



Proposta de edição da obra Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano de José Siqueira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

Marcelo Moreno da Silva

Universidade Federal do Piauí (UFPI) – marcellusmoreno84@gmail.com

Resumo: Este trabalho vem propor uma breve análise crítica sobre a obra Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano do compositor paraibano José Siqueira, a partir dos conceitos composicionais do compositor e das suas referências sobre as manifestações culturais do nordeste do Brasil. Tem como objetivo propor elementos no texto musical que possam contribuir com a interpretação da obra e enriquecer elementos que auxiliem o intérprete no processo da performance da obra. Em consequência, este estudo visa a difusão da obra de Siqueira.

Palavras-chaves: José Siqueira. Suíte Sertaneja. Sistema Trimodal. Edição de partitura. Performance musical.

Suggestion of edition of the piece Suíte Sertaneja for Cello and Piano by José Siqueira

Abstract: This work proposes a brief critical analysis of the work Suíte Sertaneja for violoncello and piano by composer José Siqueira, based on the composer's compositional concepts and his references to cultural manifestations in northeastern Brazil. It aims to propose elements in the musical text that contribute to the interpretation of the work and improve elements that can help the performer in the process of performing the work. Consequently, this study aims to disseminate Siqueira's work.

Keywords: José Siqueira. Suite Sertaneja. Music edition. Brazilian music. Trimodal System. Performance.

1. Introdução

O trabalho de edição de partituras é de suma importância para o profissional do meio artístico-musical, pois pode auxiliar em uma melhor execução de obras, já que a editoração visa a busca de soluções para problemas e dúvidas sobre a partitura. Estas soluções têm como consequência a economia de tempo de estudo para o intérprete, que necessitaria pesquisar, questionar e destrinchar aspectos do compositor a serem interpretados. Evita, também, que a peça seja tocada de forma errônea, fora das intenções reais do compositor e/ou fora dos aspectos idiomáticos do instrumento. Além disso, pode ajudar aos professores de música e aos seus alunos na pesquisa das composições e seus compositores, pelos mesmos motivos, mencionado anteriormente. O estudante de música se preocuparia menos com erros na partitura e mais com a técnica e a interpretação. Já os professores teriam um acervo de obras na qual poderiam confiar na veracidade da escrita musical.

Outro aspecto importante é a qualidade da partitura. É bem comum de se encontrar manuscritos difíceis de serem lidos, principalmente de obras da música erudita

brasileira que carecem de um engajado trabalho de edição (PEREIRA, 2008, p. 1). Estes manuscritos possuem uma série de notas borradas ou dúbias, que podem levar a confusão entre notas ou motivos. Isto atrapalha a difusão de qualquer obra, já que não se poderia distinguir com facilidade determinadas passagens cruciais; um gerador de caos e dores de cabeça para aquele que escolhe ou necessita executar qualquer obra. O trabalho do editor pode desvendar possíveis erros no manuscrito, sejam eles originários do próprio compositor ou do copista. Apesar da edição buscar a originalidade do compositor, ela também precisa seguir com o discurso musical, inclusive no que tange a técnica instrumental, já que o editor pode facilitar algumas passagens para o intérprete ao alterar articulações ou qualquer outro tipo de marcação, inclusive as de tempo, e outros recursos que deixam mais evidente as intenções do compositor ou a que tipo de música ele escreveu.

Este trabalho tem como foco a edição do manuscrito da obra intitulada *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano composta em 1949 pelo compositor paraibano José Siqueira (1907-1985). Ao expor explicações sobre alterações feitas pelo autor deste trabalho, busca esclarecer dúvidas acerca da execução da obra e ajudar os futuros intérpretes a realizarem uma execução com aspectos mais ligados a técnica e a forma do violoncelo, mas sem deixar de lado a análise musical.

Como referência para a edição foi usado o manuscrito da *Suíte Sertaneja* disponível na dissertação de mestrado “*José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartite*” de Josélia Vieira Ramalho, professora da Universidade Federal da Paraíba e também sobrinha-neta do compositor; e o manuscrito utilizado na prova para o concurso para músico/violoncelo de 2012 da Universidade Federal da Paraíba. Ambas foram comparadas se chegou à conclusão de se tratarem do mesmo documento, já que possuírem as mesmas marcações, anotações e caligrafia.

2. Edição

Podemos utilizar como base para esta edição, como para qualquer outra música ocidental, os quatro princípios que James Grieg propôs no seu livro *The Critical Editing of Music* (Grieg, 1996, p. 8):

- (1) A editoração é por natureza crítica;
- (2) A crítica, incluindo a editoração, é baseada em investigação histórica;
- (3) Editar envolve avaliação crítica da importância da semiótica do texto musical; esta avaliação é também uma avaliação histórica;
- (4) A decisão final na avaliação crítica do texto musical é a concepção do editor do que é estilo musical; esta concepção também é embasada numa compreensão histórica da obra (GRIEG, 1996, p.8).¹

Apesar de o sentido da edição de partitura poderia ser desvendar e solucionar possíveis incongruências, é também aprimorar o texto e o sentido musical propostos pelo compositor, como um ato crítico-analítico. Não se pode “declarar tal edição como única ou definitiva” (COSTA, 2011, p. 34), pois ela está em “um processo de constante aperfeiçoamento” (PEREIRA, 2008, p. 16), que vem acompanhando fatores históricos, assim como a performance em vigência e por aspectos técnicos do instrumento que podem ser aperfeiçoados.

A pesquisa em música e as novas edições fazem obras, antes adormecidas, renascerem depois de muito tempo. Um dos resultados disto é a perpetuação de uma cultura nacional, na qual houve uma tentativa de registro pelos compositores, ditos nacionalistas, de danças e canções vindas das manifestações culturais brasileiras em suas obras, num possível intuito de não permitir a cultura local de determinados povos desaparecer e uma tentativa de atrair um grande público, principalmente aquele mais leigo, mas que compreendem com mais facilidade as canções e ritmos que que ouvem ou ouviram dentro de suas comunidades.

2.1. Baião

Amplamente difundido por figuras como Luiz Gonzaga, o baião foi estabelecido como ícone representativo da música nordestina, e também por Gilberto Gil como gênero da música popular depois do samba (QUEIROZ, 2013, p. 86). Ao utilizar este ritmo forte e característico, Siqueira busca formar uma atmosfera nordestina. A armadura de clave permanece durante todo o movimento em Ré maior, entretanto, na maior parte dele, a nota Dó se torna natural e a nota Fá permanece como sustenido, o que leva a conclusão de que fora escrita no modo de Ré mixolídio, com a terça maior e a sétima menor, ou modo I M.R. ou Modo Real I, com centro em Ré de acordo com o Sistema Trimodal de Siqueira e publicado no seu livro *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*, onde o primeiro Modo Real corresponde ao Mixolídio, o segundo ao lídio e o terceiro ao mixolídio com alteração no 4º grau (SIQUEIRA, 1981, p. 5).



Figura 1 - Modos do Sistema Trimodal de Siqueira com centro em dó

No compasso 36, o sinal de bequadro não se encontra mais na nota Dó, tanto no piano, que possui um material melódico distinto do compasso 36 até o 44, quanto no violoncelo, que faz uma base bem ritmada em forma de acordes não arpejados. Entre os compassos 45 e 54 o violoncelo faz a mesma melodia que ora o piano fazia enquanto este realiza os acordes bem ritmados que aquele realizava, entretanto no compasso 45 o violoncelo, que faz a mesma melodia que o piano havia feito, a nota Dó aparece com o sinal de naturalização ou bequadro, o que indica a permanência do modo de Ré mixolídio ou I M.R. com centro em Ré. Se comparamos os compassos 36 e 45, o material melódico do piano (compasso 36) e do violoncelo (compasso 45) são os mesmos. Vale ressaltar que o movimento é composto em sua maior parte no modo Ré mixolídio ou modo I M.R. com centro em Ré, e ao contrário do compasso 45 que mantém esse modalismo, o compasso 36 foge da ideia modal ao realizar um acorde de quinto grau de Ré maior.



Figura 2 – Comps. 35 a 37.

Ao analisarmos também aspectos do violoncelo, a ausência do sinal de bequadro na nota Dó, gera um intervalo de quinta diminuta e inviabiliza a corda Dó de vibrar com mais intensidade, pois ela estaria presa pelo dedo para fazer Dó#. Se aplicarmos o sinal bequadro em todas as notas Dó do compasso 36, o violoncelo pode realizar um acorde mais cheio e

vibrar juntamente com as cordas do piano, o que reforçaria a ligadura que leva para uma pausa, indicação que pode ser interpretada como um comando para deixar as notas vibrarem, sem abafá-las ou interromper o som de forma abrupta. Esta alteração deixa permanente a ideia do modalismo já citado que é muito importante na obra de Siqueira. Desta forma, é sugerido o sinal de bequadro em todas notas Dó do compasso 36, tanto do piano quanto do violoncelo.



Figura 2.1 – Alteração proposta no comp. 36

O movimento pode ser dividido em três partes como em forma sonata A-B-A': na parte A (compasso 1 a 57), é exposta a introdução do piano em ritmo de baião e em seguida o violoncelo com material melódico próprio; a parte B (compasso 58 a 96), onde é escrito a marcação “Devagar”, é caracterizado como um aboio, primeiro executado com acordes arpejados como um apoio harmônico e uma melodia superior; e na parte A' (compasso 97 a 128), a introdução do piano em ritmo de baião e o tema inicial do violoncelo voltam, consecutivamente, mas do compasso 121 a 125 o violoncelo executa o mesmo material da mão esquerda da sessão introdutória do piano do início do movimento e na parte A', ao mesmo tempo que é empregado no piano a mesma melodia que o violoncelo fazia no 91 a 94 e para fechar o movimento o violoncelo toca notas reais com harmônicos naturais que reforçam a ideia do modo em Ré mixolídio.

Na cultura nordestina o aboio é um canto que o vaqueiro usa, seja para conduzir a boiada, seja para chamar o boi ou mesmo em rezas (MAURÍCIO, 2006, p. 14 – 21). Essa cultura hoje encontra-se em resistência (SANTOS, 2016, p.16), mas na época em que Siqueira compôs a “Suite Sertaneja”, ano de 1949, possivelmente o aboio era mais comum e próxima da realidade do compositor.

Na parte B é usada uma indicação de tempo em que a semínima valeria 46 batidas por minuto, quase a mesma indicação do segundo movimento, onde é grafado 44 batimentos por minuto e ambos podem ser considerados a pulsação do aboio, se comparamos com as gravações deste canto, como por exemplo no documentário “Aboio, a poesia do vaqueiro”, de Direção de Tércio Araujo, gravado no município de Lajes/RN pelo projeto Revelando os Brasis, realizado pelo ministério da cultura e Instituto Marlin Azul. Possivelmente Siqueira tinha a métrica do aboio na memória. É importante ressaltar que o *Sistema Trimodal brasileiro*, desenvolvido por Siqueira, é fruto de pesquisas composicionais

feitas pelo compositor no nordeste brasileiro (VIEIRA, 2006, p. 32). Entretanto, como o violoncelo necessita realizar diversos acordes arpejados de três e quatro notas, existe um pequeno atraso para executar a voz superior, devido a realização das notas inferiores de forma arpejada, o que toma tempo desta melodia e acaba por não deixar a voz superior ser “cantada” ou como a própria indicação do manuscrito sugere: “Recitando”. Para solucionar este problema da clareza da melodia, é sugerida troca indicação metronômico para 36 pulsos por minuto. Mais devagar do que a sugestão de tempo do manuscrito, assim a melodia do aboio pode ficar mais evidente e possibilitaria que os acordes arpejados sejam executados com mais volume sonoro, mas sem deixar a parte B lenta demais.

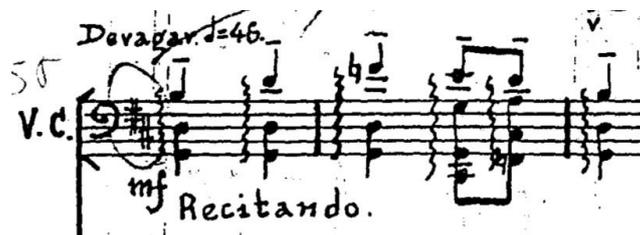


Figura 3 – Manuscrito. Comp. 58 do primeiro movimento



Figura 4 – proposta da edição

Ainda na parte B, entre os compassos 75 e primeiro tempo do 91, onde há cordas duplas em terças, houve uma necessidade de modificação: ao invés do violoncelista necessitar pensar em oitavar as notas, o que não é tão comum na escrita do repertório do instrumento, é sugerida a mudança da clave de Fá para a de Sol, para posicionar as notas em uma sonoridade real na escrita da partitura e conseqüentemente, trazê-las também para o meio do pentagrama. Isso facilitaria a leitura, principalmente a de primeira vista, e pode dar mais segurança na hora da interpretação. Basta que o intérprete domine a leitura da clave de Sol, algo bastante comum na literatura do violoncelo.



Figura 5 – Comps. 76 a 79 do manuscrito.



Figura 6 – Comps. 75 a 79 da edição.

2.2. Aboio

Poucas modificações são propostas neste movimento. Uma é a respeito da clave e a outra sobre as ligaduras. A leitura de qualquer obra se torna em demasia difícil quando o compositor escolhe grafá-las nas linhas superiores ou inferiores, de forma a posicionar a notas muito distante da linha central do pentagrama. Quando um grande trecho ou mesmo o movimento ou a obra completa em si é muito agudo ou muito grave, o compositor ou editor pode optar pela mudança da clave, no intuito de trazer as notas para a região central do pentagrama, proporcionando uma leitura musical de maior qualidade. Não é o que acontece com o manuscrito do segundo movimento intitulado Aboio.

Com exceção do compasso 63, sempre que há clave de Fá, todas as notas permanecem acima da quinta linha do pentagrama, de baixo para cima. Isso dificulta a leitura à primeira vista e é um risco na hora da performance. Optou-se, neste trabalho, exceto no compasso 63, trocar todas as claves de Fá pela clave de Dó tenor, aquela em que a nota Dó central é gravadas na quarta linha, de baixo para cima do pentagrama. Isto faz com que as notas sejam grafadas mais próximas do centro do pentagrama.

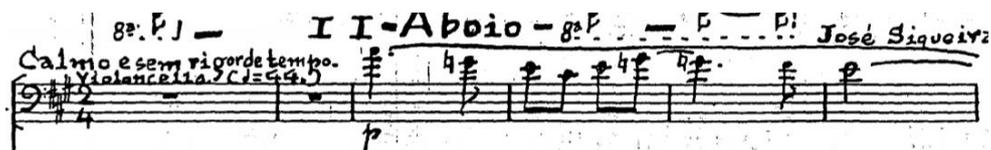


Figura 7 – Compasso 1 a 10 do Aboio, do manuscrito



Figura 8 – Proposta de edição. As notas foram grafadas mais para o centro do pentagrama.

Em alguns trechos o compositor escreve pequenas ligaduras, mas na maior parte faz imensas ligaduras de frase, o que mostra com clareza o início e fim desta. Porém, deixa muitas dúvidas a respeito de como frasear cada frase musical. Buscou-se uma maneira de ligar as notas de forma que não distorcesse a ideia de um som contínuo e bem *legato* ao ligar poucas notas, o que torna mais livre o movimento do arco. As novas ligaduras dão, também,

uma liberdade maior ao intérprete para escolher a arcada que desejar ou que considera a melhor.



Figura 9 – compasso 33 a 38 do manuscrito. Exemplo da grande ligadura entre o compasso 36 e 37.



Figura 10 – Compasso 31 a 41. Exemplo da mudança das ligaduras.

2.3. Coco de engenho

Assim como no segundo movimento, no terceiro não houve a necessidade de grande intervenção, apenas no trecho onde pode ser considerado de *coda*, onde são misturados os materiais que o compositor utilizou ao longo da obra: o piano realiza uma melodia em ritmo de coco enquanto que o violoncelo faz um aboio arpejado muito similar ao que há na parte B do primeiro movimento. Se considerarmos a marcação metronômica no manuscrito de semínima a 96 batidas por minuto, ficaria muito rápido para o violoncelista executar a voz superior que caracteriza o aboio com os acordes arpejados, entretanto não se pode tocar tão lento como no primeiro ou no segundo movimento, pois pode descaracterizar a melodia em ritmo de coco que o piano faz, que é a mesma que o violoncelo fazia anteriormente neste movimento. Um meio termo poderia ajudar na interpretação, então se optou por um compasso antes de começar a sessão “O Canto em relevo”, em pôr apenas uma seta em direção para a esquerda, que indica um pequeno atraso na pulsação do trecho. Recomenda-se este atraso na pulsação, mas não em demasiado, para não distorcer a obra, e sim para dar mais espaço de tempo para o violoncelista executar os arpejos com a melodia da voz superior que imita um aboio. Este é um trecho muito importante, pois o violoncelista e o pianista necessitam entrar em um acordo qual pulsação seria mais adequada para ambos.



Figura 11 – Compasso 76 do violoncelo que precede a sessão “O Canto em relevo”.

3. Conclusão

José Siqueira deixa em suas obras um retrato da cultura do nordeste brasileiro que necessita de um maior estudo e engajamento pelas instituições e músicos da atualidade para o resgate de suas obras. Este trabalho veio não para estabelecer uma edição definitiva da Suíte Sertaneja, mas para propor um avanço no que diz respeito a editoração das obras de Siqueira. É esperado que este estudo venha ajudar a toda a comunidade musical, nacional e internacional, para promover a música do compositor, praticamente apagado da história da música brasileira, apesar de seus incríveis esforços para enriquecer a música clássica no Brasil.

Referências

ARAUJO, Tarcio. *Aboio, a poesia do vaqueiro*. 2014. Documentário. Projeto Revelando os Brasis. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DikSjNBXF94> Acesso em 06/06/2021.

COSTA, Thiago de Freitas Câmara. *Edição crítica e revisada dos noturnos de Almeida Prado*. 2011. 328 f. Dissertação (Pós-graduação em música, área de processos de criação musical). Universidade de São Paulo.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. 1996. Cambridge University Press.

MAURÍCIO, Maria Laura de Albuquerque. *ABOIO, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola*. João Pessoa, 2006. 96 p. Dissertação (Mestrado em Letras, área de concentração em linguagem e ensino). Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

PEREIRA, Antônio Carlos de Mello. *Concerto para viola de Cláudio Santoro. Edição de Partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação*. Campinas/SP, 2008. 172 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

QUEIROZ, Luiz Kleber Lyra de. *A ópera “A Compadecida” de José Siquiera: Elementos Musicais característicos do Nordeste Brasileiro e Subsídios para Interpretação*. João Pessoa, 2013. 324 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas) Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

SANTOS, Roberta Regina dos. *Recitativo, Ária e Fuga para violoncelo e orquestra de cordas de José Siqueira: dimensões estéticas e interpretativas*. João Pessoa, 2016. 99 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

SILVA, Aynara Dilma Vieira da. *Coerência Sintática do Sistema Trimodal em duas obras de José Siqueira. João Pessoa*. 2013. 167 p. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração em musicologia). Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

SIQUEIRA, José. *O Sistema Modal na Música Folclórica do Brasil*. João Pessoa, 1981.

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA. Concurso público para servidor técnico administrativo, 2012. Disponível em: https://www.ufpb.br/concursos/Suite_Sertaneja_Jose_Siqueira.pdf. Acesso em 06/06/2021.



VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartide*. João Pessoa, 2006. 153 p. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

NOTAS

¹ Tradução do pesquisador