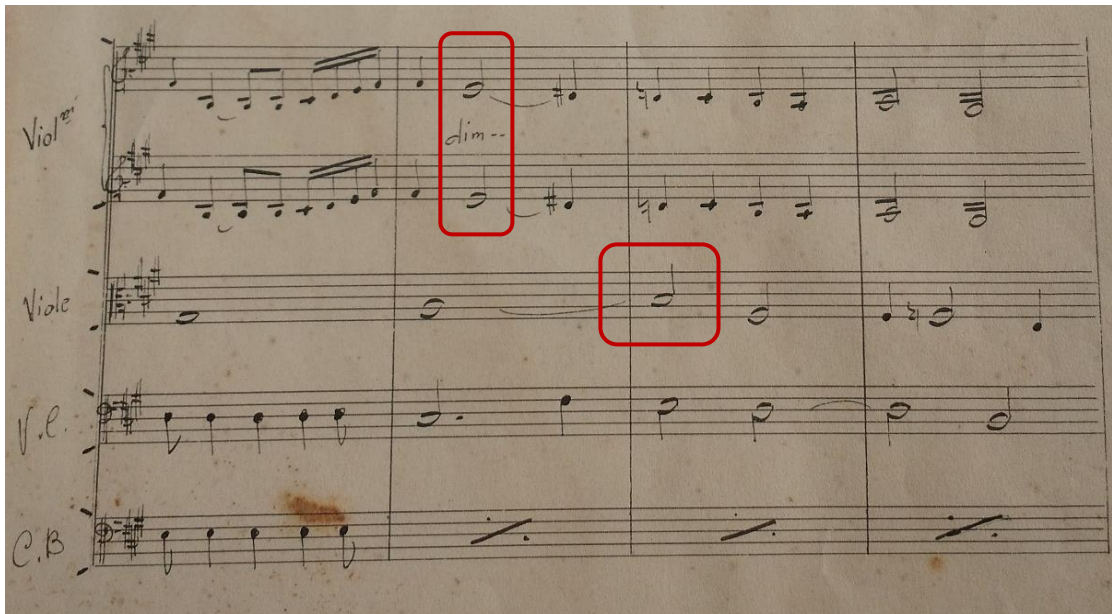
No compasso 19 do original, os segundos violinos tocam voz diferente dos primeiros e na cópia manuscrita tocam em uníssono. No compasso 20 não existe (sf) nos violoncelos e contrabaixos.

Exemplo 8. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – cópia manuscrita, compassos 17 a 20.

No compasso 19 da cópia manuscrita, os violinos tocam em uníssono e no compasso 20 existe um “sf” nos violinos e violas e ainda outro “sf” na segunda metade do primeiro tempo nos violoncelos e contrabaixos, sendo que nas edições existentes não existem acentos dinâmicos no compasso 18 e no compasso 20 não tem sforzando (sf).

Exemplo 9. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – original, compassos 25 a 32.

No compasso 28 existem alguns acentos (>) ilegíveis nos primeiros violinos, revelando a intenção do compositor que pode ser ratificada também na cópia manuscrita e nas edições existentes. No compasso 30 temos a nota (mi) nos violinos, diferentemente das edições existentes e no compasso 31 temos a nota (lá) nas violas, enquanto que na cópia manuscrita temos (si).

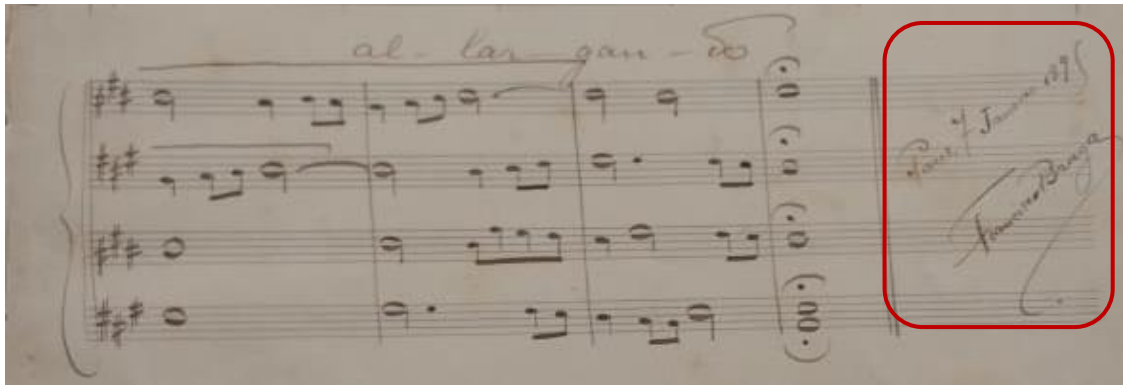


Exemplo 10. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio) – cópia manuscrita, compassos 29 a 32.

No compasso 30, os violinos tocam em uníssono a nota mi no segundo tempo enquanto nas edições existentes eles tocam a nota (fá #) e finalmente no compasso 31 temos uma nota errada nesta partitura (si), sendo que a nota certa escrita na parte de viola e também no original é (lá).

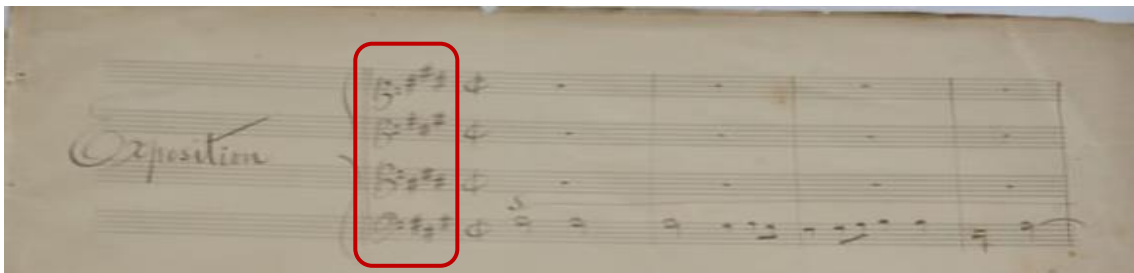
2.1.4 Fuga para Cordas de Francisco Braga

Esta *Fuga* foi escrita em Paris no dia 7 de janeiro de 1895, no mesmo ano em que Braga compôs seu poema sinfônico *Cauchemar*. Nesta época Braga era discípulo do compositor francês Jules Massenet.



Exemplo 11. Francisco Braga. Fuga. Indicação de local, data e assinatura do compositor ao final da obra.

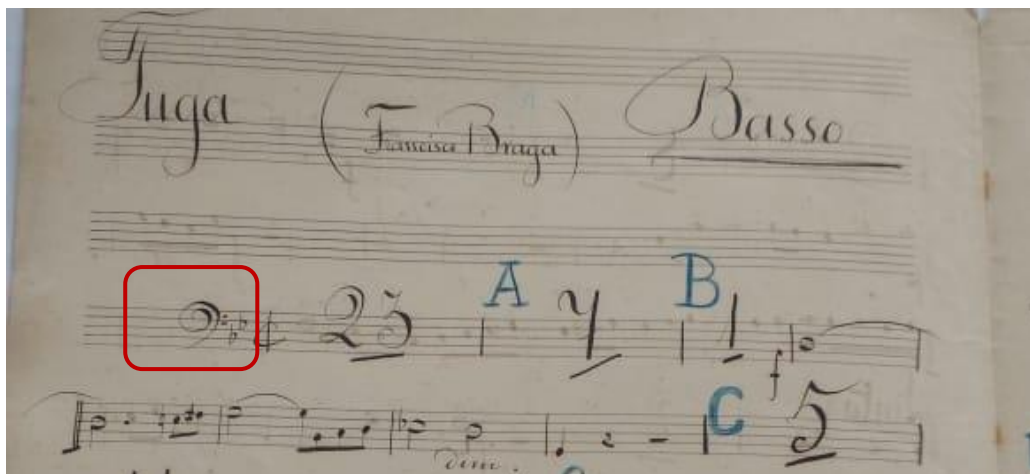
Essa obra foi escrita inicialmente como fuga escolar a quatro vozes em claves antigas, no tom de Lá Maior, conforme demonstra o exemplo 12. Depois Braga fez uma transcrição para orquestra de cordas no tom de Si b Maior, incluindo a parte de contrabaixo. Observamos, porém, que a partitura manuscrita em Lá Maior, contem data e assinatura do próprio compositor (Exemplo 11), o que nos traz mais segurança com relação ao tom idealizado por Braga.



Exemplo 12. Francisco Braga. Fuga. Uso de claves antigas na escrita da partitura da Fuga em Lá M.

Dessa forma, a parte de viola foi transcrita de clave de dó na 4ª linha para clave de dó na 3ª linha, os segundos violinos da clave de dó na 3ª linha para a clave de sol e os primeiros violinos da clave de dó na 1ª linha para a clave de sol, facilitando assim, a sua leitura e execução.

Outra particularidade é que a parte de contrabaixo foi escrita posteriormente em uma parte manuscrita no tom de Si b Maior (Exemplo 13).



Exemplo 13. Francisco Braga. Fuga. Parte de Contrabaixo em Si b M escrita por Francisco Braga.

Após a análise detalhada desta obra foi decidido realizar a edição no tom de Lá Maior, a fim de facilitar a execução por parte da orquestra infanto-juvenil.

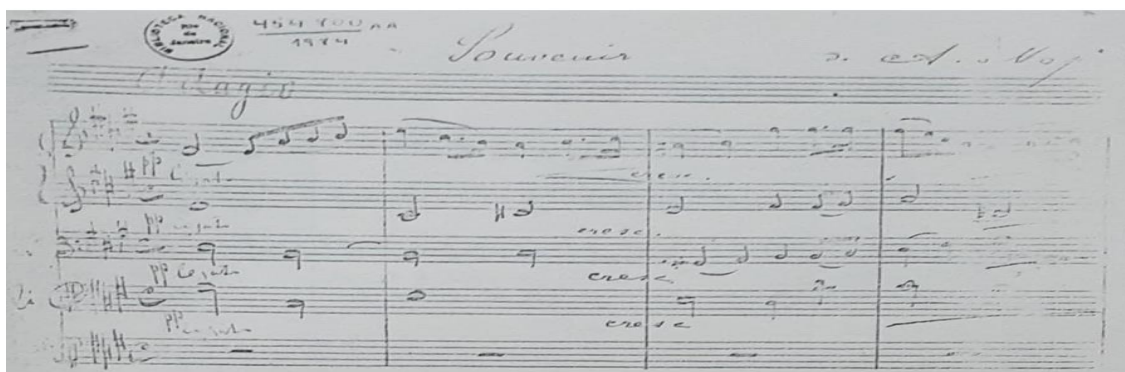
2.2 ESTRATÉGIA PARA A REVISÃO E EDIÇÃO DAS OBRAS

O caminho percorrido na revisão e edição das obras foi longo, desafiador e ao mesmo tempo prazeroso e empolgante. O primeiro passo foi ir à Biblioteca Alberto Nepomuceno e a Sala de Arquivologia da Escola de Música da UFRJ a fim de pesquisar sobre as obras dos compositores do período romântico brasileiro, obras manuscritas e inéditas que estavam sob a preservação e custódia desta Unidade de Ensino. A Escola de Música da UFRJ demonstrou muita responsabilidade e apreço em relação ao cuidado com as obras em questão. Foi possível observar que as obras estavam todas bem cuidadas e preservadas. O acesso às obras foi feito mediante agendamento e o manuseio só foi possível com o uso de luvas, seguindo todas as normas e orientações para preservação e conservação do material.

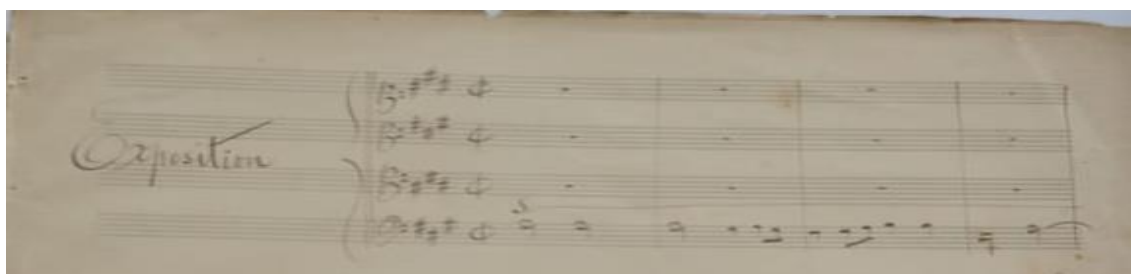
Após a análise cuidadosa das obras disponíveis, foi possível perceber que existem um bom número de partituras que ainda não foram revisadas e editadas, como também a existência de uma grande riqueza histórica e estética contida nessas obras, revelando a personalidade e vivência musical de cada compositor. Após a etapa de avaliação e pesquisa, foram selecionadas 14 obras que possivelmente poderiam ser tocadas ou interpretadas por uma Orquestra de Cordas Infanto-Juvenil. Essas obras foram fotografadas e transferidas para o computador, a fim de que fossem preservadas e impressas, facilitando assim o trabalho de revisão. Neste trabalho de revisão, foi fundamental e imprescindível o uso de uma lupa de

leitura, possibilitando uma maior nitidez e esclarecimento das partituras.

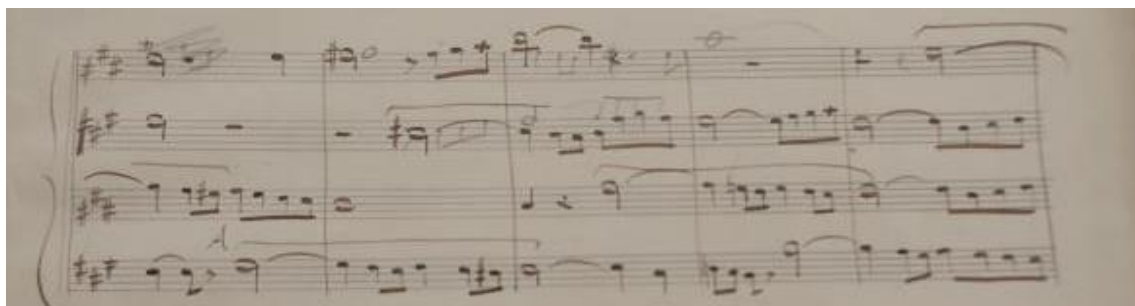
Durante o processo de revisão foram encontrados vários problemas e dificuldades, como por exemplo as linhas da pauta apagadas ou duplicadas, notas e sinais escritos fora de foco, articulações e ligaduras com pouca clareza, notas suplementares superiores e inferiores imprecisas, sinais de alteração apagados ou ilegíveis, uso de claves antigas para vozes requerendo transcrição, identificação imprecisa das notas de acordes, corda dupla e também o uso de harmônicos, como pode ser demonstrado nos exemplos 14 a 20.



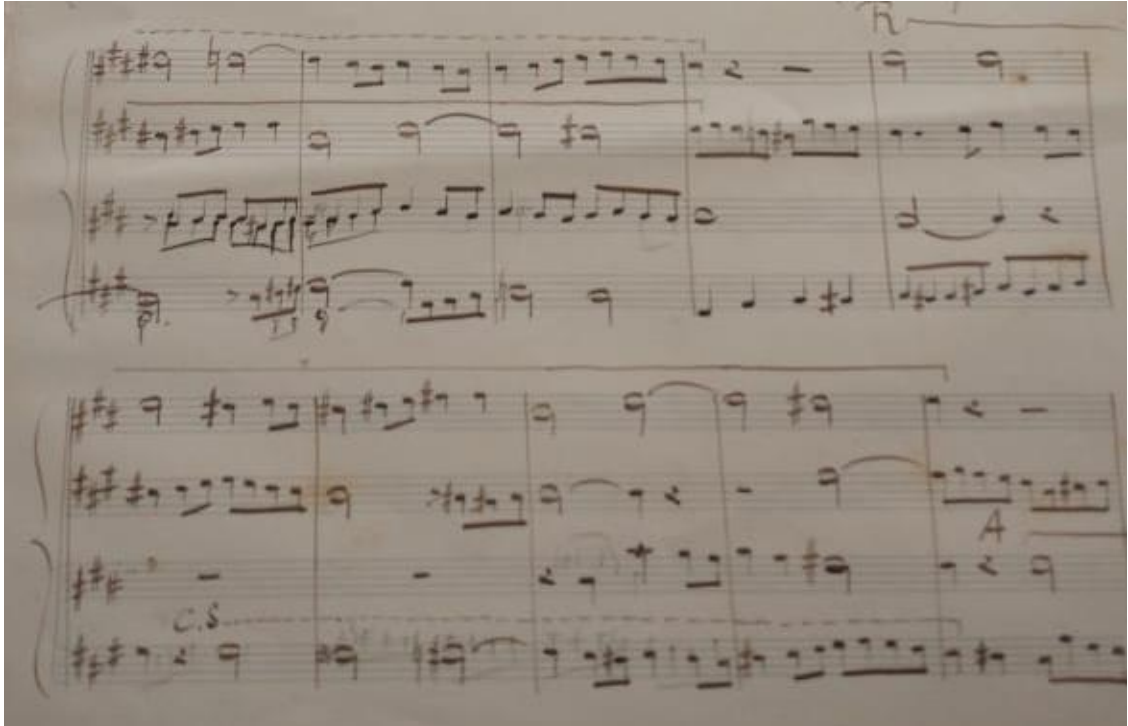
Exemplo 14. Alberto Nepomuceno. Souvenir. Trechos da partitura ilegível.



Exemplo 15. Francisco Braga. Fuga. Uso de claves antigas.



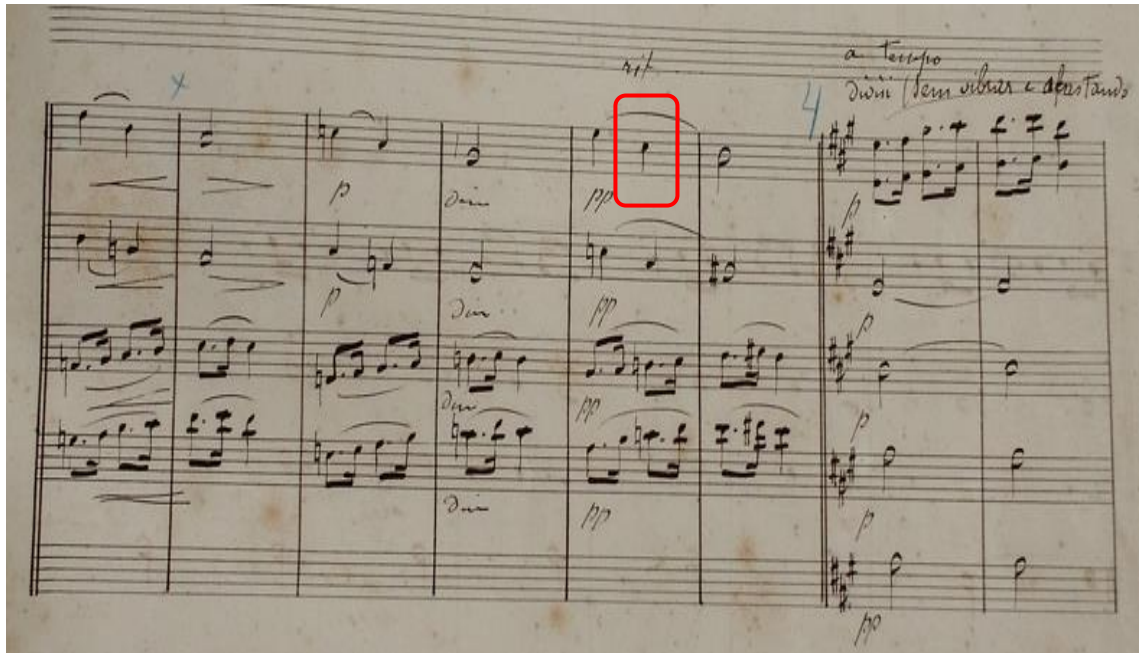
Exemplo 16. Francisco Braga. Fuga. Sombreamento de outras notas causando dúvidas na linha melódica (página 03 – 2º sistema) nas vozes de primeiros e segundos violinos.



Exemplo 17. Francisco Braga. Fuga. Notas e sinais de alterações escritos fora de foco, principalmente nas violas e violoncelos, e ainda linhas da pauta apagadas (página 02 – 3º e 4º sistemas).



Exemplo 18. Leopoldo Miguéz. A avozinha. No compasso 16 temos nota errada nos violoncelos.



Exemplo 19. Leopoldo Miguéz. A avozinha. No compasso 35 temos falta de alteração.

Exemplo 20. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Dificuldades para identificar corretamente notas de acordes, corda dupla e também o uso de harmônicos (compassos 41 – 48).

Para solucionar estes problemas foi necessário recorrer ao auxílio de uma lupa de leitura para melhor visualização dos manuscritos. Foram também observados os critérios musicais como a repetição de frases, fragmentos rítmicos e melódicos, o processo harmônico utilizado pelo compositor, os sinais de agógica, dinâmica e alterações de uso recorrentes pelo compositor, e finalmente, foram analisadas as partes de piano das obras (Pierrot, A avozinha, Manhas e reproches, À tardinha, Devaneio, Pesar e Folgado), extraídas de uma coletânea de “12 Peças Características” de Leopoldo Miguéz, ou seja, todas as obras foram cuidadosamente analisadas, respeitando a proposta estética de cada compositor, garantindo assim, uma maior integridade, segurança e clareza no trabalho de revisão e conseqüentemente na edição de todas essas 14 obras musicais.

Após o processo de revisão, foi dado início ao trabalho de edição, onde foi possível detectar ainda alguns erros, os quais foram corrigidos ao longo do processo. Para a edição das obras revisadas foi utilizado o programa *Finale 2014/2015*, que é um Software (tipo shareware) de edição de partituras para computador, produzido pela MakeMusic. Este editor oferece ferramentas que permite: criar, gravar, editar, imprimir e reproduzir as suas próprias partituras na notação musical básica. Posteriormente, essas obras foram transferidas do programa “*Finale 2014/2015*” para o “*Sibelius*”, a fim de serem manipuladas também por meu orientador, que utiliza o Sibelius.

Essa edição foi concebida a partir de uma necessidade detectada no cenário musical brasileiro, principalmente entre jovens e adolescentes, onde haviam escassez de informações, comentários e materiais produzidos por autores românticos brasileiros. Dessa forma, a fim de preencher essa lacuna e suprir carências, foi produzida essa edição, buscando através da revisão e análise dessas obras, priorizar os compositores Leopoldo Miguéz, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, bem como, o seu repertório para orquestra de cordas. Essa edição compreende 14 obras (13 oriundas dos manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e 01 da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro), sendo 12 obras de Leopoldo Miguéz, 01 de Alberto Nepomuceno e 01 de Francisco Braga. Essas obras foram cuidadosamente revisadas e editadas, cujas partituras e partes serão disponibilizadas gratuitamente nos sites do PROMUS e do SINOS, com a finalidade de atender à demanda das orquestras de cordas infanto-juvenis em atividade no Brasil e no Exterior. É importante ressaltar que essas obras foram classificadas em nível de dificuldade mediante a Tabela de Parâmetros Técnicos para orquestra de cordas, desenvolvida através de uma parceria entre a UFRJ e a FUNARTE (Projeto SINOS – 2020/21), contribuindo assim para o melhor aprendizado dos alunos e divulgação do material, ratificando o

comprometimento em atender melhor às expectativas e desenvolvimento técnico dos jovens e adolescentes.

Desta forma, segue relacionado abaixo o link de acesso às partituras e partes das referidas obras:

- 1) Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Op. 37 (1ª Série) de Leopoldo Miguéz:

- 2) Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Op. 38 (2ª Série) de Leopoldo Miguéz:

- 3) Souvenir (Adagio para Cordas) de Alberto Nepomuceno:

- 4) Fuga para Cordas de Francisco Braga:

A fim de demonstrar a importância do trabalho e a relevância do produto final (edição), foi realizada a execução da obra Cenas Pitorescas para Orquestra de Cordas, Op. 37 (1ª Série) de Leopoldo Miguéz, no dia 13 de outubro de 2021, no Salão Leopoldo Miguéz da Escola de Música da UFRJ, interpretada pelas Cordas da Orquestra Sinfônica da UFRJ, sob a regência do maestro Felipe Prazeres. A gravação encontra-se disponível no YouTube. O acesso pode ser realizado através do link: https://www.youtube.com/watch?v=rZopfc_sFtw

3 ANÁLISE DO NÍVEL DE DIFICULDADE DAS OBRAS

Ao longo das últimas décadas foi possível observar, em todo o mundo, um crescimento quantitativo e qualitativo das atividades e dos trabalhos pedagógicos relacionados ao desenvolvimento das metodologias aplicadas ao ensino musical, principalmente aquelas com enfoque na prática instrumental. Inúmeros estudos, coordenados em universidades e nos principais centros de referência, foram aprimorados e resultaram em grande produção pedagógica, destinada ao refinamento dos processos didáticos, tanto teóricos como práticos. Todos esses estudos e publicações ajudaram a produzir e organizar parâmetros técnicos para uma melhor classificação de obras – compostas originalmente, transcritas ou arranjadas – para as mais diversas formações musicais e destinadas aos diferentes níveis de aprendizado no instrumento.

Após a seleção das obras e seus respectivos compositores, elas foram organizadas em níveis de dificuldade mediante a “Tabela de Parâmetros Técnicos para Orquestra de Cordas” da UFRJ- FUNARTE (SINOS, 2020/21).

Essa tabela foi desenvolvida pelas professoras Carla Rincón e Simone dos Santos e pelo maestro Marcelo Jardim, com base nos procedimentos similares adotados há aproximadamente um século por editores musicais nos Estados Unidos, na Europa e no Japão – e, mais recentemente, em diversos países asiáticos e da América Latina (Colômbia, Costa Rica, Venezuela e outros). Ela mostrou-se fundamental no auxílio aos compositores, arranjadores e educadores musicais – que, assim, puderam direcionar esforços para a produção de obras destinadas a atender às necessidades pedagógicas e às expectativas artísticas. Como suporte ao professor de música, as partituras produzidas passaram a contar com a indicação do nível técnico, o que facilitou a escolha do repertório adequado para cada fase da condução do jovem aluno, em sua jornada pelo conhecimento musical (SINOS, 2020/21).

O propósito da classificação é possibilitar uma observação cuidadosa quanto aos princípios da pedagogia do instrumento e, dessa forma, viabilizar a utilização do repertório como um processo de aprendizagem orientada, com benefícios técnicos, pedagógicos, artísticos, musicais e motivacionais, com a música brasileira totalmente inserida, tanto no processo didático de formação como no desenvolvimento musical da orquestra jovem. Essa tabela preparada contém 12 parâmetros técnicos (armadura de clave, tonalidades, métrica, tempo/andamento, figuras de nota e de pausa, ritmo, dinâmica, articulação, ornamentos, orquestração, duração, extensão/tessitura) e mais 02 parâmetros sugestivos (indicação e

considerações). Com base nestas informações consolidadas em cada um dos parâmetros, uma obra destinada ao repertório de “Orquestra de Cordas” pode ser classificada de acordo com determinados níveis de dificuldade, pontuados do Nível ½ (0,5) – Elementar/Muito fácil até ao Nível 6 – Avançado/Profissional). (SINOS, 2021).

Dessa forma, foi feita a análise dos trechos musicais relacionados a cada obra, seguindo os parâmetros, descritos acima, estabelecidos pela tabela.

3.1 CLASSIFICAÇÃO DO SOUVENIR (ADAGIO PARA CORDAS) DE ALBERTO NEPOMUCENO

Esta obra foi classificada como Nível 3,5 – Intermediário. Ela possui três sustenidos na armadura de clave, no tom de Lá Maior, a métrica é 4/4 em andamento Adagio, possuindo como figuras de nota e pausa uma maior variação rítmica utilizando síncope, ritmos pontuados e outros, figuras de ritmo utilizando ritmos pontuados e sincopados com colcheias e semínimas, ritmos com colcheias com notas diferentes e semicolcheias em graus conjuntos e também fazendo uso de alguns contratempos, dinâmica variando entre o Pianíssimo e o Fortíssimo (PP-FF) com expressões crescendo e diminuindo e também acentos dinâmicos como o (sf), possui indicação de articulação com acentos e legatos na construção das frases, possui orquestração com pequeno divisi nas violas, uso de cordas duplas nas violas e violoncelos utilizando na construção melódica e rítmica frases com grande expressividade, requerendo dos instrumentistas maior musicalidade, usando também a técnica do contraponto e modulações passageiras, possui tessitura dentro dos padrões (exceto violas que atuam até o fá # 4 e os violoncelos até o lá 3) e possui duração de 3’25. Esta peça é indicada para o 3º e 4º ano de estudo, pois exige possibilidades técnicas mais apuradas. (Exemplos 21 e 22)

Souvenir

(Berlim, 1891)

Partitura

Duração aprox.: 2'30"

Edição: Elias Vicentino

Alberto NEPOMUCENO

(1864-1920)

Adagio

The musical score is for the first five measures of the piece. It features five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Adagio'. The dynamics are marked as *pp legato* in measures 1 and 5, and *cresc.* in measures 2, 3, and 4. A *div.* marking is present in the Viola part at the beginning of measure 5. The Contrabaixo part is mostly silent, with a few notes in measure 5.

Exemplo 21. Alberto Nepomuceno. Souvenir (Adagio). Compassos 1-5.

Demonstração da armadura de clave, tonalidade, métrica, andamento, dinâmica, articulação e orquestração (Exemplo 21).

diferentes em graus conjuntos na grande maioria das vezes, também faz uso de alguns contratempos, dinâmica variando entre o Pianíssimo e o Fortíssimo (PP-FF), com expressões crescendo e decrescendo e também alguns acentos dinâmicos como o marcato, possui indicação de articulação com acentos, tenutos e staccatos no processo melódico, também usa indicações de agógica como alargando e ainda é ornamentada com muitos trinados com resolução, possui orquestração contrapontística utilizando componentes conhecidos de uma fuga como (sujeito, resposta e contra-sujeito), stretto, canon⁸, ou seja, requerendo assim dos instrumentistas uma maior atenção e musicalidade, a fim de que a fuga possa ser compreendida, contém ainda modulações passageiras e cromatismos, possui tessitura dentro dos padrões e duração de 3'40. Esta peça é indicada para o 3º e 4º ano de estudo, pois exige possibilidades técnicas mais apuradas. (Exemplos 23 a 25)

Andante

The musical score shows five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante'. The Violoncello part starts with a forte (f) dynamic and features a trill (tr) in measure 7. The Viola part has a forte (f) dynamic in measure 8. The Violino I and II parts are mostly rests. The Contrabaixo part is mostly rests.

Exemplo 23. Francisco Braga. Fuga. Compassos 1-8.

Demonstração da armadura de clave, tonalidade, métrica, andamento, dinâmica, articulação e orquestração com textura contrapontística (Exemplo 23).

⁸ Na música, o cânone consiste em uma técnica de imitação a duas ou mais partes cujas origens remontam a meados do século XIII (DOURADO, 2004, p. 67).

Exemplo 24. Francisco Braga. Fuga. Compassos 41-47.

Trechos onde contém passagens com dificuldades técnicas devido aos saltos intervalares e trinados com resolução (Exemplo 24).

Exemplo 25. Francisco Braga. Fuga. Compassos 80-86.

Trecho com dificuldades devido aos acentos dinâmicos em marcato, sinal de agógica alargando e em seguida retorna ao tema da fuga em um stretto (Exemplo 25).

3.3 CLASSIFICAÇÃO DAS CENAS PITORESCAS PARA ORQUESTRA DE CORDAS, OP. 37 (1ª SÉRIE) DE LEOPOLDO MIGUÉZ

Esta obra foi escrita em forma de álbum contendo seis peças, onde cada uma possui o seu nível de dificuldade, dessa forma, elas foram analisadas separadamente.

3.3.1 Serenata

Essa obra foi classificada como nível 4 - Intermediário/Avançado. Ela possui armadura de clave com dois sustenidos, cujo tom principal é Ré Maior, métrica 3/4, andamento allegretto grazioso, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F) com acentos e sinais dinâmicos, sinais de agógica e articulações variadas, melodia com intervalos de (8^{as}, 7^{as} e 6^{as}) e orquestração diferenciada com mudança de caráter. Ela demonstra um maior nível de dificuldade tanto na melodia executada pelos primeiros violinos, com o uso de intervalos mencionados acima e alguns ornamentos, como também no acompanhamento variado (ora staccato, ora legato) com uso de síncopes, corda dupla e arpejos, proporcionando um colorido musical e ao mesmo tempo maior grau de dificuldade. Ela é indicada para o 4º ano de estudo. (Exemplos 26 e 27)

Esboços
- Cenas Pitorescas op.37 -
Primeira Série

Leopoldo MIGUEZ
(1850-1902)

Partitura
Duração aprox.: 12'30"
Edição: Elias Vicentino

I- Serenata op.33

Allegretto grazioso ♩ = 120

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

6

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cbx.

Exemplo 26. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Serenata). Compassos 1-11.

Trecho que possui melodia comprovando nível de dificuldade por conter variação de intervalos ligados, acento dinâmico, ornamento e orquestração com uso de corda dupla nos segundos violinos e violas, contracanto melódico nos violoncelos adicionados com nuances de crescendo e decrescendo (< >) (Exemplo 26).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in 2/2 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The music is characterized by arpeggiated patterns with large intervallic leaps, particularly in the cello part. Dynamics include 'f' (forte) and 'arco' (arco).

Exemplo 27. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Serenata). Compassos 74-78.

Trecho em que Miguéz muda a orquestração gerando um nível de dificuldade maior, onde ele coloca arpejos com grandes saltos intervalares, principalmente nos violoncelos (Exemplo 27).

3.3.2 Pierrot (Cena)

Essa cena foi classificada com nível 3,5 – Intermediário. Ela possui armadura de clave com três sustenidos no tom de Lá Maior, métrica 2/2 (alla breve), andamento allegretto, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F) com acentos e sinais dinâmicos e articulação variada, melodia principal conduzida pelos primeiros violinos contendo intervalos variados dentro da 8ª, porém com muitas alterações e alguns ornamentos, construída sobre uma orquestração com textura a várias vozes, sendo que o acompanhamento as vezes é dificultado por passagens rápidas entre pizzicato e arco nas violas, mas com mesmo padrão rítmico, o que diminui o grau de dificuldade. Ela é indicada para o 3º ou 4º ano de estudo, condicionada à evolução do grupo orquestral. (Exemplo 28 e 29)

II- Pierrot
(Cena)

Allegretto $\text{♩} = 72$

Violino I
p *sf*

Violino II
p *sf*

Viola
p *sf*

Violoncello
p *sf*

Contrabaixo
p

Exemplo 28. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Pierrot). Compassos 1-4.

Trecho com grau de dificuldade no que diz respeito ao equilíbrio entre as vozes e no domínio dos (*sf*) (Exemplo 28).

Vln. I
cresc. *f* *dim.* *p*

Vln. II
cresc. *f* *dim.* *p* arco pizz.

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

Vlc.
cresc. *f* *dim.* *p* pizz.

Cbx.
p

Exemplo 29. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Pierrot). Compassos 31-35.

Trecho com maior nível de dificuldade, onde os primeiros violinos tocam uma frase recheada com intervalos de 6ª e alterações, sendo o acompanhamento orquestral em pizzicatos, onde as violas variam arco e pizzicato (Exemplo 29).

3.3.3 A avozinha (Cena)

Essa cena foi classificada com nível 3 – Intermediário. Ela possui armadura de clave com três sustenidos no tom principal de Lá Maior, métrica 2/4, andamento andantino, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PPP-F), com alguns sinais de agógica e melodia simples em legato com uma orquestração baseada em fundo harmônico. O grau de dificuldade dessa peça se reserva mais ao timbre sugerido pelo compositor com relação ao uso do vibrato e distância do cavalete aliado ao uso de surdina. Ela é indicada para o 3º ano de estudo em diante. (Exemplo 30 e 31)

III- A Avozinha
(Cena)

Andantino
*passando com o arco próximo ao cavalete
tremolando molto tutto il pezzo
con sord.*

The musical score shows five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The first violin part is marked *p* and *con sord.*. The second violin, viola, and cello parts are marked *pp* and *con sord.*. The bass part is marked *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Exemplo 30. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (A avozinha). Compassos 1-8.

Trecho com grau de dificuldade maior nos primeiros violinos onde precisam tocar ligadamente com equilíbrio e precisão no dedilhado, com muito vibrato, sobre a ponte e com surdina (Exemplo 30).

25

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p* *mf*

Vlc. *p* *mf*

Cbx. *p* *mf*

33

Vln. I *p* *pp* *a tempo*

Vln. II *p* *pp* *a tempo*

Vla. *p* *pp* *a tempo*

Vlc. *p* *pp* *a tempo*

Cbx. *p* *pp* *a tempo*

rit. *a tempo*
sem vibrar e afastando o arco do cavalete
div.

pp

Exemplo 31. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (A avozinha). Compassos 25-40.

Trecho com maior dificuldade onde violoncelos e violas precisam equilibrar sonoridade e afinação nos uníssonos e logo depois os primeiros violinos tem a mesma tarefa no divisi, sem vibrato e sobre o tasto (Exemplo 31).

3.3.4 Manhas e reproches (Pequena valsa)

Essa cena foi classificada com nível 3 – Intermediário. Ela possui armadura de clave sem alteração, no tom de lá menor, métrica 3/4, andamento em movimento de valsa, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F), com alguns acentos e sinais dinâmicos e também

de agógica, construída sobre uma linha melódica simples, tessitura cômoda e orquestração leve e regular com mudança de caráter do compasso 35 ao 41, onde se usa um fundo harmônico. Podemos destacar que o maior grau de dificuldade se encontra justamente nesse trecho, em que é preciso tocar repetidamente o mesmo trecho com variações gradativa de intensidade e agógica, com regularidade no dedilhado. Ela é indicada para o 3º ano de estudo em diante. (Exemplo 32 e 33)

IV- Manhas e Reproches
(Pequena valsa)

Movimento de valsa $\text{♩} = 72$

The musical score is divided into two systems. The first system (measures 1-6) includes parts for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The second system (measures 7-14) includes parts for Vln. I, Vln. II, Vla., Vlc., and Cbx. The score includes dynamic markings such as *p*, *f*, *pizz.*, and *arco*, as well as performance instructions like *rit.* and *a tempo*.

Exemplo 32. Leopoldo Miguéz. *Cenas Pitorescas*, Op. 37 – 1ª Série (Manhas e reproches). Compassos 1-14.

Trecho da valsa moderada apresentada através de uma melodia pelos primeiros violinos que é interrompida bruscamente pelos violoncelos num (f) com acento dinâmico (Exemplo 32).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabaixo (Cbx.). The score is divided into three measures. The first measure is marked 'cresc. molto'. The second measure is marked 'acell.' and 'dim. molto'. The third measure is marked 'molto rit.' and 'pp'. The Vln. I part has a long melodic line with slurs. The Vln. II, Vla., and Vlc. parts have shorter melodic lines with slurs. The Cbx. part has a bass line with slurs. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Exemplo 33. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Manhas e reproches). Compassos 36-41.

Trecho com maior dificuldade onde os primeiros violinos tocam ligadamente por vários compassos, requerendo controle no dedilhado aliado aos sinais de agógica (Exemplo 33).

3.3.5 Saudade (Canção)

Essa cena foi classificada com o nível 4 – Intermediário/Avançado. Ela possui armadura de clave sem alteração, cujo tom principal é lá menor, métrica 4/4, andamento andante expressivo/allegretto, dinâmica variando entre o pianíssimo e o meio-forte (PP-mf), com poucos acentos dinâmicos e matizes, com alguns sinais de agógica, possui articulação variada e melodia com variações, orquestração com textura ora a várias vozes, ora em uníssono e ora em fundo harmônico. Podemos dizer que o nível maior de dificuldade se resume a trechos com acordes em pianíssimos e em região aguda do violino (lá 5 - mi 6) e acordes em pizzicato no final. Ela é indicada para o 4º ano de estudo. (Exemplo 34 e 35)

V- Saudade
(Canção)

Andante malinconico ♩ = 69

Violino I
Violino II
Viola
Violoncelo
Contrabaixo

Exemplo 34. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Saudade). Compassos 1-6.

Trecho em que a melodia principal é conduzida pelos primeiros violinos, porém a maior dificuldade está nos dois primeiros compassos, onde todos tocam corda dupla em pianíssimo (Exemplo 34).

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cbx.

Exemplo 35. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Saudade). Compassos 66-72.

Trecho com maior nível de dificuldade onde os primeiros violinos tocam uma melodia com variações chegando ao final da frase tocando o acorde (lá 5 – mi 6) (Exemplo 35).

3.3.6 Gracejo (Humoresque)

Essa cena foi classificada com nível 5 – Avançado. Ela tem armadura de clave com quatro sustenidos no tom principal de Mi Maior, métrica 2/4, contendo um trecho intermediário em Si Maior com métrica 4/4 (in 2), dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F), com acentos e matizes dinâmicos, sinais de agógica, possui articulação variada com uma linha melódica inicial toda fragmentada entremeada de pausas que se somam dentro de uma orquestração complexa (diferenciada), sendo intermediada por um tema executado com surdina, conduzido pelos primeiros violinos, com acompanhamento arpejado pelas violas sobre uma base harmônica e retornando ao tema inicial encrementado com uma série de (sf) em todas as cordas, finalizando com os primeiros violinos tocando grupos de semicolcheias, constatando assim toda dificuldade técnica encontrada nessa peça. Ela é indicada para alunos com mais de 4 anos de experiência. (Exemplo 36 – 38)

VI- Gracejo
(Humoresque)

Presto ♩ = 144
[arco]

The musical score is arranged for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The tempo is marked 'Presto' with a metronome marking of 144. The dynamics are marked 'p scherzando' and 'arco'. The score shows a complex rhythmic pattern with many rests and accents, particularly in the violin parts.

Exemplo 36. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Compassos 1-5.

Trecho com alto grau de dificuldade, requerendo muita experiência e técnica, onde o processo melódico é obtido através da constante regularidade das partes entremeadas por pausas, demonstrando também a capacidade de orquestração de Miguéz (Exemplo 36).

25 **Affetuoso** $\text{♩} = 56$
con sord.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cbx.

Exemplo 37. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Compassos 25-28.

Trecho em que apresenta um novo tema conduzido pelos primeiros violinos no tom de Si Maior (Dominante) com base harmônica e acompanhamento arpejado pelas violas com surdina, mostrando o nível de dificuldade dessa obra (Exemplo 37).

64

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cbx.

Exemplo 38. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 37 – 1ª Série (Gracejo). Compassos 64-68.

Trecho da peça em que Miguéz coloca uma série de (sf) na orquestração como se fossem gargalhadas culminando para o final e atribuindo a este álbum um caráter burlesco (Exemplo 38).

3.4 CLASSIFICAÇÃO DAS CENAS PITORESCAS PARA ORQUESTRAS DE CORDAS, OP. 38 (2ª SÉRIE) DE LEOPOLDO MIGUÉZ

Esta obra foi escrita em forma de álbum contendo seis peças, onde cada uma possui o seu nível de dificuldade, sendo assim, elas foram analisadas separadamente.

3.4.1 Polônia (Mazurca)

Esta cena foi classificada como Nível 5 – Avançado. Ela possui armadura de clave com um bemol, tonalidade principal em ré menor, métrica 3/4, andamento allegretto, dinâmica variando entre pianíssimo e fortíssimo (PP-FF) com acentos dinâmicos, articulação variada e orquestração usando combinações rítmicas em contracanto. Ela demonstra um maior nível de dificuldade usando acordes (strappatas⁹) nas violas e violoncelos em apoio à melodia dos violinos e em seguida um contracanto nos mesmos naipes em diálogo rítmico e melódico com os 1^{os} violinos. É utilizado também o deslocamento da acentuação do 2º tempo para o 3º tempo com ajuda de acordes (strappatas) nos 2^{os} violinos, corda dupla nas violas e violoncelos com acentos dinâmicos no 3º tempo e ainda apresenta ornamentos como o floreio nas violas e 1^{os} violinos, comprovando assim, um nível de dificuldade bem maior. Ela é indicada para alunos com mais de 4 anos de experiência. (Exemplos 39 a 41)

Esboços
- Cenas Pitorescas op.38 -
Segunda Série

Leopoldo MIGUEZ
(1850-1902)

Partitura
Duração aprox.: 12'
Edição: Elias Vicentino

I- Polônia op.34
(Mazurca)

Allegretto (♩ = 144)

The musical score consists of five staves: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 3/4. The tempo is Allegretto with a quarter note equal to 144 beats per minute. The score shows measures 1 through 5. Dynamics include piano (p), crescendo (cresc.), and mezzo-forte (mf). There are accents and ornaments (trills) indicated above notes in measures 1, 2, and 4. The Viola and Violoncelo parts show a shift in accentuation from the second to the third beat in measure 3.

Exemplo 39. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Compassos 1-5.

⁹ Golpe de arco que abrange mais de uma corda (MED, 1996, p. 257).

Esta cena apresenta uma mazurca onde Miguéz usa vários acentos dinâmicos e orquestração com o objetivo de caracterizar a dança (Exemplo 39).

The musical score for Example 40 consists of two systems of staves. The first system covers measures 17 to 22, and the second system covers measures 23 to 28. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is in a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first system (measures 17-22) is marked with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 23-28) begins with a piano (*p*) dynamic and a box labeled 'A' above measure 23. The Viola and Violoncello parts include 'arco' and 'pizz.' markings. The score concludes with a crescendo (*cresc.*) dynamic in measures 24-28.

Exemplo 40. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Compassos 17-28.

Demonstração do nível de dificuldade nesta bela orquestração onde é utilizado acordes (strappatas) e vários saltos melódicos (Exemplo 40).

The image shows a musical score for five instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The score is for measures 35-40. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The Violin I part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents, which shifts from a 2-beat accent to a 3-beat accent across the measures. The other instruments provide harmonic support with sustained notes and chords.

Exemplo 41. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Polônia). Compassos 35-40.

Deslocamento da acentuação do 2º tempo para o 3º tempo com ajuda de acentos dinâmicos (Exemplo 41).

3.4.2 À tardinha (Reverie)

Esta cena foi classificada como Nível 3 – Intermediário. Ela possui armadura de clave com um bemol, tonalidade de Fá Maior, métrica $\frac{3}{4}$, andamento Andante, dinâmica variando entre pianíssimo e forte (PPP-F), contendo sinais de dinâmica, articulação geralmente em legato e orquestração com textura à quatro vozes com entrada posterior do contrabaixo dando suporte harmônico, possui menor nível de dificuldade contendo poucos acentos dinâmicos, uso de síncopes nos violoncelos e corda dupla nos 2^{os} violinos. Ela é indicada para o 3º ano de estudo em diante. (Exemplos 42 e 43).

II- A Tardinha (Reverie)

Andante

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Contrabaixo

Exemplo 42. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (À tardinha). Compassos 1-6.

Esta cena apresenta uma melodia em uma textura a quatro vozes exigindo assim um bom equilíbrio sonoro entre as vozes (Exemplo 42).

25

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vlc.
Cbx.

cresc. *f* *pp* *rit.*

cresc. *f* *pp*

cresc. *f* *pp*

cresc. *pp*

cresc. *pp*

Exemplo 43. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (À tardinha). Compassos 25-30.

Demonstração do nível de dificuldade com relação ao equilíbrio sonoro (Exemplo 43).

3.4.3 Devaneio (Reverie)

Esta cena foi classificada como Nível 3,5 – Intermediário. Ela tem armadura de clave com dois sustenidos, tonalidade de Ré Maior, métrica 2/2 (alla breve), andamento lento, dinâmica variando entre pianíssimo e forte (PPP-F), contendo sinais de dinâmica crescendo e decrescendo, articulação geralmente em legato combinados em algumas vezes com staccatos, possui alguns acentos dinâmicos em (*sf*) e orquestração com uma textura melódica lenta protagonizada pelos 1^{os} violinos apoiada por uma base harmônica nos 2^{os} violinos, violas e violoncelos, recheados com acordes de sétima, com entrada posterior dos contrabaixos dobrando com os violoncelos, reforçando os graves em oitavas abaixo e dando suporte harmônico ao tom de Ré Maior. Ela exige um grau de atenção e cuidado maior com relação à afinação de uma série de acordes com sétimas (maiores, menores e diminutos), culminando num acorde de nona menor da dominante no compasso 37 em (*sf*) e ainda diminuindo para um pianíssimo “dolce” em uma escala descendente nos 1^{os} violinos, requerendo assim um maior controle de nível técnico do instrumento. Ela é indicada para o 3^o e 4^o ano de estudo. (Exemplos 44 e 45)

III- Devaneio
(Reverie)

Lento (♩ = 60)
con sord.

The musical score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is two sharps (D major) and the time signature is 2/2. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 60. The score includes dynamic markings such as *p* (piano), *sf* (fortissimo), and *con sord.* (con sordina). The Violino I part features a melodic line with slurs and dynamic markings. The other instruments provide a harmonic accompaniment with chords and sustained notes.

Exemplo 44. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2^a Série (Devaneio). Compassos 1-5.

Esta cena possui uma melodia lenta sobre uma base harmônica recheada de acordes de sétima (Exemplo 44).

35 **Più lento** **C**

Vln. I *p* *sf* *pp dolce*

Vln. II *p* *sf* *pp*

Vla. *p* *sf* *pp*

Vlc. *p* *sf* *pp*

Cbx. *p* *sf* *pp*

Exemplo 45. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Devaneio). Compassos 35-40.

Demonstração do nível de dificuldade em afinar uma série de acordes com sétimas maiores, menores e diminutos e ainda os primeiros violinos tocarem com equilíbrio as escalas que sucedem ao intervalo de oitava (Exemplo 45).

3.4.4 Teteia (Valsa)

Esta cena foi classificada como Nível 4,0 – Intermediário/Avançado. Ela possui armadura de clave sem alteração, tonalidade de lá menor, métrica 3/4, andamento moderado de valsa, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F), contendo alguns sinais de dinâmica e agógica, articulação geralmente combinando staccato e legato com o uso de várias apojeturas nos 1^{os} violinos e orquestração com melodia nos 1^{os} violinos e acompanhamento leve e gracioso nos 2^{os} violinos, violas e violoncelos com posterior entrada dos contrabaixos nos mesmos moldes. Ela demonstra um nível maior de dificuldade porque os 1^{os} violinos tocam uma melodia recheada de apojeturas com pausas entremeadas e os 2^{os} violinos tocam um acompanhamento usando corda dupla em staccato, requerendo assim um maior aperfeiçoamento técnico. Ela é indicada para o 4^o ano de estudo. (Exemplos 46 e 47)

IV- Teteia
(Valsa)

Movimento moderado de valsa (♩. = 60)

Violino I
p grazioso *mf*

Violino II
p *mf*

Viola
p *mf*

Violoncello
p *mf*

Contrabaixo

Exemplo 46. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Teteia). Compassos 1-7.

Esta cena possui uma valsa leve e graciosa onde os 1^{os} violinos são protagonistas (Exemplo 46).

poco sostenuto cedendo **a tempo**

Vln. I
pp *f*

Vln. II
pp *f*

Vla.
pp *f*

Vlc.
pp *f*

Cbx.

Exemplo 47. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Teteia). Compassos 22-28.

Demonstração do nível de dificuldade encontrada nos 1^{os} violinos nesta melodia recheada de apojeturas com pausas entremeadas e em ritmo de valsa (Exemplo 47).

3.4.5 Pesar (Lamento)

Esta cena foi classificada como Nível 3,5 – Intermediário. Ela possui armadura de clave com três sustenidos, tonalidade de fá# menor, métrica 6/8, andamento adagio, dinâmica variando entre o pianíssimo e o forte (PP-F), contendo alguns sinais de dinâmica e agógica, articulação geralmente combinando legato e staccato com o uso de acentos dinâmicos, orquestração com melodia principal nos 1^{os} violinos, com apoio melódico e harmônico nos 2^{os} violinos, violas e violoncelos e com entrada posterior dos contrabaixos em geral reforçando os violoncelos num primeiro momento, depois os 1^{os} violinos retornam à melodia com uma pequena marcha harmônica e finalmente os violoncelos ganham protagonismo em um contracanto. Ela é indicada para o 3^o e 4^o ano de estudo. (Exemplos 48 a 50)

V- Pesar
(Lamento)

Adagio

The musical score is written for five instruments: Violino I, Violino II, Viola, Violoncelo, and Contrabaixo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked 'Adagio'. The score consists of seven measures. The first violin part begins with a piano (*p*) dynamic, followed by sforzando (*sf*) accents. The second violin part starts with a sforzando (*sf*) accent and ends with a piano (*p*) dynamic. The viola and cello parts also feature sforzando (*sf*) accents and piano (*p*) dynamics. The bassoon part is mostly silent, indicated by a flat line.

Exemplo 48. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2^a Série (Pesar). Compassos 1-7.

Esta cena possui uma melodia em caráter de lamento recheada de sforzandos (*sf*) em todas as vozes, como se fosse uma súplica (Exemplo 48).

14

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

f *sf* *f* *dim.* *pp*

f *sf* *f* *dim.* *pp*

f *sf* *f* *dim.* *pp*

f *sf* *f* *dim.* *pp*

f *sf* *f* *dim.* *pp*

Exemplo 49. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op. 38 – 2ª Série (Pesar). Compassos 14-20.

Exemplo de nível de dificuldade onde os 1^{os} violinos tocam uma pequena e moderna progressão melódica sobre uma base harmônica em cromatismo formada pelos 2^{os} violinos, violoncelos e contrabaixos (Exemplo 49).

26

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vlc.

Cbx.

sf *p* *f* *sf* *più f*

sf *p* *sf* *più f*

sf *p* *sf* *più f*

p *f* *più f*

p

Exemplo 50. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Pesar). Compassos 26-29.

Demonstração do nível de dificuldade dessa obra onde as violas tocam corda dupla em (*sf*) e os violoncelos são protagonistas de arpejos no acompanhamento (Exemplo 50).

3.4.6 Folguedo (Scherzo)

Esta cena foi classificada como Nível 5 – Avançado. Ela possui armadura de clave com quatro sustenidos, tonalidade de Mi Maior, métrica 3/4, andamento prestíssimo (com spirito), dinâmica variando entre o piano e o forte (P-F), contendo alguns sinais de dinâmica e agógica, articulação geralmente combinando staccato e legato, orquestração com melodia nas violas e violoncelos geralmente em diálogo com os 1^{os} violinos, tendo como acompanhamento os demais instrumentos e com entrada dos contrabaixos, ora em pizzicato e ora em arco, reforçando o acompanhamento até o final. Esta cena também possui um nível de dificuldade maior onde os violoncelos tocam em uma região mais aguda do instrumento e os 1^{os} violinos tocam muitas vezes melodias com notas alteradas e onde ao final os 1^{os} violinos dialogam com os 2^{os} violinos, violas e violoncelos, concluindo em um tutti com acordes em pizzicato, requerendo assim um nível técnico apurado. Ela é indicada para alunos com mais de 4 anos de experiência. (Exemplos 51 a 53)

VI- Folguedo
(Scherzo)

Con spirito ♩ = 72

Exemplo 51. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Compassos 1-6.

Esta cena requer um maior nível técnico dos instrumentistas devido à variedade de articulações combinadas e um andamento rápido (Exemplo 51).

The image displays two systems of a musical score for Example 52. The first system covers measures 7 to 12, and the second system covers measures 13 to 18. The score is for Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.).

System 1 (Measures 7-12):

- Measure 7:** Marked with a double bar line and a box containing the letter 'A'. The first violin part begins with a melodic line.
- Measures 8-12:** The first violin part continues with a melodic line, marked with a piano (*p*) dynamic. The second violin part plays a rhythmic accompaniment. The viola and cello parts play a rhythmic accompaniment, with the cello part marked with a forte (*f*) dynamic.

System 2 (Measures 13-18):

- Measure 13:** The first violin part begins with a melodic line, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second violin part plays a rhythmic accompaniment, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The viola and cello parts play a rhythmic accompaniment, with the cello part marked with a piano (*p*) dynamic.
- Measures 14-18:** The first violin part continues with a melodic line, marked with a crescendo (*cresc.*), a forte (*f*), a sforzando (*sf*), and a piano (*p*) dynamic. The second violin part continues with a rhythmic accompaniment, marked with a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The viola and cello parts continue with a rhythmic accompaniment, with the cello part marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Exemplo 52. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Compassos 7-18.

Passagem em que é demonstrado nível maior de dificuldade, requerendo um melhor nível técnico, principalmente nos violoncelos e 1^{os} violinos (Exemplo 52).

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabasso (Cb.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It starts at measure 100. The dynamics are marked as *f* (forte). The Violin I part has a melodic line with some grace notes. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts have a more rhythmic, arpeggiated pattern. The Contrabasso part has a simple bass line. The score ends at measure 105 with a *pizz.* (pizzicato) marking.

Exemplo 53. Leopoldo Miguéz. Cenas Pitorescas, Op.38 – 2ª Série (Folguedo). Compassos 100-105.

Demonstração do nível de dificuldade dessa obra onde os 1^{os} violinos dialogam com os 2^{os} violinos e depois com as violas e violoncelos, concluindo em um tutti com acordes em pizzicato (Exemplo 53).

3.5 RESULTADO DA ANÁLISE DO NÍVEL DE DIFICULDADE DAS OBRAS

Após a avaliação mediante a tabela de parâmetros para orquestra de cordas, que varia do Nível ½ (0,5) até o Nível 6 (SINOS, 2020/21), a maioria das obras receberam conceito intermediário, com níveis de dificuldade variando de 3,0 a 5, conforme descrito na tabela abaixo (Tabela 1).

Tabela 1. Avaliação do nível de dificuldade das obras e classificação

OBRA	COMPOSITOR	CLASSIFICAÇÃO
Souvenir (Adagio)	Alberto Nepomuceno	3,5 (Intermediário)
Fuga	Francisco Braga	3,5 (Intermediário)
Cenas Pitorescas, Op. 37 (1ª Série)	Leopoldo Miguéz	
Cena I: Serenata		4,0 (Int./Avançado)
Cena II: Pierrot		3,5 (Intermediário)
Cena III: A Avozinha		3,0 (Intermediário)
Cena IV: Manhas e Reproches		3,0 (Intermediário)
Cena V: Saudade		4,0 (Int./Avançado)
Cena VI: Gracejo		5,0 (Avançado)
Cenas Pitorescas, Op. 38 (2ª Série)	Leopoldo Miguéz	
Cena I: Polônia		5,0 (Avançado)
Cena II: À tardinha		3,0 (Intermediário)
Cena III: Devaneio		3,5 (Intermediário)
Cena IV: Teteia		4,0 (Int./Avançado)
Cena V: Pesar		3,5 (Intermediário)
Cena VI: Folguedo		5,0 (Avançado)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho visa suprir a carência de material didático musical voltado para o ensino e repertório das orquestras infanto-juvenis, tendo em vista que este seguimento está em plena expansão no Brasil. A aplicação desse projeto torna-se emergencial e imprescindível para que se possa oferecer a estes jovens a possibilidade de aprendizado, acessibilidade e desenvolvimento técnico de suas habilidades e potencialidades musicais.

Considerando-se cada número das duas séries de Esboços de Miguez de forma individual, por conta dos diferentes níveis de dificuldades técnicas, essa pesquisa gerou como produto final a edição de 14 peças, são elas: Souvenir de Alberto Nepomuceno, Fuga de Francisco Braga e 12 Cenas Pitorescas de Leopoldo Miguéz. Dessas obras, 13 tiveram origem nos manuscritos da Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ e uma da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. Elas foram cuidadosamente revisadas, de forma a garantir a integridade e clareza, e respeitando a proposta estética de cada compositor, e editadas e classificadas em nível de dificuldade, mediante a Tabela de Parâmetros Técnicos para Orquestra de Cordas, do Sistema Nacional de Orquestras Sociais (SINOS), para fins didáticos, melhor compreensão e para facilitar a orientação técnica das respectivas obras no processo de execução.

Essas obras serão destinadas a atender às necessidades pedagógicas e às expectativas artísticas, sendo empregadas como suporte ao professor de música, facilitando a escolha do repertório adequado para cada fase da condução do jovem aluno, em sua jornada.

Acredito que esse trabalho resultará em um impacto sociocultural muito importante e relevante na vida de muitos jovens e adolescentes, estudantes e intérpretes musicais, tanto no Brasil e eventualmente no exterior, tornando possível o contato com a música do período romântico brasileiro, mediante execução dessas obras, possibilitando a aquisição de conhecimentos histórico-musicais e técnicos que os acompanharão o resto da vida.

Foi importante igualmente constatar que dentre as partituras pesquisadas não encontrei obras para os níveis mais básicos da Tabela de Parâmetros Técnicos, ou seja, de 0,5 a 2,5. Tal constatação indica que não havia a preocupação de tais compositores com a composição de peças orquestrais voltadas para iniciantes. Suprir a demanda de peças didáticas para orquestra passa, portanto, pela produção de obras originais encomendadas aos compositores contemporâneos e pela produção de transcrições e arranjos facilitados, iniciativas já contempladas dentre as ações do Sinos.

REFERÊNCIAS

ABM, Academia Brasileira de Música – **Francisco Braga**. Edições ABM. Disponível em: <https://abmusica.org.br/edicoes-abm/compositor/francisco-braga/> (Acesso em 14 de outubro de 2020).

BÉHAGUE, Gerard. Grove Music Online. 2001. (A) Leopoldo Miguéz. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18639>; (B) Henrique Oswald. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.20553>; (C) Alberto Nepomuceno. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19728> e (D) Francisco Braga. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03807>

BURROWS, John. **Guia Ilustrado Zahar: Música Clássica**. Tradução de André Telles. Terceira Edição. Editora Zahar, 2008.

CANDÉ, Roland de. **História Universal da Música**. São Paulo; Editora Martins Fontes, 1994.

CAVINI, Maristella Pinheiro. **História da Música Ocidental: uma breve trajetória desde o século XVIII até os dias atuais**. São Carlos: Ed UFSCar, 2010, p. 40-54.

CHUEKE, Isaac. **Francisco Braga, um compositor brasileiro e seu estilo**. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, 2011. Pág. 240-246.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Francisco Braga: Catálogo de obras**. Academia Brasileira de Música (60 anos), Rio de Janeiro, 2005.

CORRÊA, Sérgio Nepomuceno Alvim. **Leopoldo Miguéz: Catálogo de obras**. Academia Brasileira de Música (60 anos), Rio de Janeiro, 2005.

DEL PRADO, Edição. Coleção: **Os Grandes Clássicos: História da Música Clássica**, 1996.

GOLDBERG, Luiz Guilherme. **Um Garatuja entre Wotan e o Fauno: Alberto Nepomuceno e o Modernismo Musical no Brasil**. Porto Alegre, 2007 – p. 52-64. Tese de doutorado em Musicologia da UFRGS, Porto Alegre, 2007.

MACEDO, Roberto. **Leopoldo Miguéz e o Madrigal para violino e orquestra**. Revista Brasileira de Música, UFRJ. Rio de Janeiro, v. 25, n. 2, p. 395-401. Jul./Dez. 2012.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Quarta edição, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1994 – (A) p. 102-104; (B) p. 107-110; (C) p. 115-116; (D) p.121-124; (E) p. 129.

MAYOS, Gonçal. **O iluminismo frente ao romantismo no marco da subjetividade moderna**. 2004. Traduzido por Karine Salgado. Disponível em: http://www.ub.edu/histofilosofia/gmayos_old/PDF/IluminismoFrenteRomantPort.pdf Acesso em 04/09/2018.

NEPOMUCENO, Rosa. **Alberto Nepomuceno: O mestre da brasilidade.** Revista Série Memória 30, FAPERJ e Fundação TMRJ – Rio de Janeiro, 2002. Pág. 13-15.

PÁDUA, Mônica Pedrosa de; LIMA, Cecília Nazaré de. **As canções para canto e piano de Francisco Braga: critérios para uma edição revista.** XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Manaus, 2018, p. 01-03.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, Sociedade e Política: Alberto Nepomuceno e a República Musical.** Rio de Janeiro; Editora UFRJ, 2007. Pág. 21-24.

PEREIRA, Avelino Romero. **Leopoldo Miguéz, um Prometeu na República.** Revista Brasileira de Música, UFRJ. Rio de Janeiro, v. 31, n. 1, p. 141-161, Jan./Jun. 2018.

SANTOS, Frederico Silva. **Leopoldo Miguéz: compositor, diretor e educador musical nos primeiros anos da República.** XXII Congresso Nacional da Associação Brasileira de Educação Musical. Natal/ RN, outubro de 2015, p. 01-06.

SANTOS, Iza Queiroz; ARAGÃO, J. Guilherme de. **Francisco Braga.** Ministério das Relações Exteriores. Departamento de Imprensa Nacional, Divisão Cultural, Rio de Janeiro, 1951, p. 04 e 05.

SINOS, **Site oficial do Sistema Nacional de Orquestras Sociais – SINOS.** Disponível em: <https://sinos.art.br/>

TACUCHIAN, Ricardo. **Reavaliando o Romantismo Musical Brasileiro.** Revista Brasileira nº 14, Rio de Janeiro, maio de 2003. Pág. 02-14.

VERMES, Mônica. **Alberto Nepomuceno e o exercício profissional da música.** Espírito Santo – UFES. Música em Perspectiva, Volume 3 – No 1, p. 08, 09 e 22. Março de 2010.

VERMES, Mônica. **Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguéz sobre os conservatórios europeus.** Revista eletrônica de musicologia, UFES/ USP/ Fapesp. Volume VIII. Dezembro de 2004.

VIDAL, João Vicente. **Formação germânica de Alberto Nepomuceno: Estudos sobre Recepção e Intertextualidade.** Tese de Doutorado em Musicologia da USP. São Paulo, 2011. (A) p. 115-118; (B) p. 129.

VIDAL, João Vicente. **Nepomuceno em nova perspectiva.** OSESP, São Paulo – Ensaios, 04/03/2020.

VOLPE, Maria Alice. **Período romântico brasileiro: Alguns aspectos da produção camerística.** Dissertação de Mestrado em Musicologia - UNESP, São Paulo, 1994. Pág. 01-19.