

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

Thamyris Alves do Nascimento Finco

*CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA (1975) E CINCO INVENÇÕES PARA DOIS
VIOLINOS (1975) DE JOSÉ SIQUEIRA: UMA EDIÇÃO PRÁTICA*

RIO DE JANEIRO

2023

Thamyris Alves do Nascimento Finco

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA (1975) E CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS (1975) DE JOSÉ SIQUEIRA: UMA EDIÇÃO PRÁTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a. Ana Paula da Matta Machado Avvad

Coorientador: Prof. Dr. Fernando Ernesto Lopes Pereira

Rio de Janeiro

2023

CIP - Catalogação na Publicação

F366c Finco, Thamyris Alves do Nascimento
CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA (1975) E
CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS (1975) DE JOSÉ
SIQUEIRA: UMA EDIÇÃO PRÁTICA / Thamyris Alves do
Nascimento Finco. -- Rio de Janeiro, 2023.
88 f.

Orientadora: Ana Paula da Matta Machado Avvad.
Coorientador: Fernando Ernesto Lopes Pereira.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do
Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós
Graduação Profissional em Música, 2023.

1. José Siqueira. 2. Edição Prática. 3. Violino.
4. Viola. 5. Duos. I. Avvad, Ana Paula da Matta
Machado , orient. II. Pereira, Fernando Ernesto
Lopes, coorient. III. Título.

Thamyris Alves do Nascimento Finco

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA (1975) E CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS (1975) DE JOSÉ SIQUEIRA: UMA EDIÇÃO PRÁTICA

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovada em:

Ana Paula da Matta Machado

Prof^ª. Dr^ª. Ana Paula da Matta Machado ~~Avvad~~ (PROMUS-UFRJ)

p/ Ana Paula da Matta Machado |

Prof. Dr. André Luiz de Campello Duarte Cardoso (PROMUS-UFRJ)

p/ Ana Paula da Matta Machado

Prof^ª. M^a. Mariana ~~Isdebski~~ Salles (PROEMUS-UNIRIO)

Dedico aos meus pais Marly Alves do Nascimento e Pedro Antônio Gomes do Nascimento, à toda a família Alves, Gomes, e ao meu amado esposo Vitor Finco; meus principais apoiadores na vida e na música.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, digno de toda a Glória.

À Profa. Ma. Gabriela Queiroz pelo incessante suporte e amizade por tantos anos, um orgulho e referência profissional em nosso país, com quem me formei no curso de Bacharelado em violino na UFRJ.

À Profa. Ma. Arianne Mendonça, que tanto me auxiliou na preparação para o processo seletivo da PROMUS-UFRJ.

Ao Prof. Dr. André Cardoso, que gentilmente cedeu os manuscritos para esta pesquisa.

À Profa. Dra. Cláudia Marques, por sua fundamental ajuda e orientação em meu projeto de pesquisa antes do ingresso no programa de mestrado profissional.

Ao Prof. Ernani Aguiar, por ter me presenteado com partituras de duos de sua autoria.

À minha orientadora Profa. Dra. Ana Paula da Matta, pela sua paciência e assistência durante todo o mestrado, por não me deixar desistir e sempre acreditar no meu potencial.

Ao Prof. Dr. Fernando Pereira, meu coorientador, com quem também tive o prazer de estudar no curso básico de música da UFRJ, pelo auxílio nas escolhas interpretativas.

Aos amigos Marco Noronha e Wallace Cristóvão, pelas suas contribuições no reconhecimento do material dos duos para violino e viola.

Aos amigos Wagner Nascimento e Luma Magnago, que nos cederam um espaço para estudos e gravações.

Ao amigo André Dias, pela ajuda extremamente importante no uso do programa de computador para a digitação das partituras e por sua admirável humanidade.

Ao querido Leo Staneck pela rediagramação das partituras e à Profa. Dra. Abigail Ribeiro Gomes, muito querida desde a minha infância, pela revisão da dissertação.

Aos tantos amigos de vida e também de profissão que sempre me encorajaram, choraram e sorriram comigo, e comemoraram comigo minhas vitórias. A vocês também agradeço por mais esta.

Por último, minha homenagem à memória de amigos e familiares queridos que se foram durante a minha carreira, mas que em vida sempre me incentivaram.

RESUMO

FINCO, Thamyrís Alves do Nascimento. **Cinco invenções para violino e viola (1975) e Cinco invenções para dois violinos (1975) de José Siqueira: uma edição prática.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música), Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023.

O presente trabalho apresenta uma proposta de edição prática e sugestão interpretativa dos duos de instrumentos de cordas de José Siqueira, intitulados: Cinco Invenções para Violino e Viola (1975) e Cinco Invenções para dois Violinos (1975). A elaboração da edição prática será embasada numa abordagem metodológica qualitativa, a qual será investigada através de levantamento bibliográfico e pesquisa documental, baseada em Carlson (2001) e Figueiredo (2000). As sugestões técnico-interpretativas serão apoiadas em Galamian (2013) e Pereira (2019), bem como nos conceitos de pesquisa em performance de Cook (2001), Coessens (2014) e Fortin et Gosselin (2014). O trabalho resulta em uma edição prática para o performer de duas importantes obras brasileiras para duos de cordas, disponibilizando um material raro e de difícil acesso para alunos e professores de cordas.

Palavras-chaves: Duos. José Siqueira. Edição Prática. Violino. Viola.

ABSTRACT

FINCO, Thamyrís Alves do Nascimento. **Five Inventions for Violin and Viola (1975) and Five Inventions for two violins (1975) by José Siqueira: a practical edition.** Dissertation (Professional Master in Music), School of Music of the Federal University of Rio de Janeiro, 2023.

This work presents a practical editing proposal and interpretative suggestion of José Siqueira's string instrument duos, entitled: Five Inventions for Violin and Viola (1975) and Five Inventions for two violins (1975). The elaboration of the practical edition will be based on a qualitative methodological approach, which will be investigated through a bibliographic survey and documentary research, based on Carlson (2001) and Figueiredo (2000). The technical interpretative suggestions will be based on Galamian (2013) and Pereira (2019), as well as on the performance research concepts of Cook (2001), Coessens (2014) and Fortin et Gosselin (2014). The work results in a practical edition for the performer of two important Brazilian works for string duos, making available rare and difficult-to-access material for string students and teachers.

Keywords: Duos. José Siqueira. Practical Edition. Violin. Viola.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Fonte: Informe da Academia Brasileira de Música - 14/06/2021	17
Figura 2. Fonte: acervo.globo.com (29/05/1975).....	20
Figura 3. Fonte: Vieira(2006), Anexo 2	21
Figura 4. Fonte: acervo.globo.com (29/08/1975).....	22

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-5 – 1º movimento.....	27
Exemplo 2 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 15-18 – 1º movimento.....	27
Exemplo 3 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 27-33 – 1º movimento.....	27
Exemplo 4 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-25 – 2º movimento.....	28
Exemplo 5 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-7 – 3º movimento.....	29
Exemplo 6 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 17-18 – 3º movimento.....	29
Exemplo 7 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 24-32 – 3º movimento.....	29
Exemplo 8 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 38-40 – 3º movimento.....	30
Exemplo 9 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-9 – 4º movimento.....	30
Exemplo 10 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-5 – 5º movimento.....	31
Exemplo 11 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, compassos 1-5 – 5º movimento.....	31
Exemplo 12 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2 - compassos 1-8 - 1º movimento.....	32
Exemplo 13 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violinos 1 e 2, compassos 29-31 – 1º movimento.....	32
Exemplo 14 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 2, compassos 42-49 – 1º movimento.....	32
Exemplo 15 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 1, compassos 9-12 – 1º movimento.....	33
Exemplo 16 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 1, compassos 24-29 – 1º movimento.....	33
Exemplo 17 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 2, compassos 11-22 – 1º movimento.....	33
Exemplo 18 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 4-5 - 2º movimento.....	33
Exemplo 19 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 20-23 - 2º movimento.....	34
Exemplo 20 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 6-7 - 2º movimento.....	34

Exemplo 21 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 17-18 - 2º movimento.....	34
Exemplo 22 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 25-26 - 2º movimento.....	34
Exemplo 23 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compasso 18 - 3º movimento.....	35
Exemplo 24 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 1-3 - 3º movimento.....	35
Exemplo 25 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 37-39 - 3º movimento.....	35
Exemplo 26 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 5-7 - 3º movimento.....	35
Exemplo 27 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 28-31 - 3º movimento.....	35
Exemplo 28 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 7-8 - 3º movimento.....	36
Exemplo 29 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 13-16 - 3º movimento.....	36
Exemplo 30 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 19 - 4º movimento.....	36
Exemplo 31 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 43-44 - 4º movimento.....	37
Exemplo 32 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 1-3 - 4º movimento.....	37
Exemplo 33 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 1-9 - 4º movimento.....	37
Exemplo 34 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violinos 1 e 2, compassos 51-53 - 4º movimento	38
Exemplo 35 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 13 - 5º movimento.....	38
Exemplo 36 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 22 - 5º movimento.....	38
Exemplo 37 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 26-30 - 5º movimento	39
Exemplo 38 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 21-24 - 5º movimento	39

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Compositores do Nacionalismo Musical, segundo classificação de Vasco Mariz.	
Concepção da autora.....	14
Quadro 2. Obra camerística. Concepção da autora, Fonte: Vieira (2006)	18

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: A MODERNIDADE E O COMPOSITOR	13
1.1. Breve Panorama da Música Brasileira do Século XX à Luz do Nacionalismo....	13
1.2. José Siqueira	15
1.2.1. Obra Camerística para Cordas.....	18
1.2.2. Duos de Violino e Violino e Viola.....	21
CAPÍTULO 2: SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS PARA A EDIÇÃO PRÁTICA	24
2.1. Edição Prática.....	24
2.1.1. Cinco Invenções para Violino e Viola (1975)	25
2.1.1.1. Sugestões de arcadas e dedilhados	27
2.1.2. Cinco Invenções para dois Violinos (1975).....	31
2.1.2.1. Sugestões de arcadas e dedilhados	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	40
REFERÊNCIAS	42
APÊNDICE: CONVERSA COM O PROF. MÁRCIO MALLARD	45
ANEXO 1: Depoimento do Prof. Dr. Ricardo Tacuchian	46
ANEXO 2: EDIÇÃO PRÁTICA E MANUSCRITOS	47

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo principal a produção de uma edição prática dos duos *Cinco Invenções para dois violinos* (1975) e *Cinco Invenções para violino e viola* (1975), de José Siqueira. Até então, tais obras estavam em manuscrito e careciam de estudos específicos. É importante salientar a importância de se resgatar obras de compositores brasileiros, facilitando o acesso, a execução e a disseminação desse repertório a professores, alunos e ao público em geral.

Nosso primeiro contato com a música de José Siqueira se deu durante o curso de Bacharelado em Violino na UFRJ, em 2010. Buscando aprofundamento sobre a sua história e obra, escolhemos essas duas importantes invenções para ser objeto de estudo, cujos manuscritos foram gentilmente cedidos pelo Prof. Dr. André Cardoso. Optamos por produzir uma edição prática, com intuito de dar clareza à leitura do texto musical, bem como facilitar sua acessibilidade.

A pesquisa bibliográfica inicial foi realizada em bancos de teses e dissertações através da internet, além de jornais, revistas e sebos virtuais. Numa segunda etapa, conversamos com músicos que tiveram uma relação direta com o compositor e obtivemos uma autorização da neta de Siqueira para a divulgação das presentes edições, as quais seguem em anexo, junto aos manuscritos.

No primeiro capítulo, fazemos uma breve exposição sobre a Música Brasileira do século XX, sob a ótica da ideologia nacionalista, apresentando algumas de suas ideias e seus principais representantes. Trazemos também uma pequena abordagem biográfica de José Siqueira, citando alguns dos relevantes feitos de sua carreira, suas obras camerísticas e um pequeno relato histórico acerca dos duos de violino e violino e viola.

No capítulo dois, discorremos sobre a edição prática dos duos, apresentando a sua base teórica e sugerindo escolhas interpretativas de maneira detalhada, com arcadas e dedilhados.

Por fim, apresentamos as considerações finais sobre a nossa experiência e outras ideias acerca desta pesquisa e do curso de mestrado profissional.

CAPÍTULO 1: A MODERNIDADE E O COMPOSITOR

1.1. Breve Panorama da Música Brasileira do Século XX à Luz do Nacionalismo

Ao observar o cenário em que se desenvolveu a Música Brasileira do século XX, percebemos o empenho da maioria dos compositores em seguir a ideologia nacionalista vigente, buscando, assim, criar uma identidade genuinamente brasileira em suas composições, a partir do emprego dos elementos melódicos e rítmicos populares. Em verdade, o processo de formação da música brasileira de concerto teve seus ímpetus iniciais a partir das últimas décadas do Século XIX, porém, enfrentando muitos desafios em relação à difusão de tal produção. A contribuição musical que partia do povo, principalmente de negros e índios, gerava incômodo nos círculos sociais da elite, que eram acostumados com padrões europeus.

Como a parte mais rica e pitoresca de nosso populário musical vinha de negros, que só obtiveram a abolição da escravatura em 1888, o público musical das sociedades de concertos olhava com certo desprezo tudo o que pudesse proceder do povo. Se hoje talvez prevalece uma supervalorização do que vem do povo, no fim do século passado existia nítida subvalorização da contribuição cultural das camadas mais baixas da sociedade. Ainda em 1920 era preciso disfarçar os sambas sob o título de “tangos” para que pudessem ser lançados e aceitos. (MARIZ, 1981, p. 88)

Avvad (2009) corrobora com tal pensamento, ao dizer que:

Somente no final do século XIX, começou a surgir timidamente um tipo de repertório que podia ser considerado de inspiração nacional. Esse repertório se caracterizou principalmente pelo emprego de alguns ritmos de danças populares. No entanto, o público da época, composto principalmente da elite, tendeu a não aceitar esse tipo de música, que a considerava vulgar. (AVVAD, 2009, P. 42)

Mário de Andrade, em sua obra *Uma pequena História da Música* (1958) disserta sobre a mistura de elementos musicais africanos e indígenas com aqueles trazidos por portugueses e espanhóis, concluindo que tal mistura compõe fortemente a estrutura da música brasileira produzida no século passado. Instrumentos musicais como atabaques e maracas, além de influências de idiomas tapuias, guaranis, tupis e iorubás – presentes nas melodias africanas –, passaram a figurar nas canções e se misturavam com os sons do violino, violão, clarinete, piano, fundindo com a salmodia jesuítica, fados, valsas e *habaneras*. Dessa forma, começam a surgir novos gêneros genuinamente brasileiros, tais como lundu, modinha, maracatu, coco, samba, choro, dentre outros. Uma infinidade de variedades musicais é atribuída à complexa miscelânea de culturas que compreendem a nossa música (ANDRADE, 1958, p. 169-182).

Manifestações duma raça muito variada ainda como psicologia, a nossa música popular é variadíssima. Tão variada que às vezes desconcerta quem a estuda. As formas principais que emprega são: na lírica a Moda, a Toada, e o Romance, de caráter rural; a Modinha e o Lundú, no geral de caráter urbano. (ANDRADE, 1958, p. 179 e 180)

Ainda sobre a nossa pluralidade musical no século XX, Silva (2001) comenta que “muitas proposições e questões têm sido levantadas, em primeiro lugar, a respeito do reconhecimento da diversidade existente entre culturas e, em seguida, a respeito da necessidade de preservação e mesmo de promoção dessa diversidade” (p. 263).

Mariz (1981) organiza sua exposição sobre nacionalismo musical especificando os compositores em precursores, primeira, segunda e terceira gerações, e coloca em capítulos específicos: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) pertencendo à primeira geração; Francisco Mignone (1897-1986) e Camargo Guarnieri (1907-1993) à segunda geração; José Siqueira (1907-1985) listado na terceira geração nacionalista.

Quadro 1 Compositores do Nacionalismo Musical, segundo classificação de Vasco Mariz. Concepção da autora

Gerações do nacionalismo musical	Compositores
<i>Precursores</i>	<i>Brasílio Itiberê da Cunha, Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno, Ernesto Nazaré, Francisco Braga, Barroso Neto, Luciano Gallet</i>
<i>Primeira</i>	<i>Heitor Villa-Lobos</i>
<i>Segunda</i>	<i>Lorenzo Fernandes, Frutuoso Viana, Brasílio Itiberê, Jaime Ovale, Heckel Tavares, Ernani Braga, Souza Lima, Walter Burle-Marx</i>
<i>Terceira</i>	<i>José Siqueira, Luís Cosme, Radamés Gnattali, Waldemar Henrique, Vieira Brandão</i>

José Maria Neves (2008) contextualiza a posição de Siqueira na historiografia musical brasileira de forma polêmica. Segundo o autor, Siqueira divide opiniões uma vez que os tradicionalistas julgam sua produção inconsistente e superficial; já os nacionalistas reclamam

de um regionalismo folclórico exacerbado e os modernistas a julgam muito acadêmica. (2008, p. 112 – 113). Apesar de tais colocações, Neves corrobora com Mariz que José Siqueira “... é um dos poucos brasileiros que realmente conhecem o ofício.” (MARIZ, apud NEVES, 2008, p. 113).

Reforçamos que estes parágrafos iniciais possuem apenas a intenção de contextualizar a música brasileira do século XX, a fim de introduzir o leitor à temática principal do texto¹.

1.2. José Siqueira

No alto sertão da Paraíba, em 24 de junho de 1907, noite de São João, nasce José de Lima Siqueira, na cidade de Conceição (RIBEIRO apud VIEIRA, 2005, p. 1140), limite entre os estados de Pernambuco e Ceará.

Em uma pequena igreja de sua cidade, foi batizado e, nessa mesma igreja, viu pela primeira vez um instrumento de teclado, a serafina. Sobre a sua musicalização, pode-se dizer que ela se iniciou através de manifestações folclóricas que ocorriam em Conceição, como cantigas, lapinhas, desafios, coco de embolada, além de outras canções e hinos aprendidos na escola.

Aos 8 anos, principiou na banda Cordão Encarnado, regida por seu pai, e aos 11 já participava das apresentações. Começou com o saxofone baixo e depois migrou para o trompete, por instrução de seu pai, uma vez que Siqueira não gostava de realizar os acordes por preferir a melodia.

Entre 14 e 15 anos de idade, ocorreu a sua primeira experiência de inauguração de banda na vila de Bonito de Santa Fé, aproximadamente a 12 quilômetros de sua cidade. Além disso, Siqueira tocou por um ano com seu irmão, João Batista de Siqueira Filho, mestre de banda na cidade de Patos de Espinhara-PB.

Segundo Vieira (2005), em 1923, Siqueira chegou em Princesa-PB a convite do chefe político da cidade, coronel José Pereira, um homem considerado notório pelo então Presidente da República Epitácio Pessoa, e tal relação resultou em importantes investimentos em infraestrutura para essa recente cidade. Pereira possuía um pensamento progressista e, possivelmente, influenciou Siqueira durante o tempo de convivência. A autora relata que

¹ Para aprofundamento da temática, sugiro Mariz (1981), Correa de Azevedo (2016), Neves (2008), Volpe (2016), Monteiro (2000), Avvad (2009), Lago (2005), dentre outros.

Siqueira, quando criança, gostava de brincar de cangaceiro e volante, posicionando-se ao lado dos cangaceiros, refletindo assim, desde a infância, traços de suas convicções políticas (p. 1141-1142).

Mudou-se para o Rio de Janeiro para estudar composição e regência na Escola Nacional de Música. Futuramente, seu amor e anseio pela difusão da música brasileira o levou a ajudar na formação de jovens compositores, desde a organização de concursos, congressos para a disseminação do folclore, até o desenvolvimento de material didático de teoria musical. (QUEIROZ, 2013, p. 43-45)

Utilizou e enalteceu a temática afro-brasileira escrevendo canções em Iorubá, idioma utilizado nos terreiros de Candomblé, com melodias inspiradas no ritual religioso. Em uma pesquisa profunda sobre tal manifestação, Siqueira entrevistou uma mãe de santo de um candomblé da Bahia, aprendendo aspectos como cantos, instrumentação, nomes dos atabaques, termos e postos da religião e língua, para desenvolver uma de suas obras de maior sucesso que foi o oratório Candomblé. Também pesquisou a fundo manifestações como puxada do xaréu (cantiga de pescadores enquanto puxam a rede), samba de chula de corrido (praticados pelos negros da praia de Itapoã), cocos praieiros da Paraíba (cantigas de roda acompanhadas por percussão, podendo ser improvisadas), músicas de quilombo da Alagoa Grande, dentre outras.

Dentro de sua ampla contribuição para a classe musical brasileira, estão a criação da Orquestra Sinfônica Brasileira, da Ordem dos Músicos do Brasil e da Orquestra Sinfônica Nacional da Rádio MEC. Interpelado sobre ser um músico que luta pela classe e se um artista deveria se preocupar com a realidade que o cerca, Siqueira dizia não compreender o homem que não se preocupava com o social e que só acreditava no homem que batalha em prol de uma sociedade justa e equilibrada (Trecho do documentário “Toada para José Siqueira”). Devido a suas convicções políticas, o compositor foi perseguido e afastado de suas funções de professor de modo irreversível.

Em 1969 se preparava para concorrer ao cargo de professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, quando foi obrigado a se aposentar, como imposição da ditadura militar, mas isso não foi motivo para inibi-lo. Siqueira passou a se ocupar às suas composições e à regência da Orquestra de Câmara do Brasil e outras orquestras como convidado. Deixou um legado com mais de 300 obras, entre as quais estão materiais didáticos e composições para diversas formações instrumentais. Mas sem dúvida, a obra marcante de toda sua trajetória foi o “Oratório Candomblé”. (ANDRADE, 2011, p. 19-20)

Em junho de 2021 foi lançado o documentário “Toada para José Siqueira”², que esteve disponível entre os dias 17/06 e 27/06/21 no Festival In-Edit Brasil (Festival Internacional do Documentário Musical), transmitido online. O vídeo relatou significativamente a vida do compositor³ e serviu de fonte para esta pesquisa.

Ministério do Turismo e Indústria Agroindústria apresentam

**IN-EDIT
BRASIL**

**FESTIVAL INTERNACIONAL
DO DOCUMENTÁRIO
MUSICAL**

TOADA PARA JOSÉ SIQUEIRA

Eduardo Consonni e Rodrigo T. Marques
| Brasil | 2021 | 131'

José de Lima Siqueira, compositor, regente e fundador da Orquestra Sinfônica Brasileira, foi um grande pesquisador das raízes musicais do Brasil. Apesar disso, seu legado foi apagado após o golpe militar de 1964.

A PARTIR DE QUINTA_17.06, 12H.
Acesso gratuito, com limite de visualizações.

@INEDITBRASIL IN-EDIT-BRASIL.COM

Logos of various cultural institutions and sponsors including Itaú, Sesc, and others.

Figura 1 Fonte: Informe da Academia Brasileira de Música - 14/06/2021

² Trailer: <https://vimeo.com/506310690>

³ Outras informações sobre José Siqueira estarão nos anexos.

1.2.1. Obra Camerística para Cordas

Há uma escassez de referências em relação à obra completa de José Siqueira. O Festival “In-Edit Brasil” promoveu uma mesa redonda⁴ com os diretores do filme no YouTube em prol de seu lançamento, com a participação de personalidades que contribuíram para a sua produção. Dentre elas, esteve presente o Prof. Dr. André Cardoso, docente da Escola de Música da UFRJ, responsável pela catalogação da obra de Siqueira, através da Academia Brasileira de Música. Cardoso comentou que Siqueira possui mais de 500 composições e, em termos quantitativos, talvez fique atrás apenas de Villa-Lobos e próximo a Francisco Mignone, sendo o segundo maior catálogo de um compositor brasileiro.

Vieira (2006)⁵ descreve em seu terceiro anexo um inventário realizado em 2005 acerca do que poderia ser encontrado sobre o compositor na Biblioteca Nacional, na Academia Brasileira de Música, no acervo pessoal da neta de José Siqueira e no acervo do compositor no Largo de São Francisco. Esse inventário contém tabelas com as obras catalogadas pela professora Josélia e muitas estão sem data definida. De acordo com o documento, as obras camerísticas mais antigas são *Foi numa Noite Calmosa* e *Irene no Céu*, com versos de Manoel Bandeira, para canto e piano, ambas datadas de 1947.

Baseada nas tabelas descritas em Vieira (2006), segue abaixo uma lista da obra camerística para cordas de Siqueira em suas diversas formações, contendo também o que o compositor chamava de *Invenções*, escritas para vários instrumentos, dentre as quais, provavelmente, estão os duos que constituem o produto final desta pesquisa.

Quadro 2 Obra camerística. Concepção da autora, Fonte: Vieira (2006)

Instrumentação	Obra camerística
Violino e piano	Berceuse Incerteza Madrigal de Saudades Louvação da Suíte do Bailado “Uma festa na roça” Nostalgia

⁴ In-Edit Talks: Conversa com os diretores do filme “Toada para José Siqueira”: <https://www.youtube.com/watch?v=iAAgXgCenow&list=WL&index=5&t=475s>

⁵ Profa. Dra. Josélia Ramalho Vieira, docente da Universidade Federal da Paraíba.

	2 sonatas para violino e piano
Violoncelo e piano	Elegia Cantiga de cego e Choro Sonata para cello e piano Segunda sonata para cello e piano Louvação para cello e piano
Viola	Sonata para viola ou cello
Quarteto de cordas	2 quartets for 2 violins, viola and cello Toada da 1ª suíte – arranjo para quarteto de cordas III Divertimento Tríptico Negro Toada para quarteto de cordas
Quinteto	*I quinteto para soprano e quarteto de cordas
Orquestra de câmara	Brasílica VI
Solo + Orquestra de câmara	Concertinos para: Flauta, Oboé, Fagote, Clarinete, Saxofone, Trompa, Trombone, Trompete, Violino, Viola, Violoncelo, Contrabaixo, Violão
Violoncelo, Clarinete, Fagote e Piano	Modinha da 1ª sonata
Formações com diversos instrumentos	Invenções

Muitas peças foram destinadas para orquestra de cordas, sem especificar o tamanho da orquestra. No entanto, algumas são *concertinos*. Segundo Ribeiro (2016), citando *The New Grove Dictionary of Music* (1999), os *concertinos* também são considerados para solista e orquestra de câmara.

Em CONCERTINO entende-se que o termo Concertino é considerado um concerto com solista em uma proporção menor de movimentos, conectados ou não, com orquestra completa ou orquestra de câmara, com sua principal característica geralmente menos formal. (RIBEIRO, Apud SADIE, 2016, p. 23)

Destacamos ainda a relevância da Orquestra de Câmara do Brasil (OCB). A orquestra contou com José Siqueira em sua criação e direção musical, além de ter um papel importante na trajetória do compositor, pois foi “a orquestra com a qual foram estreadas várias de suas obras.” (ANDRADE, 2011. p.19).

Recomeça hoje a Orquestra de Câmara do Brasil

• A orquestra de Câmara do Brasil, conjunto fundado há sete anos por um grupo de instrumentistas cariocas liderados pelo maestro José Siqueira, realiza hoje, às 21 horas, na Sala Cecília Meireles, o primeiro concerto da sua temporada anual, tendo como solistas os violinistas Adolpho Pissarenko e Daltro de Almeida e o violoncelista Márcio Mallard.

O regente será o próprio maestro Siqueira que, na segunda parte do programa, fará ouvir, em primeira audição, a sua *Brasílica* n° 8 — Uma festa no Nordeste.

O concerto começará com a Sexta Sinfonia — *Le Midi*, de Haydn. Completam o programa o Divertimento n° 11, de Mozart, e a Sinfonia n° 5, de Schubert.

Figura 2 Fonte: acervo.globo.com (29/05/1975)

No intuito de reunir mais informações acerca da Orquestra de Câmara do Brasil, experiências vividas, sobre o convívio com o compositor e seu repertório, foi realizada e gravada uma conversa informal a partir do aplicativo Zoom⁶ com o Prof. Márcio Mallard, relevante nome do violoncelo brasileiro e convidado pelo próprio Siqueira para a fundação da OCB. Para acessar o conteúdo, direcione a câmera de seu celular ou tablet para o QRcode localizado no apêndice.

⁶ Em 2020, o aplicativo Zoom foi um dos recursos mais utilizados para encontros online, devido à pandemia da COVID-19.

1.2.2. Duos de Violino e Violino e Viola

O ano de 1975, quando foram compostos os duos, foi inspirador e marcante na vida de José Siqueira, pois foi quando ocorreu uma importante gravação de sua obra, *Candomblé*, na antiga URSS⁷.

Antes, em 1975, Siqueira já estivera na URSS para gravar o seu *Candomblé*, com a Orquestra Sinfônica da Rádio e Televisão de Moscou, com coros e solistas soviéticos, além da participação de Alice Ribeiro. Foi uma gravação memorável na carreira do compositor. (TACUCHIAN, 2007, Revista Brasileira nº 25, p. 47)

Em 2005, entre os meses de agosto e setembro, a professora Josélia Ramalho, realizando um inventário da obra de José Siqueira, encontrou em um dos acervos do compositor, no Largo de São Francisco (sob responsabilidade de Leonardo Bruno), o arquivo *Invenções para vários instrumentos – editado*. Na mesma pesquisa da professora Josélia, encontramos diversas menções a *invenções* escritas, tanto para cordas, quanto para sopros. Na capa dos duos, podemos ler *Cinco Invenções para dois Violinos e Cinco Invenções para Violino e Viola*, as quais estavam inseridas neste acervo, até serem doadas pela família à Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

PASTA 7	
53.	Texto datilografado do Saci – pererê e outros papéis.
54.	Invenção para vários instrumentos – editado
55.	Gimba – drama lírico – sinfonia – xérox do autógrafo
56.	Brasileira VIII – cópia hélio da partitura – 10 exemplares.
57.	3 momentos de candomblé – partes de orquestra – cópia hélio.
58.	Segunda sinfonia – partes de orquestra – cópia hélio.
59.	Senzala – bailado brasileiro – partitura e partes – cópia hélio.
60.	Paisagem sonora – partes de orquestra – cópia hélio.
61.	Concertino piano e orquestra – redução – manuscrito em vegetal.
62.	Hino à juventude – autógrafo – 1952 –
63.	Duas sonatas para violino e piano – edição russa.
64.	3 estudos – edição russa.
65.	Carnaval carioca – bailado – partitura – 2 livros encadernados
66.	partes <i>cellas</i> Sinfonietta Concertante – 3 cadernos.

Figura 3 Fonte: Vieira(2006), Anexo 2

⁷ União das Repúblicas Socialista Soviéticas(URSS), ou União Soviética foi um Estado que reunia 15 repúblicas socialistas, era governado pelo Partido Comunista e existiu entre 1922 e 1991. Fonte: <https://ufmg.br/comunicacao/noticias/como-estao-as-antigas-republicas-que-integravam-a-uniao-sovietica>

Encontramos também, em uma reportagem do jornal O GLOBO de 29/08/1975, sob a manchete *Hoje tem concerto na Candelária*, um pequeno resumo curricular da vida e obra de José Siqueira, no qual podemos ler um registro sobre a relevância do seu repertório camerístico, além de uma menção sobre as *invenções*.

Também grande é a sua obra para o gênero de câmara, onde se destacam três quartetos, cinco trípticos para quarteto de cordas, quatro divertimentos para quarteto de sopro, duas sonatas para violino e piano, duas sonatas para violoncelo e piano, invenções para diferentes agrupamentos, músicas para piano, canto e piano, violino e piano e violoncelo e piano. Iniciou sua carreira como regente em 1940, com a OSB, de cuja orquestra foi um dos regentes principais até 1948.

Figura 4 Fonte: acervo.globo.com (29/08/1975)

Nas próprias partituras, Siqueira deixou registros de datas, que ora constam em cada movimento, ora no final das obras, ou não aparecem descritas. No duo de violino e viola, constam os seguintes dados:

1º movimento: Allegro – Rio, 12-VI-75

2º movimento: Lento Expressivo – s.d.

3º movimento: Andante – s.d.

4º movimento: Modinha – Sem rigor de tempo – Rio, 14-VI-75

5º movimento: Allegro, a mesma data do 4º movimento aparece abaixo ao final da folha, levando a crer que Siqueira pode ter composto no mesmo dia.

No duo de violinos, temos os seguintes dados:

1º movimento: Andante cantábile - Rio, 1-VII-75

2º movimento: Adagio – Rio, 2-VII-75

3º movimento: Allegro

4º movimento: Andantino

5º movimento: Allegro, não aparecem registros de data, constando apenas a data de 7 de julho de 1975 junto à assinatura do compositor na última página.

Com o objetivo de complementar a pesquisa sobre tais obras, que, por serem ainda inéditas, carecem de informações a seu respeito, será colocado em anexo um depoimento do Prof. Dr. Ricardo Tacuchian, docente da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e um dos alunos mais presentes na trajetória de José Siqueira.

CAPÍTULO 2: SUGESTÕES TÉCNICO-INTERPRETATIVAS PARA A EDIÇÃO PRÁTICA

2.1. Edição Prática

Uma das razões que motivaram a escolha pela edição prática foi o fato de que as partituras se encontram em manuscrito original, o que pode gerar dúvidas a respeito do texto. A exemplo disto, Figueiredo diz que “os regentes não devem ser sobrecarregados com as difíceis decisões que requerem a consulta de manuscritos originais e a reflexão demorada sobre a correção escritural geral da peça” (DUPRAT apud FIGUEIREDO, 2014, p. 50).

Ainda sobre a escolha da edição:

há um grande número de tipos de edição, cada um com suas peculiaridades, vantagens e desvantagens. Não se pode dizer que um tipo de edição seja melhor que o outro. Podemos falar, sim, de edições mais, ou menos adequadas. E o julgamento sobre tal adequação poderá ser baseado em algumas considerações metódicas, partindo, primordialmente, de um estudo das fontes disponíveis, com seus problemas e possibilidades. (FIGUEIREDO, 2014, p.55)

Segundo Figueiredo (2014), a edição prática é destinada exclusivamente a executantes. Por se tratar de obras inéditas do repertório camerístico brasileiro, é relevante torná-las não somente passíveis de estudo, mas também fazer com que sejam conhecidas do público através da *performance*.

Sobre essa ideia, Cook (2006) diz:

De fato, pode-se argumentar que a música projeta-se com mais força, enquanto arte da performance, justamente quando a obra é tão familiar, tão aprendida, que a performance em si torna-se o principal foco da atenção do ouvinte. Se, como os críticos pessimistas comentam, o repertório orquestral reduziu-se a uns poucos e sempre repetidos cavalos de batalha, então o resultado disso é uma cultura altamente orientada pela experiência da música enquanto performance. (COOK, 2006, p.10)

Apesar das edições desta pesquisa apresentarem arcos e dedilhados, estes pretendem servir apenas como um ponto de partida para futuras pesquisas, sugerindo aportes interpretativos feitos através de pesquisa artística sem que estes queiram representar necessariamente a visão do compositor acerca da obra. Fortin e Gosselin (2014) explicam que “...os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados” (FORTIN E GOSSSELIN, 2014, p.10).

Coessens (2014) endossa dizendo que:

A pesquisa artística necessita de observação, experimentação e comunicação de seus sujeitos e práticas. [...] Não há maneira garantida de transformar, traduzir uma prática em discurso, um fazer em escrita. No entanto, diferentes perspectivas, traduções, discursos, podem desvendar alguns dos mistérios dos processos e práticas. (COESSENS, 2014, p. 16)

2.1.1. Cinco Invenções para Violino e Viola (1975)

Neste subcapítulo, serão abordadas as sugestões técnicas que nortearam algumas das decisões interpretativas. Foram encontrados aspectos técnicos semelhantes entre os duos. Sendo assim, optamos por dividir tais aspectos entre os dois subcapítulos que a eles se relacionam.

Baseando-nos na visão de Athayde (2016), podemos dizer que “as sugestões de arco levam em consideração a direção e os golpes do arco, os quais estão relacionados às formas de utilização do arco e à produção do som” (p.56). Nesse sentido, em conversa com a orientação, optamos por não sugerir arcos e dedilhados para a parte de viola, pois seria necessário um conhecimento específico acerca da utilização do arco e da consequente produção do som da viola.

Em seu trabalho intitulado *Duo para violino e viola (1946) de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem interpretativa*, a professora Rubia Mara de Almeida Siqueira⁸ explica algumas das diferenças entre o violino e a viola, citando algumas especificidades.

O equilíbrio sonoro de volume e timbre entre violino e viola é abordado segundo as diferenças físicas entre os dois instrumentos e as especificidades das técnicas de arco correspondentes, sempre levando em conta os significados musicais ao longo da obra. A viola, instrumento maior que o violino e que possui mais difícil emissão sonora, requer o uso de mais peso do braço e arcadas, em muitos casos realizadas com diferentes quantidades e velocidades de arco (em relação ao violino). Para uma dicção mais clara, muitas vezes uma quantidade maior de crina e ponto de contato mais próximo ao cavalete também devem ser observados e cuidadosamente estudados. Os dedos da mão esquerda necessitam tocar a corda com mais pressão e o vibrato deve ser, em muitos casos, mais largo. Não raro, violistas iniciam seus estudos com o violino, por ser a viola grande demais para crianças. Mais tarde percebem que procedimentos como os exemplificados acima não são meros ajustes. Envolvem atitudes físicas específicas para a produção de um som de qualidade e a capacidade de realização dos diferentes timbres e dinâmicas sem contração muscular exagerada. Em alguns casos a clareza de um mesmo fraseado ou inciso pode ser alcançada por arcadas diferentes entre esses instrumentos. (SIQUEIRA, 2016, p.62)

⁸ Violista da Orquestra Sinfônica da Universidade Federal do Rio de Janeiro; Pós Graduada em Música de Câmara pelo Conservatório Brasileiro de Música e Mestre em Música (UFRJ)

Foi encontrado um registro de gravação do duo de violino e viola no YouTube, interpretado pelo Prof. Marco Antonio Catto Pereira⁹ em um vídeo¹⁰ de uma mesa de conversa do Festival In-Edit. Conversando com o professor acerca do processo da gravação, soubemos que ela foi pedida pela UFRJ no período de *lockdown*, durante a pandemia da Covid-19, em 2020, no qual, segundo o portal da Fiocruz “somente os trabalhadores de áreas essenciais, como Saúde, Segurança, farmácias e supermercados podem continuar circulando”, para evitar a disseminação do novo coronavírus. Logo, o processo foi realizado na casa do professor com metrônomo, telefone celular conectado ao Zoom (usando a imagem do celular e microfone do Zoom) e posteriormente fez a montagem dos vídeos através de um programa simples de edição. O professor fez testes gravando bases de uma voz com o metrônomo fazendo algum fraseado e por vezes gravava as duas partes sem metrônomo.

Tratando sobre a parte de violino, Pereira (2019) diz que “a ideia de Escola na prática violinística contribuiu para o estabelecimento de paradigmas técnicos e estilísticos, com implicações diretas na transmissão do conhecimento” (p.21). Para este trabalho sobre os duos, escolhemos nos basear principalmente em Ivan Galamian, que “foi um dos professores mais requisitados da segunda metade do século XX, tornando-se um ícone da pedagogia do instrumento” (p.71).

As escolhas também consideram a nossa experiência musical, buscando respostas em nosso estudo individual. Queiroz (2014) chama a atenção para a importância do processo de aprendizado da obra, dizendo que “seja ela de qualquer período, estilo e nacionalidade, requer uma série de conhecimentos prévios e habilidades que dependem de toda a formação do intérprete que atravessará este processo” (p.43).

As diversas formas de conhecimento nesta área envolvem questões objetivas como conceitos técnicos e musicais geralmente transmitidos pelos professores, mas que se associam imediatamente com uma imensa gama de conhecimentos subjetivos. (QUEIROZ,2014, p.44).

⁹ Professor de violino da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia(UFBA), violista da Orquestra Sinfônica da Bahia(OSBA), mestre em violino performance pela DePaul University.

¹⁰ <https://youtu.be/iAAgXgCenow?t=2333>

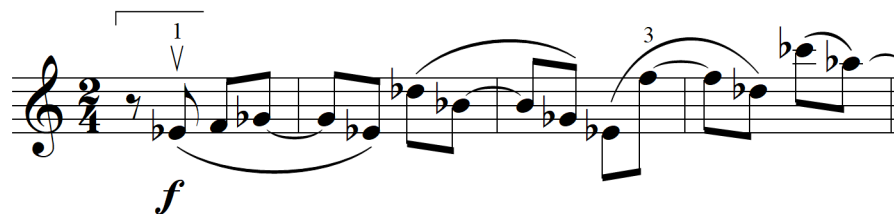
2.1.1.1. Sugestões de arcadas e dedilhados

1º Movimento: *Allegro*

No início do movimento, percebemos um padrão de ligaduras de colcheias na voz da viola, em que a terceira colcheia de um compasso liga-se à segunda colcheia do compasso seguinte (Ex.1). Então, propomos aproximar esse padrão com a parte do violino nos compassos 6 e 7, 17 e 18 (Ex.2), 28 a 30, e 36 e 37.

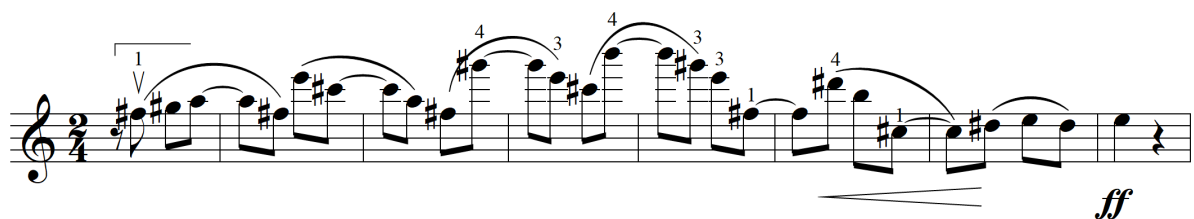


Exemplo 1 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, viola, compassos 1-5 - 1º movimento



Exemplo 2 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 15-18 – 1º movimento

A partir do compasso 26, encontramos uma sequência de mudanças de posição distantes que poderiam acarretar *glissandos* indesejados. No intuito de aproximar essas distâncias, sugerimos que a subida tenha início no compasso 26 na quinta posição, com o primeiro dedo no fá # na corda lá e, permanecendo nessa posição, realizar uma extensão para o sol # do compasso 28 com o quarto dedo na corda mi, seguido do mi com o terceiro dedo e do dó # com o primeiro dedo. Uma nova mudança de posição virá com uma extensão para o si do compasso 29, seguido do sol # com o terceiro dedo e, aproveitando a troca de arcada, optamos por descer com o mesmo dedo para o mi, retornando para a quinta posição. No ré # do compasso 31, descemos para a terceira posição e no dó # para a segunda posição (Ex.3).

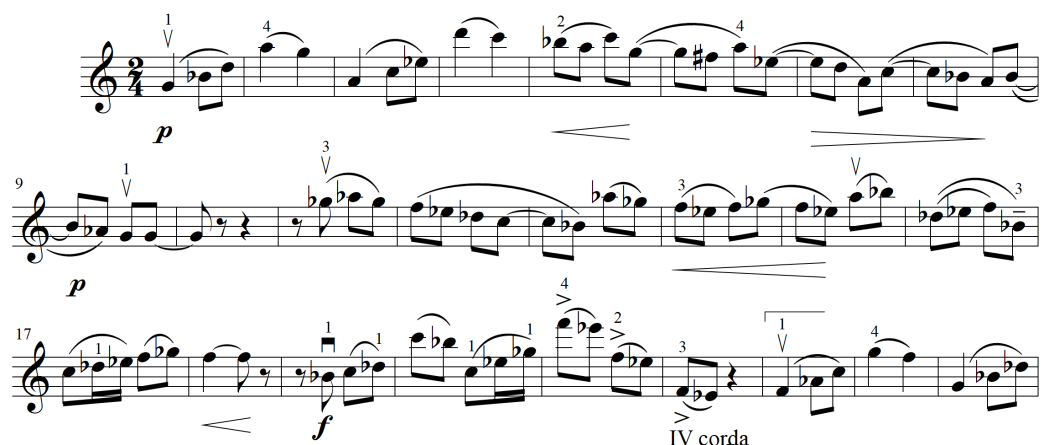


Exemplo 3 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 27-33 – 1º movimento

2º Movimento: *Lento e expressivo*

Sendo este movimento um lento expressivo, buscamos sugestões que enfatizem a expressividade durante o processo de estudo. Sobre o dedilhado, Galamian (2013) diz que a expressão deve vir antes e o conforto depois, e que este princípio muitas vezes é desconsiderado por alguns pedagogos e editores que "exibem uma quantidade considerável de engenhosidade na elaboração de dedilhados que ficam bem na mão, mas que são deficientes no que diz respeito ao som e à expressão". Acrescenta ainda que o uso de posições pares e mudanças de posição no semitom são aspectos que ajudaram no desenvolvimento da técnica de mão esquerda (p.31-32). Recorreremos diversas vezes ao uso destes recursos.

A escolha da arcada foi feita no sentido de padronizar o que já havia sido escrito pelo compositor, junto à ideia de conduzir um fraseado de maneira musical. As duas primeiras frases apresentadas pelo violino podem exemplificar o disposto acima. Iniciamos com o arco para cima e rearticulamos também para cima na terceira colcheia do compasso 9. Os compassos 11 a 13 são tocados na 4ª posição e uma mudança de posição de meio tom é realizada da última colcheia do compasso 13 para a primeira colcheia do compasso 14. Uma arcada para cima é sugerida no segundo tempo do compasso 15, enquanto na última colcheia do compasso 16 sugerimos uma articulação para baixo. Dessa forma podemos alcançar uma boa distribuição de arco para realizar o crescendo do compasso 18 (Ex.4). Galamian (2013) relata sobre a importância de uma divisão de arco bem controlada e lógica, atentando para o fato de que a ausência deste fator resulta em "uma dinâmica indesejada, qualidade de som indesejada ou ambos." (p. 55-56). Para o *crescendo* do final do movimento, colocamos um arco para cima na terceira colcheia do compasso 56.



Exemplo 4 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 1-25 – 2º movimento

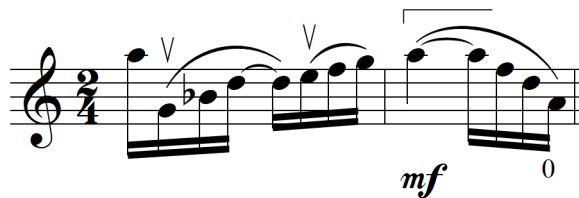
3º Movimento: *Andante*

Ao estudarmos este movimento, percebemos pouco espaço para ajustes acerca de arcada. No entanto, observamos que o tema apresentado pelo violino, quando reapresentado, não repete o mesmo padrão nos terceiro e quinto compassos. No original, eles possuem a última semicólcheia desligada e nas demais vezes em que o mesmo desenho aparece, ela se encontra ligada. Optamos por igualar todas as vezes, mantendo a última semicólcheia desligada no terceiro compasso e ligando a última do quinto compasso, ficando assim, semelhante à parte da viola (Ex.5).

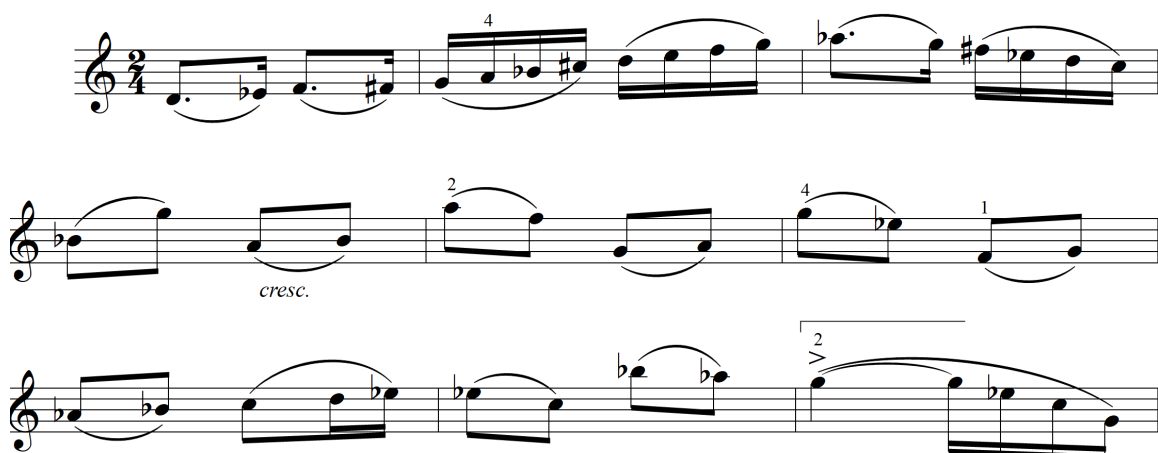


Exemplo 5 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 1-7 – 3º movimento

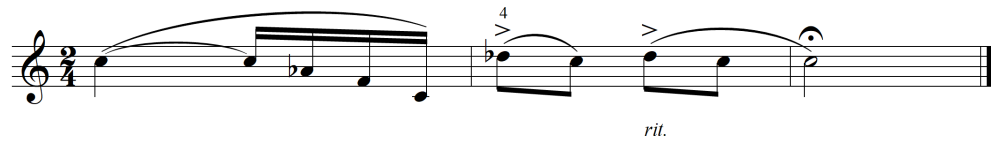
Para que o retorno do tema ficasse para baixo no compasso 18, sugerimos uma arcada para cima na última ligadura do compasso 17 (Ex.6). No compasso 32 e no final do movimento, teríamos a mesma situação, então preferimos dividir a ligadura do compasso 25 (Ex.7) em dois tempos e colocar uma ligadura nos dois tempos do compasso 38 (Ex.8).



Exemplo 6 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 17-18 – 3º movimento



Exemplo 7 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 24-32 – 3º movimento

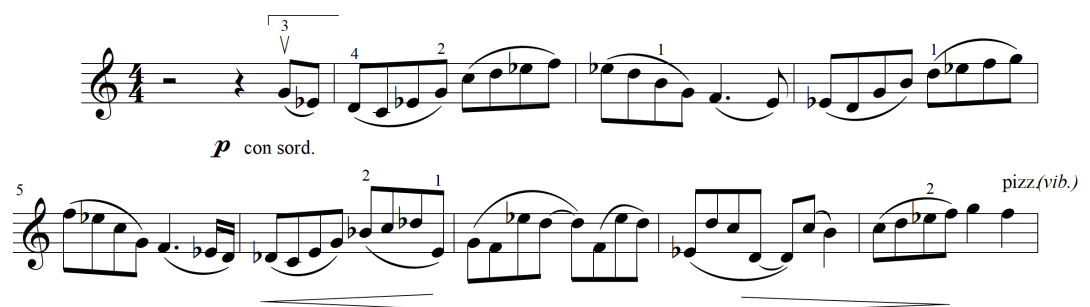


Exemplo 8 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 38-40 – 3º movimento

4º Movimento: *Modinha*

Aqui observamos que um grupo de quatro colcheias recorrente no tema (Ex.9) se apresenta com articulações e ligaduras diferentes entre si ao longo do movimento, causando problemas como alternância de arcadas rápidas e longas e notas para cima depois de uma ligadura grande. Galamian (2013) diz que "se quisermos ficar na mesma parte do arco, a velocidade do arco para cima terá que ser três vezes maior do que a do arco para baixo" e que "mudanças de velocidade impostas por certos padrões rítmicos, criam alguns dos mais difíceis problemas de arcadas" (p.56). Diz ainda que uma nota única para cima soará "normalmente mais alto devido à velocidade muito maior do golpe de arco usado em sua execução" (p.86).

Nossa sugestão é que os grupos de quatro colcheias sejam feitas em legato, utilizando um dedilhado que não ocasione interrupções no arco (p.64) e que contribua para uma fluidez de fraseado que alcance o caráter "sem rigor de tempo", assinalado pelo compositor.

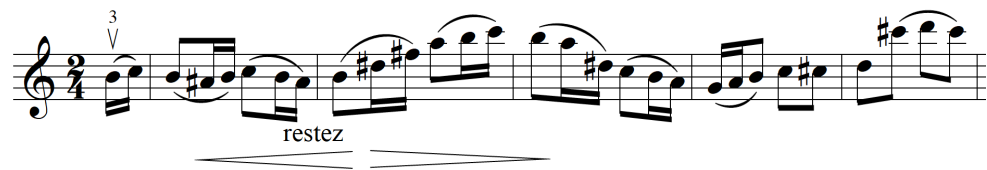


Exemplo 9 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 1-9 – 4º movimento

5º Movimento: *Allegro*

Em relação à arcada, somente no compasso 2 sugerimos que a última semicolcheia também fizesse parte da ligadura, assim como nas demais vezes em que o desenho aparece no movimento (Ex.10).

Na anacruse do compasso 1 da parte de violino, a princípio, pensamos em usar a meia mudança de posição com o segundo dedo no si, porque as sucessivas trocas de dedilhado do si para o lá # poderiam gerar *glissandos* inoportunos (Ex.11). Galamian (2013) comenta que “na meia mudança, o polegar não muda seu local de contato com o pescoço do violino. Em vez disso, permanece ancorado e, ao dobrar e esticar, permite que a mão e os dedos se movam para cima e para baixo em outras posições” (p.23). Dessa maneira, os *glissandos* poderiam ser evitados. Porém, se começarmos na terceira posição, haverá menos mudanças de posição, além de um timbre mais escuro, podendo favorecer a dinâmica *piano* escrita pelo compositor (Ex.10).



Exemplo 10 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 1-5 – 5º movimento



Exemplo 11 Cinco invenções para violino e viola – José Siqueira, violino, compassos 1-5 – 5º movimento

2.1.2. Cinco Invenções para dois Violinos (1975)

2.1.2.1. Sugestões de arcadas e dedilhados

1º Movimento: *Andante Cantabile*

O tema do movimento é introduzido pelo segundo violino e, por ser um duo, o processo de estudo da peça demandou que transitássemos entre as vozes seguidamente.

No violino 2, compasso 5, escolhemos dividir a arcada por tempo, no sentido de enfatizar o crescendo precedente que se inicia no terceiro tempo do compasso 3 e entendendo que tal condução de arco seria conveniente para o diminuendo que começa no compasso 8, pois levaria o arco a estar na metade superior durante a redução de dinâmica (Ex.12).



Exemplo 12 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2 - compassos 1-8 - 1º movimento

No compasso 29, violino 2, a arcada segue a mesma proposta de quando o motivo é apresentado pela primeira vez no começo do movimento, como mostra o exemplo acima. No primeiro violino, dividimos a arcada para que pudesse se igualar ao segundo violino e também para que a retomada do tema pelo primeiro violino pudesse começar para baixo (Ex.13).



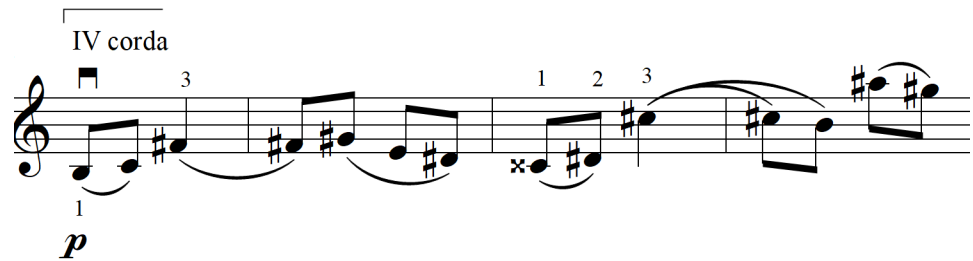
Exemplo 13 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violinos 1 e 2, compassos 29-31 – 1º movimento

Entendemos que ligar os segundos tempos dos compassos 42 e 43 (segundo violino) ajuda a destacar o legato presente em todo o movimento, auxiliando a evitar acentuações indesejadas devido à velocidade do arco na arcada para cima, além de contribuir para a retomada do tema com o arco para baixo no compasso 49 (Ex.14).



Exemplo 14 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 2, compassos 42-49 – 1º movimento

Sugerimos por algumas vezes um dedilhado sobre uma única corda e/ou em uma mesma posição, com o objetivo de manter o timbre, e também na intenção de utilizar o recurso como um meio de expressividade (Ex.15-17).



Exemplo 15 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 1, compassos 9-12 – 1º movimento



Exemplo 16 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 1, compassos 24-29 – 1º movimento



Exemplo 17 Cinco invenções para dois violinos – José Siqueira, violino 2, compassos 11-22 – 1º movimento

2º Movimento: *Adagio*

Na linha de segundo violino, no compasso 5, a segunda colcheia encontrava-se desligada, o que poderia desencadear em um acento indesejado. Como uma maneira de solucionar esse possível problema, ligamos a primeira colcheia do terceiro tempo do compasso 4 à segunda colcheia do compasso 5 (Ex.18).



Exemplo 18 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 4-5 - 2º movimento

Tal sugestão também ajuda a evidenciar o *legato* recorrente em todo o movimento. A mesma sugestão é colocada quando o mesmo padrão se repete: no primeiro violino, nos compassos 12 e 13, 23 e 24, e no segundo violino nos compassos 26 e 27. Ainda no violino 2, o terceiro tempo do compasso 20 foi ligado ao segundo tempo do compasso 21 para que a retomada do tema do movimento no compasso 23 pudesse seguir o mesmo padrão sugerido no início do movimento, ou seja, com o arco para cima (Ex.19).



Exemplo 19 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 20-23 - 2º movimento

Galamian (2013) relata que uma das formas de melhorar a clareza do dedilhado é que a passagem seja executada sem que o mesmo dedo seja utilizado para duas notas consecutivas (p.23). Dessa forma, utilizamos este recurso em alguns trechos do presente movimento (Ex.20-22).



Exemplo 20 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 6-7 - 2º movimento



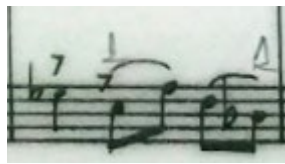
Exemplo 21 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 17-18 - 2º movimento



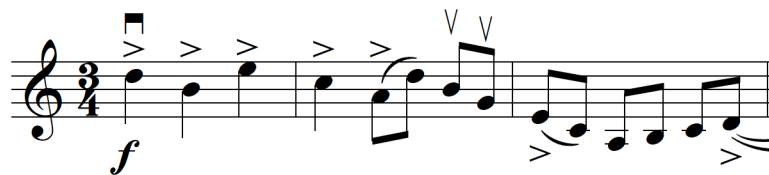
Exemplo 22 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 25-26 - 2º movimento

3º movimento: *Allegro*

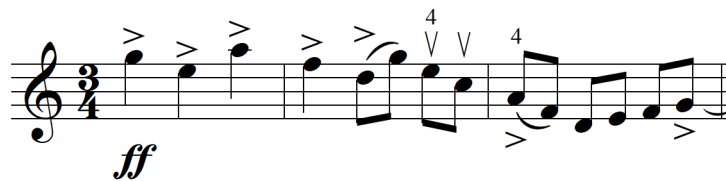
Neste movimento buscamos uma padronização da arcada do tema, para que os acentos, sempre que possível, pudessem ser para baixo. Compreendemos isso quando no compasso 18, na apresentação do tema pelo segundo violino, no último tempo, o compositor coloca uma ligadura, permitindo assim que o primeiro tempo do próximo compasso, que possui um acento, seja enfatizado na interpretação (Ex.23). Para esse efeito, decidimos junto à orientação demarcar para cima nas duas últimas colcheias no último tempo do compasso no decorrer do movimento (Ex.24-27).



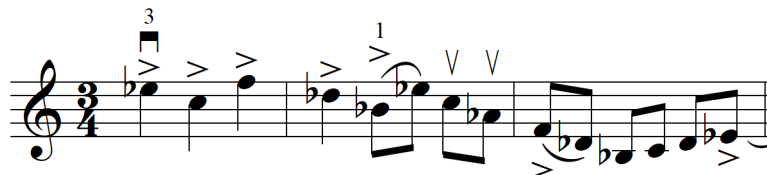
Exemplo 23 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compasso 18 - 3º movimento



Exemplo 24 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 1-3 - 3º movimento



Exemplo 25 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 37-39 - 3º movimento



Exemplo 26 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 5-7 - 3º movimento



Exemplo 27 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 28-31 - 3º movimento

Utilizamos extensão no dedilhado da linha de primeiro violino, no último tempo do compasso 8 e na primeira metade do segundo tempo do compasso 16, para resultar em um timbre mais aveludado (Ex.28-29). Galamian (2013) explica que, de acordo com o caso, as extensões podem ser preferidas “porque proporcionam um funcionamento técnico mais suave ou um melhor efeito musical” (p.33).



Exemplo 28 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 7-8 - 3º movimento



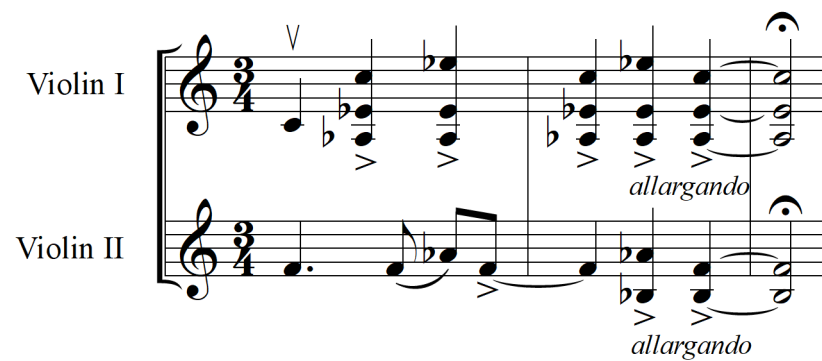
Exemplo 29 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 13-16 - 3º movimento

4º Movimento: *Andantino*

Por ser este um movimento um pouco mais lento do que um andante, é requerido um maior controle da velocidade de arco para que a qualidade sonora não seja prejudicada. Para tanto, em casos em que precisaria ser usado um arco um pouco mais veloz, foram colocadas ligaduras (Ex.30-31).



Exemplo 30 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 19 - 4º movimento



Exemplo 34 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violinos 1 e 2, compassos 51-53 - 4º movimento

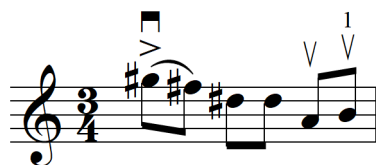
5º Movimento: Allegro

No quinto movimento não observamos dificuldades técnicas significativas para que houvesse mudanças expressivas. Sugerimos uma arcada para cima em algumas colcheias e algumas retomadas para baixo com o objetivo de enfatizar a acentuação tão recorrentemente apresentada pelo compositor.

No Violino 1, primeiro tempo do compasso 13 (Ex.35) e última colcheia do compasso 22 (Ex.36). No violino 2, na última colcheia do quarto compasso, na primeira colcheia do compasso 16, na última colcheia do compasso 18 nos violinos 1 e 2, últimas colcheias dos compassos 20 e 22, no primeiro tempo do compasso 31 e na penúltima colcheia do compasso 33. Pela repetição de padrões, apresentamos apenas dois exemplos.



Exemplo 35 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 13 - 5º movimento

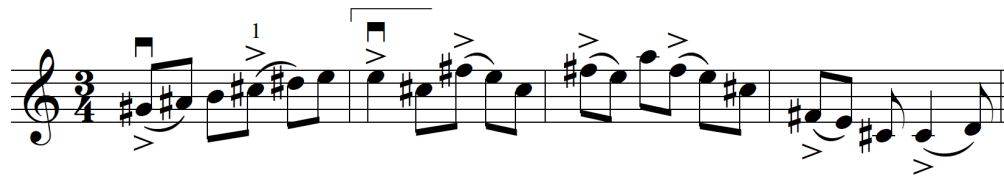


Exemplo 36 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compasso 22 - 5º movimento

As demais arcadas para baixo objetivam demarcar a volta do tema principal em ambas as vozes. Sugerimos alguns dedilhados que privilegiam o uso de posição fixa (Ex.37-38).



Exemplo 37 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 1, compassos 26-30 - 5º movimento



Exemplo 38 Cinco invenções para dois violinos - José Siqueira, violino 2, compassos 21-24 - 5º movimento

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizar uma pesquisa cuja abordagem recaia sobre a temática de música de câmara trouxe recordações das nossas primeiras aulas de violino, durante o curso básico da UFRJ com o Prof. Dr. Carlos André Weidt, quando tocávamos estudos em formato de duos, como também nos antigos corredores da Escola de Música Villa Lobos, nos intervalos de ensaio da orquestra juvenil, quando amigos levavam duos para que pudéssemos tocar juntos.

Insights obtidos durante as aulas on-line da PROMUS-UFRJ também foram fundamentais para este projeto. Dentre os quais destaco uma aula sobre preparação para prática em conjunto da Prof.^a Dr.^a Ana Paula da Matta, na qual observou-se que a formação de camerista enriquece as capacitações do professor-artista e que a música de câmara possibilita o aprendizado através da resolução de problemas interpretativos. Tive experiências na escolha de sugestões interpretativas nas ocasiões em que me foi concedida pelo maestro Leonardo David (*in memoriam*) a oportunidade de atuar como *spalla* da Orquestra Camerata Sesi, na cidade de Vitória - ES.

A edição dos duos encontrou alguns desafios por ser um material inédito, o que dificultou para que algumas suposições surgidas durante a pesquisa pudessem ser sanadas. Nos manuscritos, a grafia por vezes se revelava dúbia, não sendo possível afirmar a que vozes eram atribuídas as inflexões de dinâmica. Outras dúvidas relevantes foram a definição de caráter do quarto movimento do duo de violino e viola, a qual poderia ser confundida com um subtítulo, e a numeração de compasso, que, no manuscrito, encontra-se no final da pauta, e não no início, como vemos nas partituras em geral.

Para auxiliar no processo de edição dos duos, foram feitas gravações nas salas de ensaio da OSFAB (Orquestra Sinfônica da Força Aérea Brasileira) com recursos de celular, com captação feita pelo microfone embutido no fone do aparelho, com o uso do aplicativo Voloco, utilizado como uma espécie de mesa de som e também como um posterior editor.

Trabalhando na revisão das edições junto à orientação, percebemos a vasta quantidade de opções em relação a arcadas e dedilhados. Porém, dentre as dificuldades técnicas, objetivamos sempre alcançar o melhor resultado prático interpretativo. Para exemplificar, por vezes, sugerimos fazer uma troca de corda no meio de uma série de colcheias, ao invés de realizar tantas extensões seguidas.

Por fim, a presente pesquisa pretende contribuir para o aprimoramento das pesquisas em práticas interpretativas, levando-se em conta não ser possível esgotar todas as

possibilidades interpretativas e esperando o surgimento de novos estudos, com diferentes perspectivas, que promovam a divulgação e perpetuação do repertório camerístico brasileiro.

REFERÊNCIAS

- Academia Brasileira de Música. **Dossiê Siqueira**. Brasiliana, Rio de Janeiro, n. 25, p. 35-47, jun. 2007. Semestral.
- ANDRADE, Danilo Cardoso de. **Concertino para Contrabaixo e Orquestra de Câmara de José Siqueira: Um processo de edição, análise e redução para piano e contrabaixo**. 2011. 158 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.
- ANDRADE, Mário de. **Pequena História da Música**. 5. ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.
- ATHAYDE, Renata Ribeiro. **Sonata para violino e piano Op. 36, de Henrique Oswald: uma edição prática da parte de violino**. Rio de Janeiro, 2015. Dissertação (Mestrado em Música: Práticas Interpretativas) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- AVVAD, Ana Paula da Matta Machado. **A influência das peças de caráter do Romantismo em obras para piano de Carlos Gomes, Leopoldo Miguéz, Henrique Oswald, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno**. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- COESSENS, Kathleen. **On the art of research in the arts: Tracing praxis and reflexion**. *Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte*, Brasil, Vol.1/2, 2014, p. 16.
- COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.10.
- DUPRAT, Régis; VOLPE, Maria Alice. **Musicologia: centro e periferia no sistema mundo**. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 237-246, 2015. Semestral. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29175/16335>. Acesso em: 11 ago. 2021.
- FIGUEIREDO, C. A. **TIPOS DE EDIÇÃO**. 2014. *DEBATES - Cadernos Do Programa De Pós-Graduação Em Música*, (7). Rio de Janeiro. Pp. 39-55. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Recuperado de <http://www.seer.unirio.br/revistadebates/article/view/4034>

FORTIN, SYLVIE; GOSSELIN, Pierre. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Tradução do francês: Marília C. G. Carneiro e Débora Maia de Lima. Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Arte, Brasil, Vol.1/1, 2014, p. 1-17.

GALAMIAN, Ivan. **Principles of violin playing and teaching**. Courier Corporation: United States, 2013.

LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. **O CÍRCULO VELOSO-GUERRA E DARIUS MILHAUD NO BRASIL: modernismo musical no Rio de Janeiro antes da semana**. 2005. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005. Disponível em: http://www.unirio.br/ppgm/arquivos/teses/manoel-lago/at_download/file. Acesso em: 11 ago. 2021.

LOPES, Guilhermina. **Onde começa a música brasileira? Olhares da historiografia musical e da etnomusicologia**. In: Simpósio Brasileiro de Pós graduandos em Música 2., 2012, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2012. p. 737-746.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

MARIZ, Vasco. **Figuras da música brasileira contemporânea**. 2. ed. São Paulo: Universidade de Brasília, 1970.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Revisada e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, 2008.

PEREIRA, Fernando Ernesto Lopes. **Fundamentos da técnica violinística - História e conceitos contemporâneos**. 2019. 150 f. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

QUEIROZ, Gabriela de Oliveira Souza. **Fantasia de movimentos mixtos de Heitor Villa-Lobos: resgate e inserção no repertório violinístico**. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2014.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. **A Ópera "A Compadecida" de José Siqueira: Elementos Musicais Característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação**. 2013. 324 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2013.

REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA. Rio de Janeiro: Maria Alice Volpe, v. 29, n. 1, 2016. Semestral. **Música no Espaço Luso-Brasileiro.** Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/issue/viewIssue/382/138>. Acesso em: 11 ago. 2021.

RIBEIRO, Hudson de Sousa. **Concertino para Clarinete e Orquestra de Câmara de José Siqueira: uma abordagem interpretativa.** 2016. 160 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2016. Cap. 3.

SILVA, José Alberto Salgado e. **A Experiência da Diversidade Musical e Estética: Um Parâmetro para a Educação Musical Contemporânea: considerações sobre "música", no contexto universitário.** In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 13., 2001, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais. **Música no Século XXI: Tendências, Perspectivas e Paradigmas.** Belo Horizonte: Prof. Dr. Fernando Iazzetta (Usp/Pucsp), 2001. p. 261-267.

SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA, 2., 2012, São Paulo. **"FOI NUMA NOITE CALMOSA": POR UMA INTERPRETAÇÃO DAS OITO CANÇÕES POPULARES BRASILEIRAS DE JOSÉ SIQUEIRA SOB UMA PERSPECTIVA SÓCIO-HISTÓRICA.** São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2012.

SIQUEIRA, Rúbia Mara de Almeida. **Duo para violino e viola (1946), de Heitor Villa-Lobos: uma abordagem interpretativa.** 2016. 129 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

VIEIRA, Josélia Ramalho. **José Siqueira, um líder musical.** Rio de Janeiro, 2005. Anais do XV Congresso da ANPPOM – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

VIEIRA, Josélia Ramalho. **José Siqueira e a "Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano" sob a Ótica Tripartite.** 2006. 176 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2006. Cap. 2.

VACCARI, Pedro Razzante. **JOSÉ SIQUEIRA E O COCO DE EMBOLADA ERUDITO: POR UMA PERFORMANCE ETNOMUSICOLÓGICA CONTEMPORÂNEA.** 2013. 97 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2013.

APÊNDICE: CONVERSA COM O PROF. MÁRCIO MALLARD

Aponte a câmera de seu celular ou tablet para o QRcode abaixo para acessar a conversa em vídeo com o Prof. Márcio Mallard.



ANEXO 1: Depoimento do Prof. Dr. Ricardo Tacuchian

Thamyris,

As inúmeras Invenções e outras composições de textura polifônica que José Siqueira escreveu para diferentes instrumentos estão vinculadas, pelo menos, a três fatores.

Em primeiro lugar, as Invenções mostram o rigor de sua formação teórica, adquirida nas aulas com Paulo Silva e Francisco Braga e na complementação de sua formação no Conservatoire de Paris (Sorbonne Université). Siqueira sempre recomendava a seus alunos um máximo de liberdade criativa, mas sempre a partir de bases sólidas e que poderiam e deveriam ser subvertidas pela criatividade do artista. O próprio Siqueira fora Professor de Harmonia e Contraponto antes de se dedicar ao magistério da Composição.

Em segundo lugar, Siqueira, além de grande artista criador, era, também, um líder entre os músicos. Os principais intérpretes do Rio de Janeiro sempre lhe pediam novas obras para seu repertório ou de seus alunos. Siqueira tinha uma técnica e uma facilidade de escrita incrível e sempre atendia, com incrível rapidez, a estes pedidos. As Invenções a duas, três ou quatro vozes, eram um dos gêneros de sua escolha.

Por fim, através destas pequenas peças para um ou mais solistas, ele viabilizava suas ideias de que era possível criar obras de arte com raízes nordestinas, a partir de técnicas europeias.

Um abraço e sucesso em seu trabalho

Ricardo Tacuchian

ANEXO 2: EDIÇÃO PRÁTICA E MANUSCRITOS

José Siqueira

Cinco invenções para violino e viola (1975)

Cinco invenções para dois violinos (1975)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

PROMUS - Programa de pós-graduação profissional em Música



m escola de
música UFRJ

PROMUS ^{UFRJ}

Edição e editoração: Thamyris Nascimento

Rediagramação: José Staneck

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA

José Siqueira - Rio, 12/06/75

1º - Allegro

Violino

Viola

mf

5

1

4

3

9

2

1

restez

13

1ª pos.

2

1

f

17

3

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 1º ALLEGRO - JOSÉ SIQUEIRA

This musical score is for the first system of a piece titled "CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 1º ALLEGRO - JOSÉ SIQUEIRA". It consists of five systems of music, each with a Violin (Vln) and Viola (Vla) part. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings. Measure numbers 21, 25, 29, 33, and 37 are indicated at the start of their respective systems. The second system includes the instruction "II corda" for the Viola part. The fourth system begins with a fortissimo (*ff*) dynamic marking. The score concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

21

25

II corda

29

33

ff

37

2º - Lento Expressivo

José Siqueira

Violino

Viola

p

p

f

IV corda - - -

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 2º LENTO EXPRESSIVO - JOSÉ SIQUEIRA

29

35

40

45

50

55

II corda

f

f

2

Detailed description of the musical score: The score is for a piece titled 'CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 2º LENTO EXPRESSIVO' by José Siqueira. It consists of six systems of music, each with a Violin staff (top) and a Viola staff (bottom). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The tempo/mood is '2º LENTO EXPRESSIVO'. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The Viola part has a section labeled 'II corda' starting at measure 50. The score ends with a double bar line at measure 55.

3º - Andante

José Siqueira

Violino

p

Viola

5

2

3

4

9

2

13

4

3

cresc.

cresc.

17

mf

3

4

0

©Editado por Thamyris Nascimento

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 3º ANDANTE - JOSÉ SIQUEIRA

21

II corda

25

cresc.

cresc.

29

f

33

1ª pos.

37

rit.

4° - Modinha

José Siqueira - Rio, 14/07/1975

Sem rigor de tempo

Violino

p con sord.

Viola

pizz. (vib.)

arco

pizz.

Measures 1-16 of the musical score for Violino and Viola. The score is in 4/4 time, key of B-flat major. The Violino part starts with a rest, then a triplet of eighth notes (Bb, Ab, Gb) followed by a series of eighth and sixteenth notes. The Viola part starts with a rest, then a series of eighth and sixteenth notes. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'pizz. (vib.)'.

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 3º MODINHA - JOSÉ SIQUEIRA

21

4

arco

2

arco

p

25

28

3

1

1

31

V

2

4

ced.

pp rit.

pp

5º - Allegro

José Siqueira

Violino

p

restez

Viola

5

restez

9

13

17

CINCO INVENÇÕES PARA VIOLINO E VIOLA - 5º ALLEGRO - JOSÉ SIQUEIRA

21

mf

25

29

f

33

37

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS

José Siqueira - Rio, 1º/07/75

1º - Andante Cantabile

Violino I

Violino II

p

IV corda

restez

cresc. poco a poco

II corda

IV corda

mf

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS - 1º ANDANTE CANTABILE - JOSÉ SIQUEIRA

30

35

41

47

53

restez

cresc.

poco a poco

restez

f

f

allargando

restez

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS

José Siqueira - Rio, 02/07/1975

2º - Adagio

Violino I

Violino II

5

9

13

17

p

p

III corda

restez

p

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS - 2º ADAGIO - JOSÉ SIQUEIRA

21 *restez*

25

29 *pp*

pp

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system (measures 21-24) includes a 'restez' instruction above the first staff. The second system (measures 25-28) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 29-32) concludes with a 'pp' (pianissimo) dynamic marking. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, note heads, stems, beams, and rests, along with fingerings and dynamic markings.

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS

José Siqueira

3º - Allegro

Violino I

Violino II

6

11

17

22

f

p *cresc.* *poco a poco*

f *cresc.* *poco a poco*

f *cresc.*

restez

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS - 3º ALLEGRO - JOSÉ SIQUEIRA

This image shows a musical score for 'The Four Seasons: Spring' by Vivaldi, measures 27-40. The score is written for two staves, likely representing the Violin and Violoncello parts. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, including *ff* (fortissimo) and *ff* (fortissimo). The score includes fingerings (1, 2, 3, 4) and breath marks (V). The measures are numbered 27, 31, 35, and 40.

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS

José Siqueira

4º - Andantino

Violino I

Violino II

6

11

16

21

p

cresc.

mf

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS - 4º ANDANTINO - JOSÉ SIQUEIRA

26

4 3 1 4 2

cresc.

31

1 3 2 3 1 2

f

36

4 2 3 2

41

1 4 3 2

46

4 3 1 2 3 2

50

allargando

allargando

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS

José Siqueira

5º - Allegro

Violino I

Violino II

The musical score is written for two violins in 3/4 time. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into five systems, each containing two staves (Violino I and Violino II). Measure numbers 1, 5, 9, 13, and 17 are indicated at the start of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, time signatures, key signatures, and dynamic markings like accents (>) and crescendos (cresc.). Fingering numbers (1-4) are provided for many notes. The Violino I part features a melodic line with some triplets and slurs. The Violino II part provides a rhythmic and harmonic accompaniment, often with triplets and slurs. The score concludes with a final measure in the fifth system.

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS VIOLINOS - 5º ALLEGRO - JOSÉ SIQUEIRA

20 *ff* *restez* 1 2 3

24 *restez* 3 4

28 *restez* 4 2/4

32 *fp* *fp*

Detailed description: This is a musical score for two violins, measures 20 through 32. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked '5º ALLEGRO'. The score is divided into four systems. The first system (measures 20-23) starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system (measures 24-27) continues the melodic lines. The third system (measures 28-31) shows a change in the bottom staff's time signature to 2/4. The fourth system (measures 32-35) concludes with a fortissimo-piano (*fp*) dynamic. Various musical notations are present, including triplets, slurs, and accents.

José Siqueira, 7 de julho de 1975

CINCO INVENÇÕES para
Violino e Viola

JOSÉ SIQUEIRA

Allegro I Rio, 12-VI-75.
Trisiqueira

Violino

Vla

$\frac{2}{4}$ *mf*

10

15

20

25

30

Handwritten musical score for the first system, measures 1-5. The music is written on two staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 1 starts with a treble clef and a key signature change to one sharp. Measure 2 contains the dynamic marking **FF**. Measure 3 has a circled measure number **3**. Measure 4 contains the instruction *Lento Expressivo* and a circled measure number **4**. Measure 5 contains a circled measure number **5**. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the second system, measures 6-7. The music is written on two staves. Measure 6 contains a circled measure number **6**. Measure 7 contains a circled measure number **7**. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the third system, measures 8-9. The music is written on two staves. Measure 8 contains a circled measure number **8**. Measure 9 contains a circled measure number **9**. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for the fourth system, measures 10-13. The music is written on two staves. Measure 10 contains a circled measure number **10**. Measure 11 contains a circled measure number **11**. Measure 12 contains a circled measure number **12**. Measure 13 contains a circled measure number **13**. The notation includes various note values, rests, and slurs.

Handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various chords, scales, and melodic lines with fingerings and accidentals. Measure numbers 25, 30, 35, 40, 45, and 50 are circled at the end of each system.

Handwritten musical notation, measures 1-4. Includes a circled measure number 55 at the end of the system.

Handwritten musical notation, measures 5-8. Includes a circled measure number 55 at the end of the system.

Handwritten musical notation, measures 9-12. Includes the tempo marking *Andante*, the time signature $\frac{2}{4}$, and a circled measure number 5.

Handwritten musical notation, measures 13-16. Includes a circled measure number 10 at the end of the system.

Handwritten musical notation, measures 17-20. Includes the dynamic marking *cresc* and a circled measure number 15 at the end of the system.

Handwritten musical notation, measures 21-24. Includes the dynamic marking *mf* and a circled measure number 20 at the end of the system.

Handwritten musical notation, measures 25-30. Includes a circled measure number 25 at the end of the first system.

Handwritten musical notation, measures 30-35. Includes a circled measure number 30 at the end of the first system and the word "cresc" written below the staff.

Handwritten musical notation, measures 35-40. Includes a circled measure number 35 at the end of the first system and a dynamic marking "F" at the beginning of the second system.

Handwritten musical notation, measures 40-45. Includes a circled measure number 40 at the end of the first system and the word "rit" written below the staff.

Handwritten musical notation, measures 45-50. Includes a circled measure number 5 at the end of the first system. Handwritten notes include "Modinha", "Sem rigor de tempo", "Rio, 14-VI-75", "4/4", "Gizz (Vib)", and "Pizz (Vib)".

Handwritten musical notation, measures 50-55. Includes a circled measure number 10 at the end of the first system. Handwritten notes include "arco" and a measure number "6" below the staff.

Handwritten musical notation, measures 15-19. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. Measure 15 is circled with the number 15.

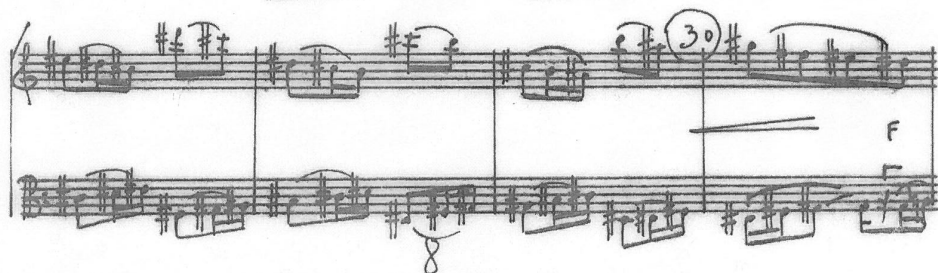
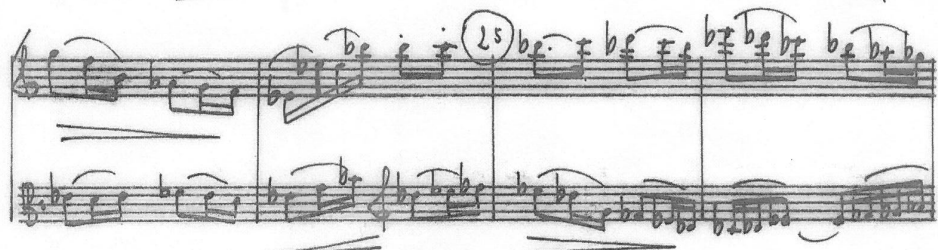
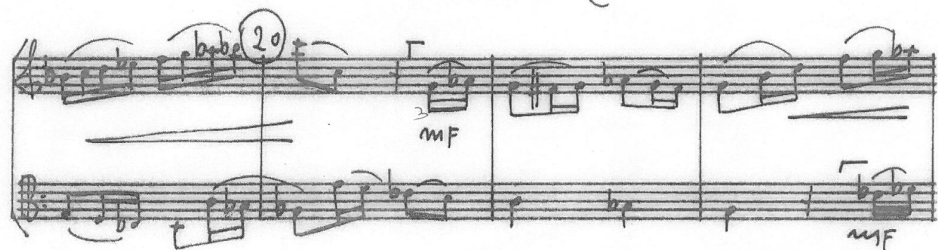
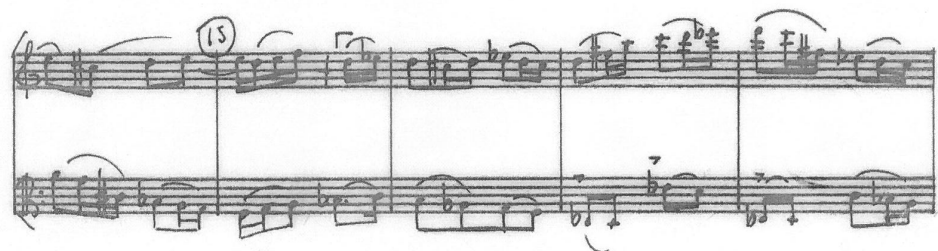
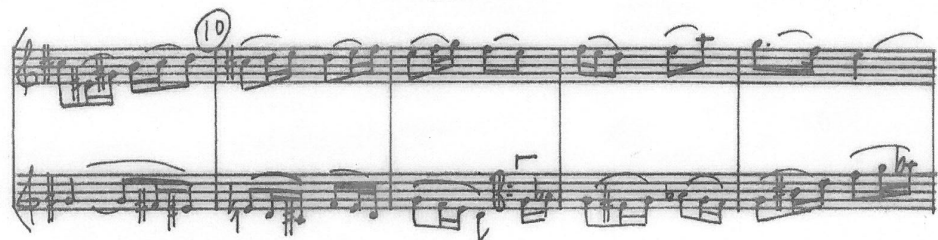
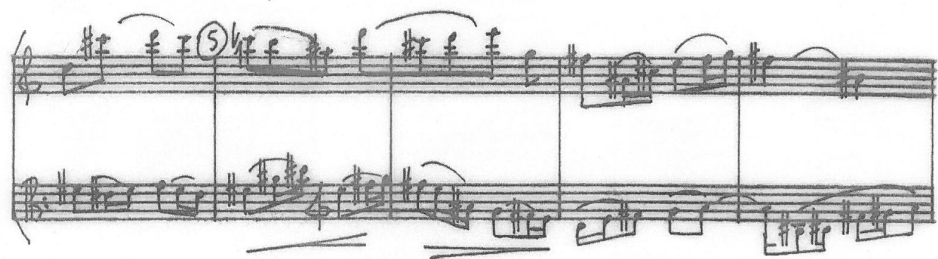
Handwritten musical notation, measures 20-24. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. Measure 20 is circled with the number 20. The word "Gizz" is written above the staff in measure 21.

Handwritten musical notation, measures 25-29. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. Measure 25 is circled with the number 25. The word "arco" is written above the staff in measure 26.

Handwritten musical notation, measures 30-34. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. Measure 30 is circled with the number 30.

Handwritten musical notation, measures 35-39. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. The word "ced" is written above the staff in measure 36, and "ffrit" is written above the staff in measure 37.

Handwritten musical notation, measures 40-44. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. The word "Allegro" is written above the staff in measure 40. The time signature 2/4 is written below the staff in measure 40. The Roman numeral IV is written above the staff in measure 42.



Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). A dynamic marking 'F' (forte) is present above the first staff. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system features a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#). The fourth system includes a dynamic marking 'FF' (fortissimo) and a key signature change to three sharps (F#, C#, and G#). The fifth system concludes the piece with a final cadence. The notation is written in a clear, legible hand.

Rio, 14-VI-75

Dr. Sigulira

CINCO INVENÇÕES PARA DOIS
VIOLINOS

JOSÉ SIQUEIRA

Andante cantabile I Rio, 1 - VII-75 (5)

2/0

10

15

20

usc pou a pou

25

30

2

Handwritten musical score, measures 35-40. The notation is in treble and bass staves, featuring various notes, rests, and accidentals. Measure 35 is circled.

Handwritten musical score, measures 40-45. The notation is in treble and bass staves. The word "cresc" is written above the staff, and "poco a poco" is written below the staff. Measure 40 is circled.

Handwritten musical score, measures 45-50. The notation is in treble and bass staves. Measure 45 is circled.

Handwritten musical score, measures 50-55. The notation is in treble and bass staves. Measure 50 is circled.

Handwritten musical score, measures 55-60. The notation is in treble and bass staves. Measure 55 is circled.

Handwritten musical score, measures 60-65. The notation is in treble and bass staves. The word "Allarg." is written above the staff. Measure 60 is circled.

Adagio II Rio, 2-VII-75 (5)

4/4

10

15

20

25

30

Allegro III

3/4 F

26 cresc poco a poco

3 F

5 10 15 20 25 30

Handwritten musical score, first system. Treble and bass staves. Treble staff contains several measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '35' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests.

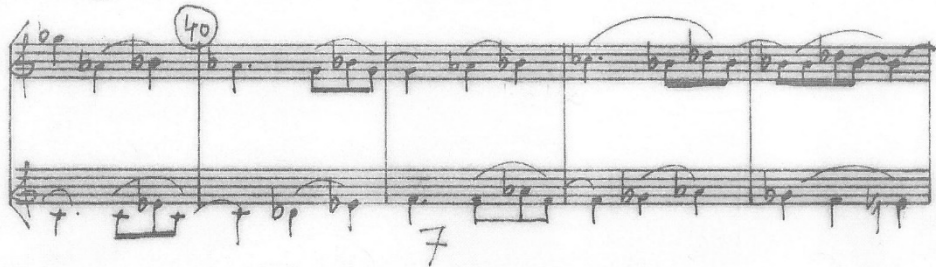
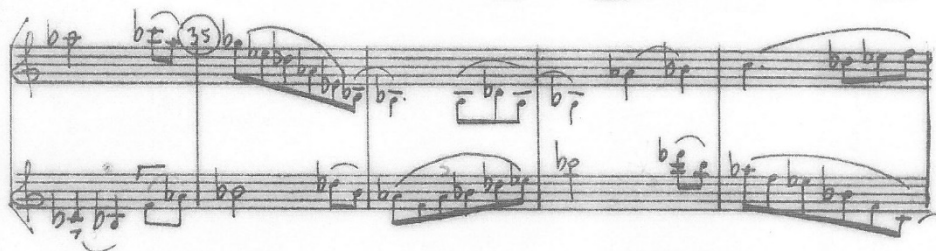
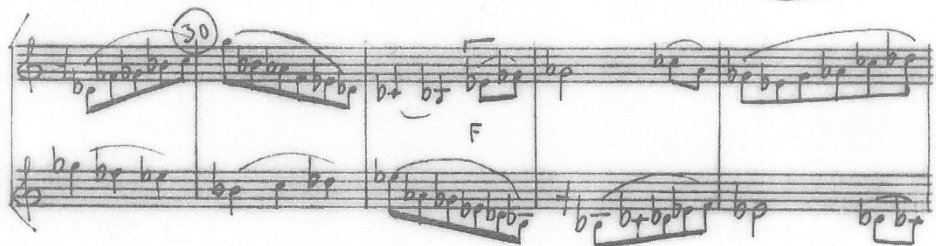
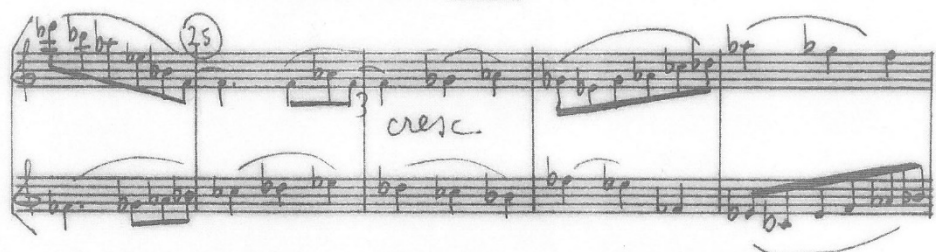
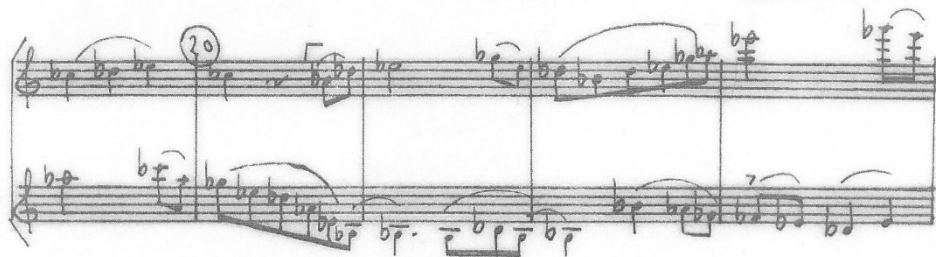
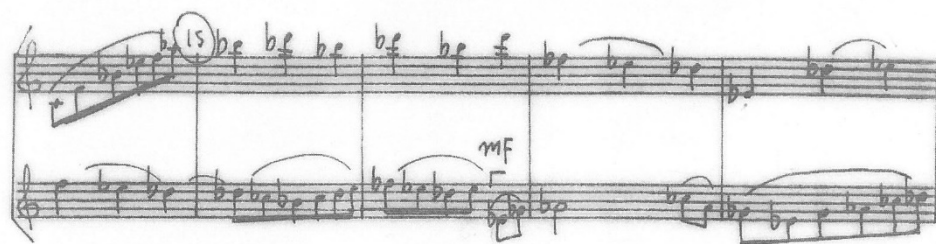
Handwritten musical score, second system. Treble and bass staves. Treble staff contains measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '40' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests. The dynamic marking 'FF' (fortissimo) is written in the middle of the system.

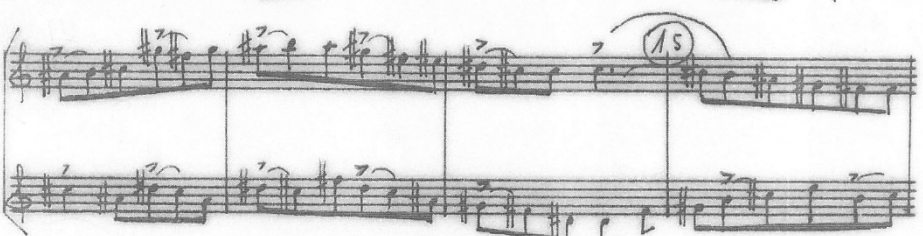
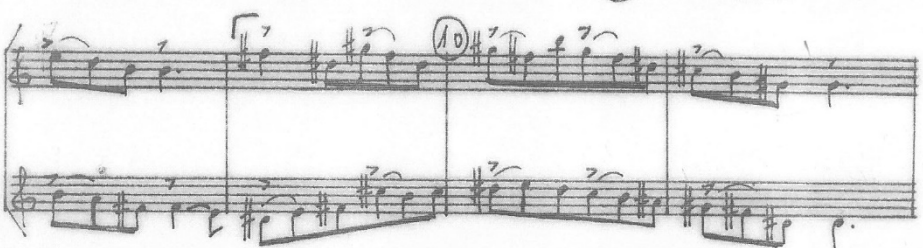
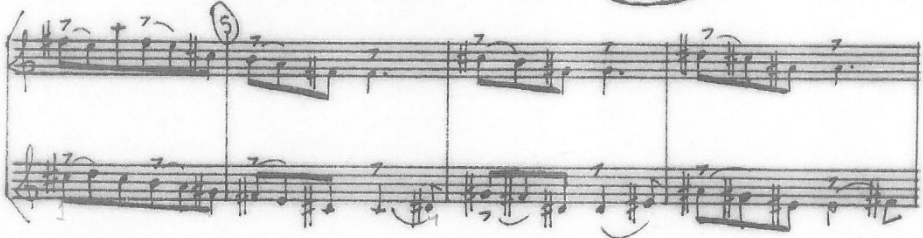
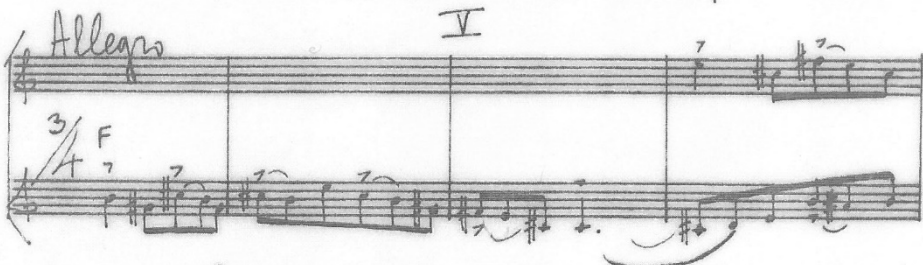
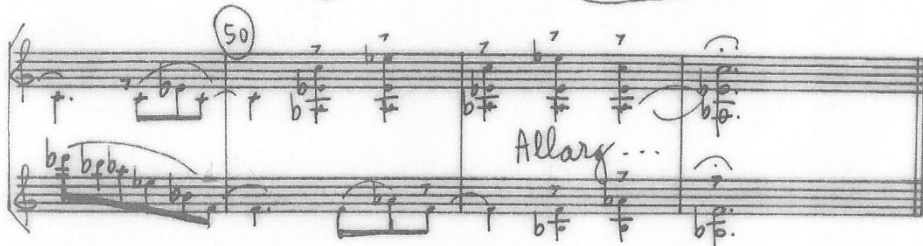
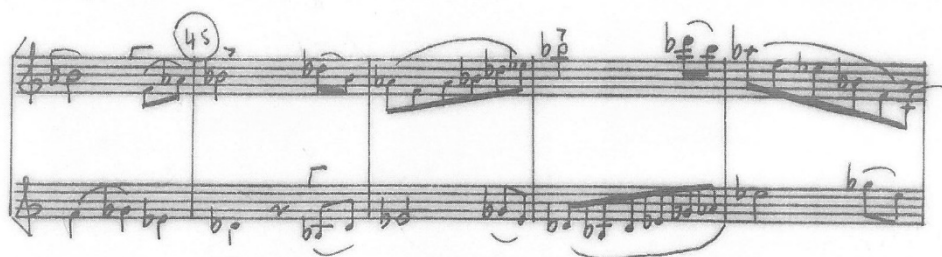
Handwritten musical score, third system. Treble and bass staves. Treble staff contains measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '40' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests.

Handwritten musical score, fourth system. Treble and bass staves. Treble staff contains measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '40' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests. The tempo marking 'Andantino' is written in the middle of the system. The time signature '3/4' is written in the bottom left corner. The Roman numeral 'IV' is written in the middle of the system.

Handwritten musical score, fifth system. Treble and bass staves. Treble staff contains measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '5' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests.

Handwritten musical score, sixth system. Treble and bass staves. Treble staff contains measures with triplets (marked '7') and a circled measure number '10' at the end. Bass staff contains corresponding notes and rests. The dynamic marking 'cresc' (crescendo) is written in the middle of the system. The number '6' is written in the bottom left corner.





Handwritten musical score for piano, consisting of five systems of staves. The notation includes complex chords, arpeggios, and dynamic markings. Measure numbers 20, 25, 30, and 35 are circled at the end of the first, third, fourth, and fifth systems respectively. The word "cresc" is written above the second system, and "FF" appears in the first and fourth systems. A "2" is written below the fourth system. The score concludes with a double bar line and a final measure marked with a circled 35.

Rio, 7 de julho de 1975

J. Figueira