

## Universalidade na obra de José Siqueira: edição crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO ORAL

SUBÁREA: PERFORMANCE MUSICAL

*Marcelo Moreno da Silva*

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

**Resumo:** Este trabalho propõe elaborar uma edição crítica da II Sonata para Violoncelo e Piano do compositor José Siqueira, utilizando a Teoria pós-tonal como ferramenta para identificar padrões que possam ajudar a propor soluções para eventuais inconsistências na obra, assim como para subsidiar a performance. A pesquisa documental sobre a fotocópia do manuscrito do compositor será usada, bem como uma análise formal sob a ótica do intérprete para auxiliar na interpretação musical e, conseqüentemente, na performance.

**Palavras-chaves:** José Siqueira. II Sonata para violoncelo e piano. Performance. Música brasileira. Sistema Trimodal.

**Universality in the work of José Siqueira: critical edition of the II Sonata for Cello and Piano.**

**Abstract:** This work proposes to elaborate a critical edition of the II Sonata for Cello and Piano by the composer José Siqueira, using post-tonal theory as a tool to identify patterns that can help to propose solutions for eventual inconsistencies in the work, as well as to support the performance. Documentary research on the photocopy of the composer's manuscript will be used, as well as a formal analysis from the interpreter's perspective to assist in the musical interpretation and, consequently, its performance.

**Keywords:** José Siqueira. II Sonata for Cello and Piano. Performance. Brazilian music. Trimodal System.

### 1. Introdução

A II Sonata para Violoncelo e Piano do compositor paraibano José Siqueira (1907-1985) foi composta na cidade do Rio de Janeiro/RJ no período entre 27 de maio a 3 de junho de 1972 e foi dedicada ao violoncelista russo Mstislav Rostropovich (1927-2007), considerado um dos maiores violoncelistas do século XX. Ela se divide em quatro movimentos, com indicações que remetem ao regionalismo musical brasileiro: (I) Introdução, (II) Allegro, (III) Aboio e (IV) Samba de Engrenagem. Até o momento, não há nenhum registro documental que comprove que esta obra um dia foi estreada e nem há indícios que levem a crer que o manuscrito sofreu qualquer trabalho editorial que pudesse contribuir na divulgação da obra.

Esta pesquisa planeja buscar a relação desta sonata com o violoncelista russo, Mstislav Rostropovich, a quem a obra é dedicada. Discutindo se a origem da homenagem está em referências a Benjamin Britten, presentes em um dos movimentos da Sonata, que nos

remente a sonoridades brittenianas, notadamente quanto ao seu repertório violoncelístico integralmente dedicado a Rostropovich. Levando em consideração que, naquele período, o compositor nutria estreita relação com a União Soviética, com diversas visitas aquele país para reger e apresentar suas obras. Por outro lado, sabe-se que o violoncelista soviético foi o maior responsável pela expansão do repertório violoncelístico no séc. XX, tendo realizado mais 100 primeiras audições - ele que se considerava embaixador da grande música. Muitas destas obras a ele dedicadas ou escritas a partir de seu incentivo direto aos compositores.

Além da edição crítica, será feita uma análise voltada para elementos interpretativos da obra que aponte desde a origem dos temas à inclusão dos elementos regionais e expressões culturais do nordeste do Brasil em um gênero tradicional como a Sonata<sup>1</sup>.

## 2. A edição

É de se presumir que, quando um compositor não tem o auxílio de um profissional da área de edição de partituras, acaba publicando a sua obra de próprio punho, ou seja, realizando sua própria edição através da cópia justa. O compositor tanto pode deixar uma edição bem elaborada, com várias informações importantes para o intérprete, mas também pode ocorrer neste processo o surgimento de uma edição com erros e várias imprecisões.

Na última página do manuscrito, nas notas do compositor sobre a obra, intitulada de “Breve análise”, há a sua provável assinatura. Desta forma podemos considerar que o manuscrito com a parte do piano e violoncelo na mesma partitura, cuja fotocópia foi utilizada para este trabalho, é de autoria do próprio Siqueira

Foi utilizado como base para a edição os quatro princípios que James Grieg propôs no seu livro *The Critical Editing of Music* (1996). Para Grieg:

- (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).<sup>2</sup>

Embora um dos sentidos da edição de partitura seja desvendar e solucionar possíveis erros, é também aprimorar o texto e o sentido musical proposto 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 acompanha fatores históricos, assim como a performance musical em vigência da época, ou mesmo por aspectos técnicos dos instrumentos musicais que podem ser aperfeiçoados a cada edição. Assim, esta pesquisa não busca apontar erros na escrita musical, mas sim propor um ponto de vista sobre a Sonata de Siqueira, considerando quatro parâmetros: o texto musical deixado pelo compositor; a literatura do compositor sobre sua visão da música brasileira; aspectos formalísticos como métrica e melodia; e aspectos da prática técnico-performática necessários para a performance.

Durante a realização da edição desta sonata, busca-se fidelidade ao manuscrito. Entretanto por haver algumas incongruências, imprecisões gráficas como notas borradas, houve a necessidade de se tomar decisões sobre qual seria a melhor forma para deixar a partitura mais legível para os intérpretes e ao mesmo tempo manter ao máximo a intenção composicional e a concepção musical do compositor. Ao mesmo tempo em que são incluídas anotações relevantes para a performance da obra, em edição para performance, a exemplo de articulações e eventuais dedilhados que viabilize a obra em seu aspecto idiomático. Concomitante, será elaborada uma edição fiel às articulações deixadas pelo compositor.

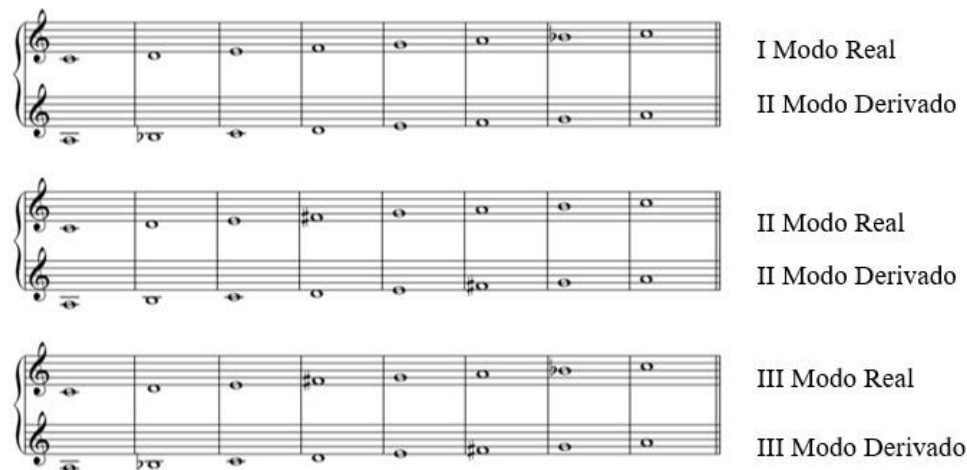
### 3. A Sonata

Para Siqueira (1981, p. 1) no seu livro “Sistema Modal na Música Folclórica Brasileira” apenas elementos como ritmos e temas melódicos do folclore brasileiro, processos contrapontísticos, a utilização de instrumentos ditos nacionais e textos nos idiomas indígenas ou africanos na música vocal não eram suficientes para caracterizar uma música como brasileira ou nacionalista. Por esta razão acaba surgindo uma necessidade de uma abordagem mais completa na música brasileira para a formação de uma estética composicional focalizada na cultura da música nordestina (SILVA, 2013, p. 29). Para isso Siqueira lança um sistema intitulado de *Sistema Trimodal brasileiro*, fruto de pesquisas composicionais feitas pelo compositor no nordeste do Brasil (VIEIRA, 2006, p. 32). Este sistema baseia-se em três modos encontrados na música nordestina, seus respectivos derivados, como também na superposição de acorde com intervalos de 2<sup>a</sup>, 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup>. Os modos são divididos em três e correspondem aos dos modos eclesiásticos. Para cada modo existe um outro derivado, dispostos da seguinte forma:

- O *I Modo Real* corresponde ao modo mixolídio, e seu derivado, o I Modo Derivado, ao modo frígio;
- O *II Modo Real* corresponde ao modo lídio, e seu derivado, o II Modo Derivado, ao modo dório;

- O *III Modo Real* é um modo misto, formado pela alteração ascendente do 4º grau do modo mixolídio, e seu derivado, o *III Modo Derivado*, não possui correspondente.

Pelo fato do último modo não possuir correspondente, Siqueira considera-o como um modo autenticamente brasileiro (SIQUEIRA, 1981, p. 7).



**Exemplo 1:** Modos do *Sistema Trimodal* de Siqueira

### 3.1. Primeiro movimento: Introdução

Nos seis primeiros compassos da Introdução, o violoncelo realiza um material melódico no modo dório ou II Modo Derivado relativo ao Sistema Trimodal (Exemplo 2). Neste início, até o compasso 14, o violoncelo abrange completamente suas 4 oitavas do violoncelo e permanece sem o acompanhamento do piano, como um recitativo.



**Exemplo 2:** Acima, comp. 1 a 6 da Introdução. Abaixo, II Modo Derivado ou modo dório dos modos eclesiásticos

Santos (2016, p. 22) destaca semelhanças no gestual melódico entre a obra de Siqueira *Recitativo, Ária e Fuga* e o 1º movimento da Sonata. Em ambas há uma sequência descendente que percorre três oitavas do violoncelo. A diferença é que no *Recitativo*, Siqueira usa figuras pontuadas, já na Sonata, há quiálteras de valor de semínima com colcheia.

É a ideia de sequências de quiálteras que Siqueira emprega na Introdução que se transformará em motor rítmico do tema B e em demais trechos no segundo movimento.

### 3.2. Segundo movimento: Allegro

Mário de Andrade (2006, p. 53) já havia criticado os títulos de peças musicais ditas brasileiras por não levarem em seus títulos nomes de danças ou canções, como maracatu ou choro. Ele ainda discorre sobre a possibilidade de evitar formas clássicas como a forma sonata (2006, p. 54). Apesar do título da obra em estudo constar no manuscrito como sonata e seu segundo movimento ser composto nesta forma, Siqueira dá aos dois últimos movimentos nomes, respectivamente, de uma canção e uma dança da cultura do nordeste brasileiro: o Aboio e o Samba de Engrenagem.

No segundo movimento é empregado uma série dodecafônica para construir os temas. Na sua obra sobre o *Sistema Trimodal*, Siqueira emprega uma nova harmonia, se embasando nos novos modos para criar um “atonalismo” (SIQUEIRA, 1981, p. 2). Santos (2016, p 28) afirma que no movimento Recitativo do *Recitativo, Ária e Fuga*, é empregado uma série dodecafônica de 12 sons. É com base nestas afirmações que se buscou a análise atonal, a partir da teoria dos conjuntos, como ferramenta analítica para o segundo movimento.






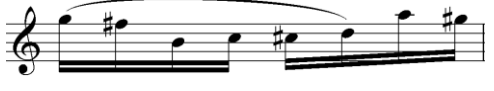



Exemplo 3: Representação da série de 12 sons

Apesar da forma sonata ser empregada, Siqueira não utiliza esta forma composicional por completo. A forma sonata tradicional requer elementos como processos modulatórios, relação de tônica e dominante e tonalismo. Já o *Sistema Trimodal* acaba com estes processos, visto que “neste sistema, não existe tonalidade e, sim, modos” (SIQUEIRA, 1981, p.10). Mario de Andrade (2006, p. 49) relata que os títulos das obras como a sonata já não correspondiam mais a um valor formalístico da obra, mas sim a apenas um mero nome de uma peça musical. Siqueira utiliza-se dessa roupagem formalística, como título e separações dos temas típicos das sessões da Sonata e, ao mesmo tempo, aplica o seu atonalismo. Para auxiliar na análise deste movimento e, conseqüentemente, descobrir padrões composicionais que possam embasar as propostas sobre o material tanto melódico quanto harmônico, empregamos a série de 12 notas da escala cromática.

Da mesma forma que muitos compositores que dedicaram obras a Rostropovich, no movimento Allegro, Siqueira explora bastante o virtuosismo do violoncelista. Assim como acontece na Terceira Suíte para violoncelo solo de Benjamim Britten (AQUINO, 2006, p. 52), compositor cujas sonoridades podem ser refletidas nesta Sonata. Desta forma, o movimento é estruturado na forma sonata, com exposição, desenvolvimento e reexposição. Na exposição, o tema A inicia no primeiro tempo do primeiro compasso do violoncelo, do compasso 30 até a primeira colcheia do primeiro tempo do compasso 33. Este tema tem um caráter rítmico, como o próprio Siqueira descreve na página final do manuscrito.

Uma característica do tema A é a formação da sonoridade [8-7-0-1-2-3-10-8] do Motivo 1 no comp. 30 no violoncelo e empregado na mão direita do piano no comp. 33. Na reexposição (comp. 122 a 147) e na coda (comp. 148 a 163), todos os motivos que são referentes ao Motivo 1 do tema A têm sonoridade diferente. Esta diferença se encontra no último som da série que aqui foi destacado em vermelho: [8-7-0-1-2-3-10-9]. Temos que levar esta irregularidade em consideração, pois na reexposição e coda a formação sonora [8-7-0-1-2-3-10-9] é repetida ao todo cinco vezes, isto é, sempre que o tema A é retomado pelo violoncelo e pelo piano. Inclusive na coda, o Motivo 1 do tema A é repetido pelos instrumentos, entretanto, nesta sessão, não há o sinal de alteração (bemol) na última nota mi do motivo mencionado, ocorrendo posteriormente o sinal de bemol na primeira nota mi do motivo seguinte. Isto leva a conclusão que, para uma maior uniformidade no que diz respeito aos motivos relativos ao tema A, há a necessidade do sinal bequadro na última nota mi deste motivo, no compasso 30 do violoncelo e 33 da mão direita do piano.

| Sete motivos relativos ao tema A e suas sonoridades em forma de numeral do 2° |   |   |
|---|---|---|
| Movimento, de acordo com o manuscrito   |   |   |
| E<br>X<br>P<br>O<br>S<br>I<br>C<br>Ã<br>O                                     |  | Comp. 30 do violoncelo - Motivo 1<br>Sol=0: [8-7-0-1-2-3-10-8]              |
|   |  | Comp. 33 da mão direita do piano –<br>Motivo 1<br>Sol=0: [8-7-0-1-2-3-10-8] |
| R<br>E<br>E<br>X  |  | Comp. 122 do violoncelo<br>Si=0: [8-7-0-1-2-3-10-9]                         |
|   |   | Comp. 124 da mão direita do piano   |

|                                      |   |   |
|--------------------------------------|---|---|
| P<br>O<br>S<br>I<br>C<br>Ç<br>Ã<br>O |  | Si=0: [8-7-0-1-2-3-10-9]  |
|                                      |  | Comp. 126 do violoncelo<br>Dó#=0: [8-7-0-1-2-3-10-9]                |
| C<br>O<br>D<br>A                     |  | Comp. 148 e 149 do violoncelo<br>Sol=0: [8-7-0-1-2-3-10-9]          |
|                                      |  | Comp. 148 e 149 da mão direita do piano / Sol=0: [8-7-0-1-2-3-10-9] |

**Tabela 1:** Disposição dos sons que formam cada motivo relativo ao Motivo 1 do tema A

Uma irregularidade métrica foi constatada no comp. 33, na mão direita do piano. Abaixo da nota Fá, em semicolcheia, há uma nota Sib com valor de semínima. O mais adequado seria escrever esta nota Sib com o valor de colcheia, pois ela está abaixo da penúltima semicolcheia do compasso, que é o lugar métrico da própria colcheia. Além disso, o Sib viria a constituir a sonoridade [0-3-7-10] no piano, muito similar à do compasso 30, também no piano, constituída pelo som [0-3-5-7-10], do compasso do começo do tema A, que tem apenas a nota Dó a mais na mão direita do piano.



**Exemplo 4:** Alterações propostas: a esquerda, comp. 30 no violoncelo com a alteração na última nota. A direita, comp. 33 da mão direita do piano com a última nota alterada e a colcheia na voz inferior.

Como vimos, a reexposição ajuda bastante a encontrar irregularidades na própria exposição, se considerarmos que aquela seja repetição ou reapresentação desta, e por isto deveria ser simetricamente regular, tanto em parâmetros métricos, quanto melódicos e harmônicos. Através da análise usaremos este recurso comparativo para buscar uma simetria do material musical do 2º movimento da Sonata.

Do comp. 42 ao 44 do violoncelo há uma passagem constituída pelas notas Dó-Réb-Si. É a parte deste instrumento no manuscrito que iremos abordar, questionar e procurar explicações para achar um possível engano neste trecho. Apesar de ritmicamente idênticos, os comps. 44 e 45 são melodicamente diferentes. No comp. 44, se Mib=0, existe a sonoridade [10-8-9] pelas notas Réb-Si-Dó escritas em sequência constante. Esta sequência derivada dos compassos 42 e 43, que também possuem as notas Réb-Si-Dó, produzindo o som [1-11-0], se

Dó=0. Já o comp. 45 tem uma peculiaridade, pois possui notas diferentes na parte do violoncelo, constituído pela sonoridade [2-1-2] produzido pelas notas Réb-Dó-Réb, se Dób=0.



**Exemplo 5:** Análise do comp. 42 a 45 exposição

Da mesma forma que na exposição, o comp. 137 da reexposição apresenta uma repetição do material motivico dos comps. 135 e 136, as notas Lá $\flat$ -Fá $\sharp$ -Mi. Produzindo, no comp. 137, o som [10-8-9], se Sib=0. No comp. 135 temos a sonoridade [1-11-0] se Sol=0. Vemos aqui uma similaridade entre exposição e reexposição. Mas diferentemente da exposição, o comp. 138 tem a sonoridade [2-0-1], se Sol $\flat$ =0, e repete o compasso anterior rítmica e melodicamente, mas na oitava inferior com relação ao compasso 137, que também é a repetição ou empréstimo do material, destacado em com círculos no Exemplo 6.



**Exemplo 6:** Análise do comp. 135 ao 138 da reexposição

Ao compararmos as análises dos Exemplos 4 e 5, com relação a parte do violoncelo, vemos que o material melódico dos comps. 135 a 138 (reexposição) é mais conciso e apresenta uma maior regularidade entre os motivos do que o dos comps. 42-45 (exposição). Podemos constatar que o único compasso que foge do padrão de classe de notas expostas nos Exemplos acima é o comp. 45, que apresenta as notas Réb-Dó-Réb, produzindo a sonoridade [2-1-2]. Pela análise vemos um balanço entre as classes de notas (1-11-0 / 10-8-9 / 2-0-1). Ao buscar



uma similaridade entre exposição e reexposição, é sugerida a alteração do comp. 45 do violoncelo para as notas *Reb-Si-Dó*, produzindo a sonoridade [2-0-1] (Exemplo 7).



**Exemplo 7:** Proposta de correção do comp. 45 do violoncelo

Durante a apresentação do tema B pelo violoncelo, o piano executa uma série de conjuntos de quiálteras de sete notas, que estabelecem uma progressão cromática ascendente de conjunto para conjunto, enquanto o violoncelo realiza um conjunto de quiálteras (Figura 1). No manuscrito, as notas do piano foram dispostas tão juntas, de modo que ocorreu um borrão na partitura, na parte da mão direita do piano, no último arpejo do compasso 47. Neste último arpejo, há duas lacunas com relação as notas que o borrão dificulta a leitura, mais especificamente da quinta e sexta notas. De maneira ascendente no compasso 47, as notas são dispostas da seguinte forma: *Mi-Si-Fá#-Sol#-?-?-Sol#*.



**Figura 1:** Compassos 46 e 47. Do lado esquerdo nota-se uma progressão cromática, do lado direito o último arpejo do compasso 47 com um borrão na mão direita do piano.

Para melhor ilustrar, em cada arpejo no lado inferior da Figura 1, foi colocada uma ordem numérica que corresponde a cada acorde, com os numerais 1°, 2°, 3°, 4° e 5°. Considerando a progressão cromática, baseado pela Figura 1, utilizaremos as quintas e a sextas notas de cada arpejo de quiáltera de sete notas para melhor compreender quais notas pertencem ao 5° arpejo, o acorde que está com a imagem ampliada no lado direito da Figura 1. A tabela abaixo mostra, consecutivamente, com seus respectivos acordes, as notas destes:

| Arpejos de quiáltera de sete notas |                |                |                |                |                |                |                |
|------------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Notas dos arpejos                  | 1 <sup>a</sup> | 2 <sup>a</sup> | 3 <sup>a</sup> | 4 <sup>a</sup> | 5 <sup>a</sup> | 6 <sup>a</sup> | 7 <sup>a</sup> |
| <b>1º acorde</b>                   | Dó             | Sol            | Ré             | Mi             | Lá             | Si             | Mi             |
| <b>2º acorde</b>                   | Réb            | Láb            | Mib            | Fá             | Sib            | Dó             | Fá             |
| <b>3º acorde</b>                   | Ré             | Lá             | Mi             | Fá#            | Si             | Dó#            | Fá#            |
| <b>4º acorde</b>                   | Mib            | Sib            | Fá             | Sol            | Dó             | Ré             | Sol            |
| <b>5º acorde</b>                   | Mi             | Si             | Fá#            | Sol#           | <b>Dó#</b>     | <b>Ré#</b>     | Sol#           |

**Tabela 2:** Disposição das notas dos acordes dos compassos 46 e 47, respectivamente.

Nas quintas notas e sextas notas de cada acorde, vê-se uma progressão cromática ascendente, Lá-Sib-Si-Dó e Si-Dó-Dó#-Ré, consecutivamente. Portanto, pressupõe-se que essa progressão continue, o que leva a conclusão que as notas borradas do quinto acorde são Dó# e Ré#, formando o acorde Mi-Si-Fá#-Sol#-Dó#-Ré#-Sol#, produzindo a sonoridade [0-2-4-7-9-11], se Mi=0. Esta sonoridade é constante do comps. 46 a 49, reforçando o que foi exposto na Tabela 2.

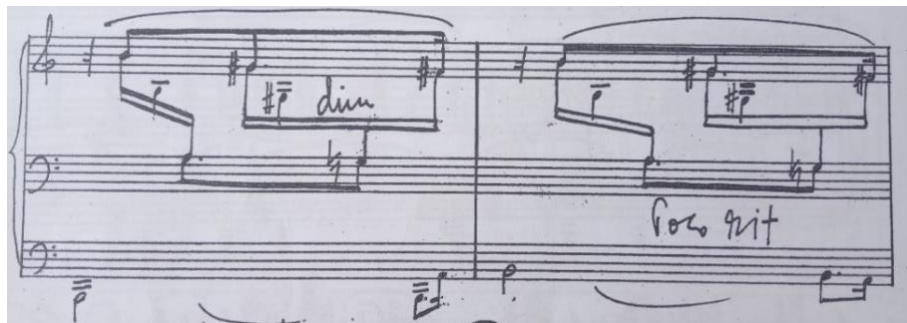
### 3.3. Terceiro movimento: Aboio

Para o dicionário Grove (1994), aboio é um canto comum no nordeste brasileiro, emitido para conduzir o gado. Segundo o dicionário Aurélio (1986) aboio significa “melopeia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos”. Na nota de rodapé no manuscrito, Siqueira deixa uma definição de aboio que vai ao encontro da definição do dicionário Aurélio: “Canto plangente com que os vaqueiros guiam as boiadas” (SIQUIERA, 1972). Isto viria a mostrar a preocupação do compositor com o entendimento do intérprete sobre a obra e seus significados como elemento importante na interpretação musical.

Canto típico do sertão do nordeste brasileiro, esta cultura hoje encontra-se em resistência (SANTOS, 2016, p.16) mas possivelmente na infância e juventude de Siqueira era mais difundida, comum e próxima de sua realidade, se considerarmos que ele nasceu na cidade de Conceição no estado da Paraíba, na mesorregião do Sertão Paraibano (IBGE, 2019). É esta atmosfera nordestina da Paraíba, que o compositor tenta representar neste movimento.

Nos compassos 216 e 217 há um provável engano rítmico na pauta inferior e na fórmula de compasso. No comp. 213 Siqueira escreve uma fórmula de compasso ternária (3/4) que vai até o compasso 217. Em seguida, no compasso 218, ele escreve uma fórmula de compasso quaternária (4/4). Entretanto nos compassos 216 e 217 (Figura 2), os conjuntos

rítmicos da linha superior e da linha média não são compatíveis com um compasso ternário, mas sim com um binário. Somente a linha inferior é adequada ao compasso ternário pois possui uma mínima, uma colcheia pontuada e uma semicolcheia em ambos os compassos.



**Figura 2:** compassos 216 e 217 do manuscrito

Se separarmos as quatro vozes dos compassos 216 e 217, dispondo-as em linhas distintas (Exemplo 8), podemos ver com mais clareza que neste trecho o mais adequado é mensurá-lo em 2/4, ao invés de 3/4, pois preservaria o material melódico duas linhas superiores. Para isto deve-se apenas trocar as mínimas da linha inferior do piano por semínimas. Esta troca é a mais sutil possível e não viria a provocar grandes impactos na obra.



**Exemplo 8:** Compassos 216 e 217. As vozes estão separadas em cada linha.

#### 14. A performance

A construção interpretativa da obra ainda está em processo e se dará por meio da performance da Sonata no Recital de Mestrado, tendo como ponto de partida a análise da obra, o conceito de manifestações culturais para o compositor e a pesquisa das fontes bibliográficas, de áudio e/ou vídeo sobre a cultura musical do nordeste do Brasil. A investigação sobre a relação entre a Terceira Suíte para violoncelo de Britten e a II Sonata para Violoncelo e Piano de Siqueira também terá grande relevância para elucidar a presença de sonoridades do compositor britânico, como também a dedicatória da obra.

#### 4. Conclusão:

Siqueira deixa em suas obras um importante registro da cultura brasileira que deve ser preservado. A dedicatória a Rostropovich, uma provável influência da linguagem composicional de Britten, a exploração técnica do violoncelo e o fato da obra provavelmente nunca ter sido estreada, ressaltam ainda mais a importância desta pesquisa. Pelo exposto, as suas obras merecem um real engajamento das instituições para que elas passem por um tratamento crítico-analítico para encontrar maior veracidade sobre as intenções composicionais de Siqueira e assim contribuir na difusão de sua música. Apesar desta pesquisa ainda estar em andamento, já foram analisados elementos que podem solucionar determinadas dúvidas acerca da notação musical da obra em estudo. Esta pesquisa resultará na interpretação da obra de forma mais fidedigna e precisa com as intenções composicionais de Siqueira, tomando como base os conceitos estéticos-composicionais do compositor, conforme documentado nos seus escritos.

#### Referências:

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. 4ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

AQUINO, Felipe Avellar de. *Song of Sorrow*. The Strad, Inglaterra, p. 54 – 57, 2006.

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

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Aboio. 2ª ed. revista e aumentada. 32ª impressão. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira, 1986.

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

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. *IBGE Cidades*. 2019. Disponível em: <https://cidades.ibge.gov.br/brasil/pb/conceicao/panorama> Acesso em 17/02/2021.

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, João Pessoa, 2016.

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, Campinas/SP, 2008.

Sadie, Stanley. Aboio. Lathan, Alisson. *Dicionário Grove de Música: Edição Concisa*. Editora Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 1994.



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, João Pessoa, 2013.

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

SIQUEIRA, José. *II Sonata para Violoncelo e Piano*. Manuscrito da partitura. Rio de Janeiro/RJ, 1972.

VIEIRA, Josélia Ramalho. *José Siqueira e a “Suíte Sertaneja para violoncelo e piano” sob a Ótica Tripartide*. 153 p. João Pessoa, 2006. Dissertação (Mestrado em Música, práticas interpretativas). Universidade Federal da Paraíba – UFPB, João Pessoa, 2016.

## NOTAS

---

<sup>1</sup> O presente trabalho encontra-se em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob a orientação do Prof. Dr. Felipe Avellar de Aquino.

<sup>2</sup> Tradução do pesquisador