

Questões de *Timing* aplicadas à interpretação da *II Sonata para Violoncelo e Piano* de José Siqueira

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: Performance Musical

Marcelo Moreno da Silva
UFPI – marcellusmoreno84@gmail.com

Felipe Avellar de Aquino
UFPB – felipecello@hotmail.com

Resumo. Esta pesquisa se estrutura a partir de uma análise musicológica e interpretativa, consubstanciada por um estudo autoetnográfico, voltada para elementos interpretativos da *II Sonata para Violoncelo e Piano* do compositor paraibano José Siqueira. O estudo busca fornecer ferramentas que visam oferecer subsídios para decisões interpretativas na obra, à luz de referenciais teóricos relevantes. Para isso, recorremos a uma discussão sobre conceitos de *timing* (MATTHAY, 1913; CONE, 1968; AQUINO e AQUINO, 2021) aplicados à interpretação da referida Sonata, tanto voltados a questões métrico-estruturantes como a aspectos fraseológicos do discurso musical. Estes conceitos se mostraram relevantes, uma vez que auxiliam na organização de estruturas, evidenciando aspectos cruciais para a execução da obra. Assim, vemos a questão de *timing* como uma ferramenta importante no processo de tomada de decisões interpretativas.

Palavras-chave. Interpretação. *Timing*. Pulso. Hipermétrica. José Siqueira.

Matters of Timing applied in the interpretation of the *II Sonata for Cello and Piano* by José Siqueira

Abstract. This research is structured from a musicological and interpretive analysis, substantiated by an autoethnographic study, focused on interpretive elements of the *II Sonata for Cello and Piano* by the composer from Paraíba, José Siqueira. The study seeks to provide tools that aim to provide subsidies for interpretive decisions in the music work, in the light of relevant theoretical references. For this, we resort to a discussion of timing concepts (MATTHAY, 1913; CONE, 1968; AQUINO and AQUINO, 2021) applied to the interpretation of the aforementioned Sonata, both focused on metric-structuring issues and on phraseological aspects of musical discourse. These concepts proved to be relevant, since they help in the organization of structures, highlighting crucial aspects for the performance of the work. Thus, we see the issue of timing as an important tool in the interpretive decision-making process.

Keywords. Interpretation. Timing. Pulse. Hypermeter. José Siqueira.

Introdução

O presente trabalho é um recorte de pesquisa de mestrado em andamento, desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (PPGM-UFPB). A mesma, busca propor soluções no que tange a aspectos interpretativos na *II Sonata para Violoncelo e Piano* do compositor paraibano José Siqueira (1907-1985). Para isso,

recorremos aos conceitos relacionados à questão de *timing* em música, conforme definidos por Matthay (1913), Cone (1968), Epstein (1995), Aquino e Aquino (2021), na estruturação de recursos interpretativos. Esta pesquisa, de caráter musicológico, é consubstanciada por um estudo autoetnográfico, na qual “envolve a descrição e análise de experiências pessoais” do intérprete (BENETTI, 2017, p. 152) a partir da análise da própria performance. Assim, nesta investigação, utilizamos a percepção do controle e manipulação de pulso, em que conceitos relacionados ao estabelecimento de pulso e métrica “podem auxiliar o intérprete na condução fraseológica, delinear seções estruturais, além de estabelecer parâmetros interpretativos” (AQUINO e AQUINO, 2021, p. 4). Dessa forma, buscamos como estes conceitos são empregados no sentido de se estabelecer fluidez à frase musical, ao longo da Sonata de Siqueira. Deste modo, a pesquisa está centrada em pressupostos teóricos, como também na visão do intérprete sobre a obra. A partir da consistência métrica, visamos a organicidade em relação à performance da obra, no intuito de propor soluções às demandas interpretativas.

A obra, objeto deste estudo, foi composta na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 27 de maio e 3 de junho de 1972; dedicada ao violoncelista russo Mstislav Rostropovich (1927-2007), considerado um dos maiores violoncelistas do século XX. Ela se divide em quatro movimentos: I-Introdução; II-Allegro; III-Aboio; IV-Samba de Engrenagem e faz referências às manifestações culturais do Nordeste do Brasil.

No decorrer da pesquisa, realizamos um estudo musicológico e interpretativo da Sonata, complementado por uma abordagem autoetnográfica, que resultou na estruturação de uma edição crítica e de performance, assim como na execução pública e gravação da obra. Estes processos nos possibilitaram o reconhecimento, de forma mais minuciosa, dos sistemas composicionais utilizados por Siqueira, a exemplo dos sistemas Trimodal e Pentatônico. Vale frisar que estes sistemas são baseados nas tradições culturais do Nordeste brasileiro, cujos recursos sonoros são aplicados na composição e estruturação da obra.

Na construção da interpretação da Sonata surgiram diversas questões sobre qual seria a maneira mais apropriada de racionalizar e sistematizar os elementos interpretativos. Inclusive os que resgatassem as tradições vernaculares imbuídas na obra. Da mesma forma que o pintor esboça cada pincelada sobre a tela, o performer escolhe formas particulares de pulso, que visam expor auditivamente as progressões presentes na obra (MATTHAY, 1913. p. 33). Assim, buscamos estabelecer coerência interpretativa na performance, a fim de oferecer algo persuasivo e convincente à audiência. Por outro lado, ao pensarmos na partitura de forma técnica, Lester (1995, p. 199) nos sugere que poderíamos compreendê-la como um mapa ou guia, com indicações de como a música deveria soar. Embora para Reid (2002, p. 106) a

partitura possua uma variedade de informações que auxiliam o performer no processo de interpretação, a notação musical carece de precisão, na qual o intérprete necessita reconhecer a intenção exposta na partitura. Visto que é quase impossível que o compositor escreva de forma completa na partitura, exatamente todas as informações sobre a obra. Assim, a notação musical não viria a abranger por completo o entendimento ou concepção do compositor sobre sua própria obra. No sentido da metáfora da partitura como um mapa, Lester nos propõe que a obra musical existe além do papel, na qual a performance seria uma forma de realização da obra. Nessa perspectiva, a performance também é a reconstrução da música, ficando a cargo do intérprete compreender o texto musical para então executá-la.

Necessariamente, uma forma de descrever o processo interpretativo se dá através da explanação de escolhas do intérprete. Para Rink (2002, p. 35) até o mais simples trecho musical será executado de acordo com o entendimento do performer sobre como determinada passagem se adequaria à obra. Estas decisões variam entre diversos elementos como organização de fraseado, articulação, vibrato, apenas para citar alguns. Neste sentido, Matthey (1913) ressalta que a música é composta por progressões que, por sua vez, possuem relação direta com fatores como pulso, tempo, acentuação, dentre outros, que torna a música uma poderosa arte. Nesta perspectiva, Lester (1995, p. 199) frisa ainda que a performance trata de expor escolhas e opções interpretativas para uma determinada peça, ao delinear certos aspectos enquanto se excluem outros.

Assim, Aquino e Aquino (2021), em sua pesquisa sobre *timing* em música, ao analisarem diversas formas de interpretação de uma mesma composição, ressaltam os pontos de vista distintos sobre uma mesma obra. Os autores ainda deixam claro a importância da visão do intérprete sobre a música, “ao criar gestos, organizar seções, delinear a forma musical, como resultado de decisões musicais coerentes, o que estabelece as bases para uma experiência musical válida” (AQUINO e AQUINO, 2021, p. 14). Neste sentido, a performance não se baseia simplesmente na genérica predileção do intérprete, mas no embasamento a partir do arcabouço prático e teórico. É sob esta ótica que escolhemos abordar a Sonata de Siqueira, enquanto apresentamos a importância desta contribuição ao repertório.

Introdução e Allegro

Podemos constatar que, com relação ao caráter rítmico e de andamento, os dois primeiros movimentos são antagônicos. Enquanto que no primeiro movimento, Siqueira escreve a expressão de andamento “Devagar – *ad libitum*”, no segundo, dá o título de Allegro

e uma indicação metronômica de semínima a 108 ($\text{♩}=108$). Assim, de acordo com Aquino e Aquino:

[...] algumas introduções podem ser percebidas como estruturas anacrústicas em grande escala, algo que está diretamente relacionado à sensação de progressão de frase [...]. Com isso em mente, uma introdução lenta pode ser vista como um gesto musical orgânico que se move em direção à seção Allegro (AQUINO e AQUINO, 2021, p.7).

Portanto, podemos ponderar que os dois primeiros movimentos, Introdução e Allegro, podem ser considerados como um único movimento. Assim, a Introdução desta Sonata seria uma grande preparação de caráter anacrústico para o Allegro. Aliás, a forma sonata está presente no Allegro da obra em estudo, pela divisão e tratamento temático, conforme veremos adiante. De acordo com o manuscrito de Siqueira (1972, p. 22), a terceira seção, ou seja, uma parte importante do desenvolvimento do segundo movimento, é derivada da própria Introdução, reforçando a ideia de vínculo temático-estrutural entre os dois primeiros movimentos da Sonata.

Como podemos observar no Exemplo 1, o Grupo Temático I do Allegro é exposto inicialmente pela parte do violoncelo, entre os comps. 30-33. Neste mesmo trecho, observamos que o caráter rítmico deste grupo é enfatizado pela parte do piano, que realiza acordes que são caracteristicamente sincopados. Silva (2021) afirma que o comp. 30 da parte do violoncelo contém o que chama de Motivo 1 ou, como podemos aqui melhor classificá-lo, como Motivo Principal, sobre o qual se construirá no Tema I e demais trechos derivados deste tema. Para Matthey (1913, p. 30), podemos considerar que a organização dos sons musicais, na verdade, é resultado do efeito produzido pela mente do instrumentista, através da colocação de impulsos recorrentes. Assim, uma “[...] performance válida depende basicamente da percepção e comunicação dos padrões rítmicos presentes na composição, ou seja, devemos descobrir a forma rítmica de uma peça [...] para então buscar realizá-la da maneira mais clara possível para nossos ouvintes”¹ (CONE, 1968, p. 38-39). Neste sentido, estas afirmações reforçam a concepção de *timing* de Aquino e Aquino (2021, p. 4), na qual os autores expressam que “se expandirmos o controle rítmico para senso métrico conquistado através do controle de pulso gerado pelos impulsos musicais, verifica-se que o senso de *timing* pode se mostrar crucial para o sucesso de qualquer performance”. Assim, com o objetivo de delimitar o Motivo Principal do Tema I e realçar sua fluidez fraseológica, optou-se por agrupar os impulsos deste tema por

¹ “[...] that valid performance depends primarily on the perception and communication of the rhythmic life of a composition. That is to say, we must first discover the rhythmic shape of a piece [...] and then try to make it as clear as possible to our listeners” (CONE, 1968, p. 38-39).

compassos, como podemos observar no Exemplo 1, como também no vídeo disponibilizado em *QR CODE* na Figura 1. Assim, podemos deixar claro para o pianista onde se encontra o início dos referidos motivos, para que se posicione as síncopes de maneira clara e precisa.

Exemplo 1 – Comps. 30-33 do Allegro. As setas indicam a colocação dos impulsos musicais.



Fonte: Autores.

Figura 1 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 1.



Fonte: Autores.

Ao mesmo tempo, deve-se observar questões de fluidez e coerência musical. Para Matthey (1913), em uma obra perfeitamente estruturada, o primeiro compasso está em relação harmoniosa com os compassos seguintes. O autor ainda ressalta que um determinado agrupamento rítmico não acaba pelo som da sua última nota, mas o agrupamento de notas dura até o início da primeira nota do grupo seguinte (MATTHAY, 1913, p. 46). Assim, buscou-se articular as notas do Motivo Principal, com a finalidade de organizá-las dentro do compasso para realizar os impulsos de forma auditivamente nítidos.

Como podemos observar no Exemplo 2, o elemento sincopado é evidente durante o movimento, notadamente na parte do piano. Assim, nos comps. 60-61, com o intuito de deixar claro a parte do violoncelo, e para que o pianista possa realizar a síncope de forma mais precisa, procuramos, da mesma maneira que abordamos o Tema I, agrupar os impulsos a cada compasso. Entretanto, nos comps. 62-63, notamos uma linha que enfatiza a progressão

cromática descendente partindo da nota Lá em direção à nota Ré.² Na intenção de realçar a direção fraseológica neste referido trecho, de modo que não ocorra a interrupção em sua progressão descendente, optou-se por empregar o conceito de hipermétrica³, agrupando os comps. 62-63 da parte do violoncelo, como podemos observar a partir do Exemplo 2 e link de vídeo no *QR CODE* da Figura 2. Deste modo, a mesma noção de agrupamento dos comps. 60-63, também deve ser aplicada nos comps. 64-67, visto que possuem os mesmos padrões rítmicos e melódicos em transposição.

Exemplo 2 – Comps. 60-63 do Allegro. As setas indicam os impulsos.



Fonte: Autores.

Figura 2 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 2.



Fonte: Autores.

Ao longo de todo o Allegro, notamos uma frequente alternância da fórmula de compasso, que varia entre 2/4 e 3/4. Isto poderia se justificar pela intenção de Siqueira em agrupar ritmicamente o seu material composicional por compasso. Entretanto, como podemos observar no Exemplo 3, entre os comps. 106-107, com relação aos três conjuntos de sextinas em sentido descendente na parte do violoncelo deste trecho, ao invés de agrupar este material melódico em um só compasso, Siqueira dá início a estas quiálteras no segundo tempo do comp. 106. Assim, o compositor diverge à forma de organizar os agrupamentos rítmicos presentes na

² No Exemplo 2, nos comps. 62-63, consideramos que a progressão cromática se estende da primeira nota do comp. 62 (Lá) até a penúltima nota do comp. 63 (Ré), por esta ser a nota mais grave da referida progressão.

³ Segundo Aquino e Aquino (2021, p. 7), o termo hipermétrica “consiste em uma combinação de compassos de maneira que a unidade métrica primária é o compasso, e não o pulso.”

maior parte do Allegro, ao utilizar as sextinas do comp. 106 como um gesto anacrústico que leva ao compasso seguinte. Vemos que isto também ocorre entre os comps. 115-116 na parte do violoncelo, com a mesma figura rítmico-melódica e fórmula de compasso em transposição.

Exemplo 3 – Comps. 105-109



Fonte: Autores.

Acerca disso, podemos aferir que, entre os comps. 103-118, que fazem parte do desenvolvimento do Allegro, os impulsos podem ser organizados a cada sextina da parte do violoncelo. Assim, ao observarmos o Exemplo 4, constatamos que podemos conciliar os impulsos das sextinas da parte do violoncelo com as quiálteras da mão direita da parte do piano, a despeito do ritmo sincopado na mão esquerda da parte do piano, como podemos observar a partir do Exemplo 4 e link de vídeo no *QR CODE* da Figura 3.

Exemplo 4 – comps. 104-109 do Allegro. Os retângulos verticais indicam a organização dos impulsos.



Fonte: Autores

Figura 3 – *QR CODE* com link para vídeo de demonstração do Exemplo 4.



Fonte: Autores.

Podemos observar outra divergência na organização dos impulsos na parte do violoncelo, também nos comps. 159-161 (Exemplo 5) na Coda (comps. 148-162). Desde o início desta seção optamos por agrupar os impulsos a cada compasso. Entretanto, entre os comps. 159-160, Siqueira escreve acentos (>) a cada oito semicolcheias. Já no comp. 161, estes acentos são grafados a cada quatro semicolcheias, como se o compositor intencionasse afunilar o espaço organizacional do material composicional. Podemos constatar isto no Exemplo 5, como também no vídeo disponibilizado no *QR CODE* da Figura 4.

Exemplo 5 – comps. 159-161 do Allegro.



Fonte: Autores

Figura 4 – *QR CODE* com link para vídeo de demonstração do Exemplo 5.



Fonte: Autores

Aboio

Como visto anteriormente, através da estruturação do sentido de *timing*, podemos planejar e organizar as ideias musicais para maior coerência da performance. Isso tem o intuito de evidenciar determinados agrupamentos, a partir da escrita do compositor. Neste sentido, para Schachter, Aldwell e Cadwallader (2011, p. 35) o ritmo organiza a fluidez do tempo, na qual envolve importantes elementos como duração, acentuação e agrupamento. Ao longo do Aboio, na parte do piano, Siqueira repete a mesma frase a cada compasso, ou seja, congregando as frases por compassos (Exemplo 6). Entretanto, ao equipararmos a organicidade fraseológica do movimento, podemos agrupar a linha melódica da parte do violoncelo em longas frases, em referência ao canto do sertanejo nordestino, como podemos observar a partir de link de vídeo disponibilizado no *QR CODE* da Figura 5. Outro fator importante, consiste na constante repetição de notas, alusivo ao caráter vocal, característico do aboio. Como exposto no Exemplo 6, no comp. 25, a parte do violoncelo repete cinco vezes a nota Dó#, com apenas uma variação rítmica, que se direciona ao compasso seguinte, com a mesma nota Dó# seguida por um gesto de quarta justa descendente (Dó# - Sol#, início do comp. 26).

Exemplo 6 – Comps. 23-27 do Aboio. As setas indicam os impulsos.



The musical score for 'Aboio' (Comps. 23-27) is presented in two systems. The first system (measures 23-24) shows the piano part with markings 'cedendo', 'con sord.', and 'p'. The piano part features a melodic line with a '6' (sexta) and a 'dim.' (diminuendo) marking. The cello part has a melodic line with a '7' (setima) and a '3' (tríplice). The second system (measures 25-27) shows the piano part with a '3' (tríplice) marking and the cello part with a '3' (tríplice) marking. Red arrows point to specific notes in the piano part, indicating impulses.

Fonte: Autores.

Figura 5 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 6.



Fonte: Autores.

Este recurso de repetição de notas, aliado à reduzida extensão melódico-intervalar, é característico do Aboio, como se verifica neste movimento da Sonata. Ao mesmo tempo, também está presente em outras obras que se utilizam do recurso composicional derivado da expressão vernacular (AQUINO, 2021). Temos como exemplo a Terceira Suíte para Violoncelo Solo (1971) do compositor britânico Benjamin Britten, que neste caso, faz referências à cultura musical russa.⁴ Nesta obra, Britten grafa a indicação *parlando*, que diz respeito ao modo como se executa este tipo de frase musical caracterizada pela constante repetição de notas. Assim, nos deparamos com um elemento composicional similar que liga a obra de Siqueira com a de Britten. Vale ressaltar que a Terceira Suíte de Britten, como a Sonata de Siqueira, foram compostas em um intervalo temporal muito próximo. Outro fator histórico diz respeito ao período de composição destas obras, no qual ambos os compositores nutriam estreita relação com a antiga União Soviética, viajando para aquele país com certa frequência, a fim de reger suas próprias obras (SILVA, 2021, p. 2). Certamente, o violoncelista M. Rostropovich vinha a ser o elo entre estes dois compositores, que dedicaram obras representativas, escritas no mesmo período, para o musicista russo.

Samba de Engrenagem

Este movimento está dividido em duas seções, que aqui classificaremos como partes A e B, seguidas pela repetição da primeira parte e finalização com uma coda (ABA+coda), de acordo com a descrição no manuscrito de Siqueira. Para o compositor, Samba de Engrenagem é uma dança proveniente das manifestações culturais do Nordeste brasileiro, “cantada e acompanhada pelo pandeiro, instrumento de percussão cujo ritmo foi aproveitado no

⁴ Na verdade, em outro trabalho desta pesquisa, conjecturamos a possibilidade de Siqueira ter tido acesso ao manuscrito da Terceira Suíte de Britten, o que provavelmente influenciou em sua escrita para violoncelo nesta mesma fase composicional. Nesta passagem específica, a exploração do caráter vocal na escrita instrumental.

acompanhamento do piano” (SIQUEIRA, 1972, p. 22).⁵ Assim, o compositor busca empregar na parte do piano uma aproximação sonora ao toque de pandeiro, por este ser um instrumento importante no samba. Vale frisar que o pandeiro possui forte presença nas rodas de samba, como também se tornou símbolo da música afro-brasileira (GRAEFF, 2015, p. 78).

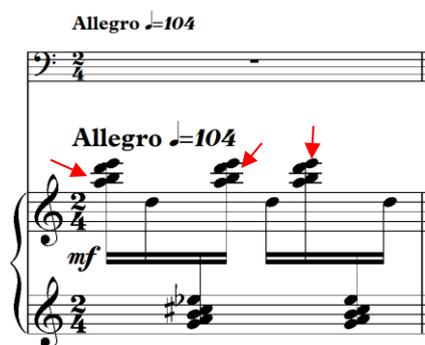
O forte caráter *ostinato* característico da parte do piano está presente em todo o movimento, que evoca a batida do pandeiro. Uma peculiaridade incomum, devido às características distintas dos dois instrumentos. Para Graeff (2015, p. 54), na performance do samba e em tradições africanas, o ritmo atua como um elo entre o som e o movimento dos dançarinos, pelas repetições cíclicas de padrões rítmicos. É importante mencionar que o pandeiro dispõe “de uma grande diversidade sonora ao integrar os variados timbres de um membranofone” (GRAEFF, 2015, p. 79). Assim, este instrumento é capaz de produzir diversos timbres em sua execução, seja na forma de tocar, com batidas com o polegar, com a ponta dos dedos ou com a mão aberta sobre a pele do instrumento, importante na performance do samba. Assim, para provocar uma aproximação sonora do pandeiro, Siqueira atribui a parte do piano o ritmo sincopado, a gradação descendente dos acordes e a repetição constante de padrões rítmicos.

Podemos encontrar neste movimento variações rítmicas que agem como motor cíclico característico do samba. Para Aquino e Aquino (2021, p. 3-4), se considerarmos o controle rítmico relacionado ao senso métrico através do “pulso⁶ gerado pelos impulsos musicais, verifica-se que o senso de *timing* pode se mostrar crucial para o sucesso de qualquer performance”. Nos Exemplos 7 e 8, podemos observar variações rítmicas importantes presentes na parte do piano, ao considerarmos os impulsos dentro do compasso. Desta forma, no Exemplo 7, os impulsos se encontram na primeira, quarta e sexta notas do compasso. Por outro lado, no Exemplo 8, estes impulsos se encontram na primeira, quarta e sétima notas. Desta maneira, podemos considerar que os impulsos dentro do compasso são organizados pelas notas mais agudas, a partir das quais podemos enfatizar o sentido sincopado do movimento conclusivo da Sonata.

Exemplo 7 - Variação rítmica 1, com indicação dos impulsos pelas setas (comp.1)

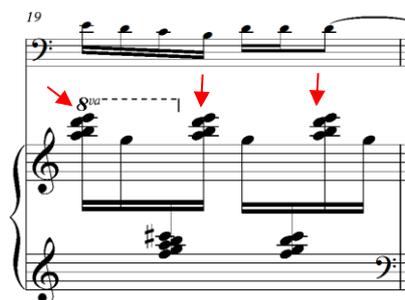
⁵ Através desta citação de Siqueira e pelo o que está contido neste movimento, entendemos que o compositor faz referência ao Samba do Recôncavo Baiano.

⁶ Aqui consideramos o pulso, segundo Aquino e Aquino (2021, p. 7), “como a forma enquanto organizamos os impulsos musicais dentro do compasso”. Os impulsos, do movimento Samba de Engrenagem se encontram em determinadas notas dentro do compasso, no intuito de aproximação do som ao toque do pandeiro.



Fonte: Autores

Exemplo 8 - Variação rítmica 2, com indicação dos impulsos pelas setas (comp. 19).



Fonte: Autores.

A partir da racionalização dos agrupamentos dos impulsos dentro do compasso, como podemos constatar nos Exemplos 7 e 8, nos é evidenciada com mais clareza a origem do ritmo do samba na parte do piano. Para elucidarmos o ritmo do samba, partimos da figuração do chamado *Tresillo*, conhecido na América Latina como um ritmo presente no samba de roda que, aliás, encontra-se também na música tradicional da Coreia do Sul, da Turquia e de Angola (GRAEFF 2015, p. 62-63). Sabe-se que Siqueira fez pesquisa musicológica na região do Recôncavo Baiano, como em demais regiões do Nordeste do Brasil. Desta forma, como exposto em toda a sua obra musical, como também em suas publicações com fins didáticos, o compositor possuía relevante conhecimento sobre a música do Nordeste brasileiro, mais precisamente sobre as tradições afro-brasileiras. Graeff (2015, p. 62) apresenta a célula rítmica do *Tresillo*, que no Exemplo 9 acrescentamos o compasso 4/4 para melhor expor o distinto ritmo. Ao condensarmos este ritmo em uma mensuração 2/4, nos aproximamos ainda mais da identificação do ritmo empregado por Siqueira.

Exemplo 9 – *Tresillo*



Fonte: Autores

Ao realizarmos os agrupamentos fraseológicos, como exposto nos Exemplos 7 e 8, notamos que os impulsos dentro dos compassos condizem com a métrica do *Tresillo* (Exemplo 10), com a inclusão de uma variante. Assim, a partir do ritmo exposto por Graeff (2015, p. 62), consideramos que Siqueira utiliza a forma condensada deste ritmo para estruturar ritmicamente a parte do piano.

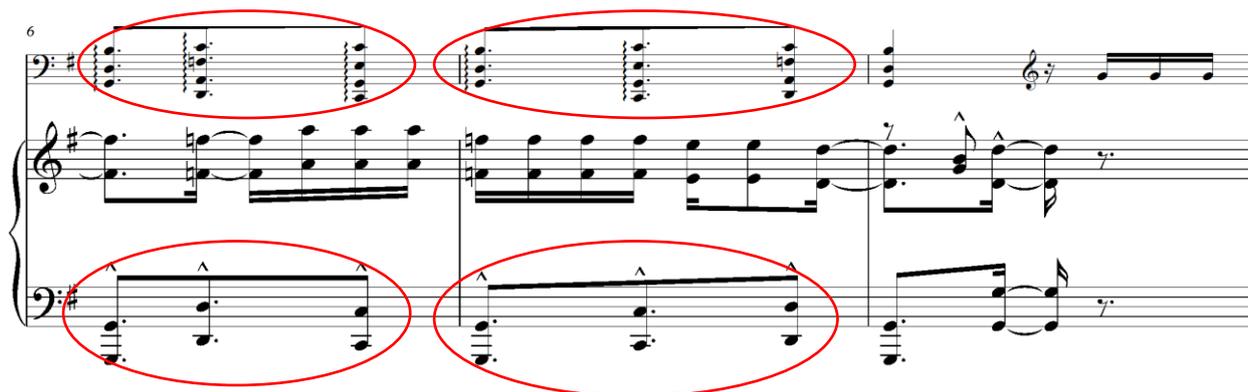
Exemplo 10 – Presença do ritmo *Tresillo* no Samba de Engrenagem. A esquerda, comp. 1 e acima deste compasso uma variação do *Tresillo*. A direita, comp. 19 e acima deste compasso está o *Tresillo*.



Fonte: Autores

Assim como no Samba de Engrenagem da *II Sonata para Violoncelo e Piano*, o compositor também utiliza o *Tresillo* no movimento *Côco de Engenho*, da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano*, de 1949 (Exemplo 11).

Exemplo 11 - Presença do ritmo *Tresillo* no movimento *Côco de Engenho*, da *Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano* de José Siqueira, aqui indicada pelos círculos.

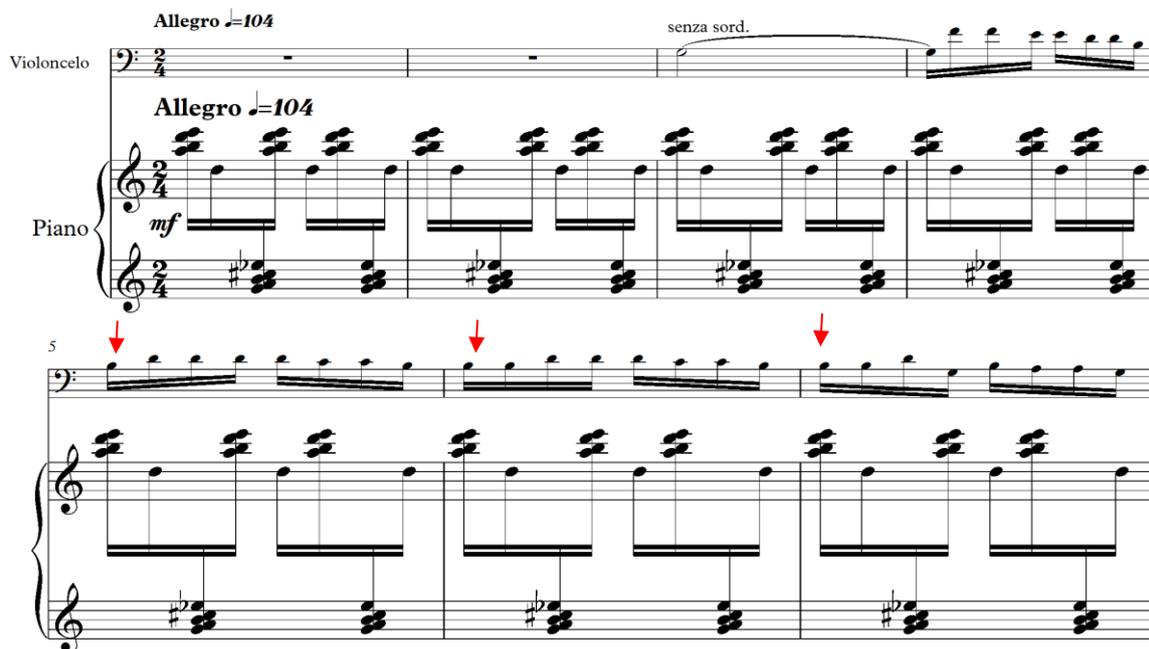


Fonte: Autores.

Na busca pela fluidez fraseológica contida no Samba de Engrenagem, optamos na Parte A, nos comps. 5-11 da parte do violoncelo, por estabelecer os impulsos na primeira nota de cada compasso, de modo a coincidir com os impulsos por compasso da parte do piano. O

que pode ser observado no Exemplo 12, como também no link de vídeo disponibilizado no *QR CODE* na Figura 6. Com isto, buscamos estabelecer o fluxo melódico característico do samba, se considerarmos que este gênero ocorre de forma bastante fluida, seja na sua forma musical, como em sua dança. Neste sentido, consideramos que o início dos impulsos que caracterizam a direção da frase musical se encontra a partir do comp. 5. Entendemos que, pelo fato de Siqueira ligar a mínima do comp. 3 com a primeira semicolcheia do comp. 4, há a intenção de expressar um gestual anacrústico que tem como direcionamento o comp. 5.

Exemplo 12 – Comps. 1-7 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.



Violoncello

Allegro $\text{♩} = 104$ senza sord.

Piano

Allegro $\text{♩} = 104$ *mf*

5

Fonte: Autores.

Figura 6 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 12.



Fonte: Autores.

Já na Parte B, entre os comps. 15-21, buscamos agrupar o pulso a cada dois compassos. Tanto pela estrutura fraseológica do piano, que também se repete a cada dois compassos, como pelo caráter sincopado da parte do violoncelo, que se encontra em forma de ligadura entre os dois compassos em que foram agrupados. Percebemos, ainda na parte do violoncelo, comp. 14,

a presença de um gestual anacrústico que antecede e se direciona ao comp. 15. Podemos observar isto no Exemplo 13 e no link de vídeo deste trecho da obra no *QR CODE* da Figura 7.

Exemplo 13 – Comps. 13-23 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.



Fonte: Autores.

Figura 7 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 13.



Fonte: Autores.

Estas formas de agrupamento dos impulsos musicais, de maneira que cada dois compassos equivalem a um grande compasso binário – formando, assim, um compasso de tempo forte seguido por um compasso de tempo fraco – estão de acordo com a conceituação de hipermétrica. Neste caso, este processo passa a ser, não somente relevante para a organicidade fraseológica do samba, como também auxilia auditivamente aos intérpretes. Ao mesmo tempo,

verifica-se uma relação mútua, na qual as partes do violoncelo e do piano estão ritmicamente encaixadas. Esta relação nos remete ao canto do samba e ao percussionista executante do pandeiro, que atuam mutuamente como uma engrenagem. Muito provavelmente seja este o motivo pelo qual Siqueira faz alusão à engrenagem neste movimento da Sonata, tendo em vista que o termo Samba de Engrenagem não é claramente definido pelos estudiosos do gênero do samba do Recôncavo Baiano (DÖRING, 2011; GRAEF, 2015), ao contrário, por exemplo, de denominações como samba chula e samba barravento. No entanto, segundo Döring (2022), provavelmente Siqueira utilizou a palavra engrenagem de uma forma criativa, na qual “descreve bem como o samba acontece nessas rodas. Muito fluido, encaixado, um andamento constante e crescente”. A partir do pressuposto de Döring, notamos que a mais forte referência à engrenagem estaria presente na Coda, entre os comps. 37-59. A partir do comp. 44, há a indicação de *crescendo e accelerando poco a poco*, até a chegada do *Presto*, comp. 54. Desta forma, no referido trecho, faz-se necessário que os intérpretes agrupem os impulsos por compasso, a fim de estabelecer o andamento da seção *Presto*. Isto pode ser observado no Exemplo 14, como também no vídeo disponibilizado no *QR CODE* da Figura 8.

Exemplo 14 – Comp. 43-46 do Samba de Engrenagem. As setas indicam os impulsos.



The musical score for Example 14 consists of three systems of staves. The first system (measures 36-39) shows the cello part (bass line) and piano accompaniment (treble and bass lines). The second system (measures 40-43) continues the same parts. The third system (measures 44-46) includes the instruction *cresc. e accel poco a poco* and shows the cello part and piano accompaniment. Red arrows point to specific notes in the cello part, indicating 'impulses'.

Fonte: Autores.

Figura 8 – QR CODE com link para vídeo de demonstração do Exemplo 14.



Fonte: Autores.

Considerações finais:

Como exposto neste artigo, questões de *timing* na *II Sonata para Violoncelo e Piano* de Siqueira são de crucial relevância para as decisões interpretativas. Apesar disso, na área da performance, poucos se preocupam no estabelecimento de conceitos sobre construção fraseológica (AQUINO e AQUINO, 2021, p. 3). De fato, estes aspectos poderiam ser mais explorados no âmbito da pesquisa em música, com enfoque na área das Práticas Interpretativas, visto que estes conceitos têm se mostrado de grande relevância para a pesquisa e conceituações interpretativas. Por outro lado, ao longo da pesquisa sobre a *II Sonata para Violoncelo e Piano* de Siqueira, percebemos a relevância desta obra no contexto do repertório do violoncelo, como também para a literatura musical brasileira. Seja pela exploração de aspectos do virtuosismo pelos instrumentistas, pelo emprego dos sistemas racionalizados por Siqueira, que emanam das expressões tradicionais brasileira, como também através da representação das manifestações culturais específicas do Nordeste do Brasil. Vale ressaltar que Siqueira é ainda um compositor relativamente pouco estudado, que suas obras não são apresentadas com a merecida frequência, se comparada a outros compositores brasileiros. Destacamos também que, devido à sua posição política, Siqueira foi apagado da história da música brasileira durante o período da Ditadura no Brasil, sofrendo os reflexos desta censura até os dias de hoje. Assim, cabe a este tipo de trabalho auxiliar no resgate, difusão e valorização da obra deste importante compositor brasileiro.

Referências:

ALDWELL, Edwards; SCHACHTER Carl; CADWALLADER, Allen. *Harmony and Voice Leading*. 4ª edição. Boston. Schirmer. 2011. 727 p.

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

AQUINO, Felipe Avellar de; AQUINO Sandra Cabral de: *Questão de timing: manipulação de pulso e métrica enquanto ferramenta interpretativa*. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, 2021.

BENETTI, Alfonso. A autoetnografia como método de investigação artística sobre a expressividade na performance pianística. *Opus*, v. 23, n. 1, p. 147-165, abr. 2017.

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

DÖRING, Katharina. [Mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: marcellusmoreno84@gmail.com em 18 de dezembro de 2021.

DÖRING, Katharina. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz-Musiktraditionen Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda Recôncavo-Bahia*. 2011. 262 f. Tese (Doutorado em Educação e Psicologia), Faculdade 2 - Educação e Psicologia, Universidade Siegen, Siegen, Alemanha, 2011.

EPSTEIN, David. *Shapping Time: Music, the brain, and performance*. Londres: Schirmer Books, 1995.

GRAEFF, Nina. *Os ritmos da roda: tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA, 2015, 164 p.

LESTER, Joel. Performance and analysis: interaction and interpretation. In: Rink, Jonh. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. P.197-20216. Cambridge University Press. 1995.

MATTHAY, Tobias. *Musical interpretation: its laws and principles, and their application in teaching and performing*. Boston: Boston Music Company. 1913. 168 p.

REID, Stefan. Preparing for performance. In: Rink, Jonh. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. 2002. P. 102-112.

RINK, John. Analysis and (or?) performance. In: Rink, Jonh. *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge University Press. 2002. P. 35-58.

SILVA, Marcelo Moreno da. Universalidade na obra de José Siqueira: edição crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano. In: XXXI Congresso Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM, 2021. *Anais da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música – ANPPOM*, 2021.

SIQUEIRA, José. *II Sonata para Violoncelo e Piano*. Rio de Janeiro/RJ, 1972. Partitura manuscrita. 29 f.