

5º
SIMPÓSIO
INTERNACIONAL DE
MÚSICA NA AMAZÔNIA

08 A 11 DE NOVEMBRO DE 2016
BELÉM - PA

ANAIS
ISSN 2447-9810



5º SIMA

SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MÚSICA NA AMAZÔNIA

GUSTAVO FROSI BENETTI
JEFFERSON TIAGO DE SOUZA MENDES DA SILVA
PAULO MURILO GUERREIRO DO AMARAL
ADRIANA CLAIREFONT MELO COUCEIRO
PAULO ROBERTO DA COSTA BARRA
(ORGANIZADORES)

ISSN: 2447-9810


BOA VISTA / RR
2017

Sonata Op. 61 “Delírio” de Glauco Velásquez: proposta de construção de performance

Éverton Rodrigo Amorim
everton.amorim@usp.br

Eliane Tokeschi
eliane@usp.br

Resumo: Este artigo apresenta trechos de uma pesquisa dedicada a compreender e fornecer subsídios para a construção da performance da Sonata “Delírio” Op. 61 para violino e piano de Glauco Velásquez. A pesquisa revela uma escrita, característica do compositor, marcada pela complexidade harmônica, rítmica e contrapontística que dificulta a compreensão e as decisões interpretativas, além de uma unidade musical construída por meio de desenvolvimento motivico. São expostas escolhas interpretativas que procuram alinhar o pensamento instrumental do intérprete às intenções musicais do compositor.

Palavras-chave: Glauco Velásquez; Sonata Op.61 “Delírio” para violino e piano; Construção da Performance.

Abstract: This article presents excerpts of a research dedicated to understand and to provide subsidies for the performance creation process of the Sonata “Delírio” Op. 61 by Glauco Velásquez. The research reveals Velásquez’s writing characterized by harmonic, rhythmic and contrapuntal complexity that encumbers the comprehension and interpretative decisions, and also a musical work united through motivic development. The presented interpretative choices aim to align instrumental aspects of the performer with composer’s musical intentions.

Keywords: Glauco Velásquez; Sonata Op.61 “Delírio” for violin and piano; Performance creation.

1. Introdução

Esse artigo é um recorte de uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de São Paulo, e tem o intuito de apresentar a Sonata “Delírio” Op. 61 para violino e piano de Glauco Velásquez (1884-1914) sob a perspectiva do intérprete. Buscou-se abordar a obra de maneira a evidenciar as características que são relevantes ao intérprete de violino, bem como fornecer subsídios disponíveis para a construção da performance.

2. Glauco Velásquez: breve perspectiva

Oscar Guanabarro (1851-1937), importante e acatado crítico musical do Rio de Janeiro do início do século XX, ao tratar da obra de Glauco Velásquez sugeriu que o compositor rejeitasse certas peças que em sua concepção, “não apresenta[va]m um seguimento, um curso de ideias musicais bem delineadas, aparentando ligações de frases colhidas ao acaso ou em ocasiões diferentes” (GUANABARRO apud



CARNEIRO; NEVES, 2002, 33). Em resposta à crítica sobre sua música, Velásquez afirma que “A um poema d’alma cujas diversas partes formam um todo perfeitamente lógico unido (e que se toca) eu chamo também Sonata” (VELÁSQUEZ apud CARNEIRO; NEVES, 2002, 53).

A evidente contradição verificada entre as visões do crítico e do compositor não são um caso isolado, uma vez que a recepção da obra de Velásquez foi marcada pela polêmica. O campo mais progressista do meio musical carioca o acolheu calorosamente, enquanto os setores mais conservadores teceram severas críticas ao estilo do jovem compositor, com especial atenção ao aspecto formal em sua música. Em uma primeira leitura da Sonata Op. 61 “*Delírio*”, o intérprete pode até concordar com a posição de Oscar Guanabara. O senso de instabilidade e fragmentação é acentuado pelo complexo cromatismo derivado da presença de notas ornamentais tanto na melodia quanto na harmonia, sintaxe harmônica não funcional decorrente de movimentos lineares das vozes resultando em sequências harmônicas imprevisíveis e uso de textura contrapontística densa. No entanto, através de uma abordagem mais aprofundada, a obra mostra-se coerente e baseada em um processo de variação motivica derivado da sonata cíclica do qual Velásquez se apropriou e utilizou como elemento unificador nessa peça. Tal processo, que consiste na reutilização de fragmentos melódicos e padrões intervalares de maneira repetitiva ao longo dos movimentos da peça, é encontrado em diversos compositores do período imediatamente anterior a Velásquez, mas podemos dizer que Velásquez se inspira principalmente no estilo de César Franck (1822-1890). De fato, ao tratar da receptividade da escola de César Franck no meio musical brasileiro, o musicólogo José Aranha Corrêa do Lago considera que “O ápice dessa influência no Brasil é principalmente encontrado na obra de Glauco Velásquez” (LAGO, 2010, 32).

A catalogação mais recente, realizada pelo musicólogo José Maria Neves, revela que Velásquez deixou 131 obras apesar de sua breve carreira. Dentre estas destacamos as 18 obras para violino e piano, que incluem 2 importantes Sonatas (CARNEIRO; NEVES, 2002, 24), ambas estreadas pela violinista Paulina d’Ambrósio, que foi sua intérprete predileta (BOSÍSIO, 1996, 34). Apesar de pouco executadas¹, elas enriquecem o repertório do violino brasileiro e merecem maior divulgação por representarem importante linguagem estilística e explorarem a expressividade dos instrumentos de forma idiomática.

Compostas em um momento importante da música brasileira, considerado uma preparação para o Modernismo (LAGO, 2010, 30), as obras foram esquecidas após o estabelecimento do Movimento Modernista por não apresentarem nenhum elemento nacionalista, sendo o compositor objeto de

¹ Não foram encontrados indícios de que as sonatas tenham sido executadas após a extinção da Sociedade Glauco Velásquez em 1918, e as partituras das obras encontravam-se inéditas até 2010, quando foram publicadas pela violinista Mariana Isdebski Salles, professora da Uni-Rio, em uma edição disponibilizada pelo site do SESC. Os manuscritos apresentam-se em várias cópias distribuídas entre a Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, e a Divisão de Música da Biblioteca Nacional, ambas na cidade do Rio de Janeiro.



ataques por parte de Mário de Andrade (ANDRADE, 1972, 162) por apresentar em sua obra uma total ausência de preocupação com um projeto de música nacional (LAGO, 2010, 33). Essas peças, com influência do pós-wagnerianismo francês via César Frank e Vincent D'Indy, apresentam momentos de suspensão da tonalidade semelhantes aos encontrados nas primeiras obras, ainda tonais, de Schoenberg (LAGO, 2010, 30).

A receptividade contraditória de sua obra, que foi ao mesmo tempo duramente atacada e apaixonadamente defendida, parece descrever o momento que se vivia, marcado pelas disputas entre os defensores da música tradicional e os partidários da música moderna. No entanto, a música de Velásquez, que trazia elementos inovadores, era de cunho extremamente íntimo e pessoal, não se prestando a qualquer manifestação nacionalista. Talvez seja exatamente essa ausência de comprometimento com a causa nacionalista, movimento artístico predominante no período, juntamente à sua morte precoce, a principal razão para o esquecimento de sua obra, que passou a ser retomada apenas no final do século XX.

3. Sonata Op. 61 de Velásquez: aspectos relevantes para o intérprete

Ao iniciar o estudo da Sonata Op. 61, *"Delírio"*, de Velásquez, o intérprete vê-se desafiado a compreender um discurso musical rebuscado, rico em ornamentações e com um contraponto bastante intrincado que torna a interpretação da partitura bastante complexa, principalmente em relação à compreensão da função e relação entre as diferentes vozes.

Na Sonata Op. 61 podemos observar a maneira como o autor utiliza o procedimento de variação motivica para conferir unidade à peça. Neste aspecto, a diferença marcante entre Velásquez e César Franck reside no fato de que este utiliza seus motivos de maneira mais completa nas variações, enquanto Velásquez opta por uma fragmentação maior, trabalhando com padrões rítmicos ou intervalares que remetem aos motivos já apresentados. Identificar essas reaparições de fragmentos motivicos na obra de Velásquez é um desafio e uma condição indispensável a uma boa compreensão da peça. Além disso, para uma interpretação coerente dessa Sonata, é necessário utilizar recursos interpretativos que evidenciem a recorrência desses elementos, destacando-os de um contexto geral para que a memória auditiva do ouvinte os relacione a eventos anteriores da peça.

3.1 Primeiro Movimento: *Moderato*

O primeiro movimento da Sonata Op. 61 de Velásquez apresenta-se em forma sonata, na qual as seções são claramente delimitadas pelo compositor através de barras duplas. A tabela a seguir ilustra as subdivisões desse movimento:



Seção	Compassos
Exposição	1-29
Desenvolvimento	30-71
Recapitulação	72-83
Coda	84-89

Tabela 1: Organização formal do 1º Mov. da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.

A abertura da sonata ocorre na tonalidade de Lá Maior, em compasso ternário. O tema principal, que fornece elementos para a construção de toda a obra, é apresentado nos primeiros compassos (Fig. 1), na linha melódica da clave de sol do piano, na forma de uma melodia acompanhada.

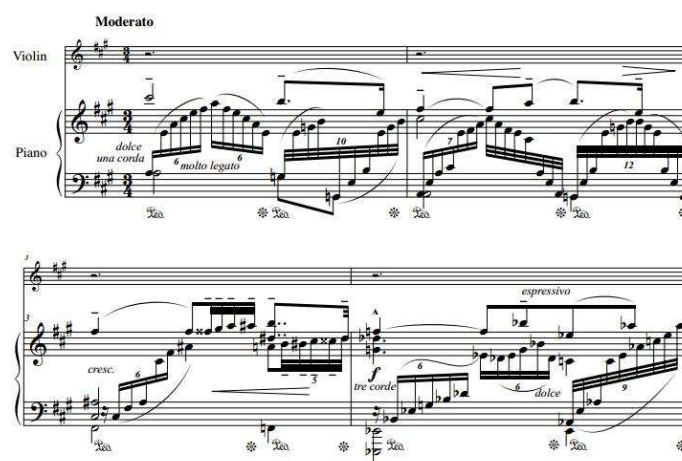


Figura 1: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-4. Tema principal da Sonata na voz mais aguda da clave de sol.

As duas próximas aparições desse tema na linha do violino (Fig. 2a e 3b) já ocorrem com variações rítmicas, melódicas e alteração de textura. No compasso 7, o tema é reapresentado pelo violino após um *diminuendo*, acompanhado por contracanto e arpejos na parte do piano. Nessa primeira intervenção do violino optamos por realizar os compassos 7 e 8 exclusivamente sobre a corda Lá, para obter uma sonoridade diferenciada (Fig. 2b), em função da indicação *espressivo sempre* e da dinâmica *mezzo piano*. Evitando a corda Mi, elimina-se o componente metálico do som enquanto a corda Lá, por possuir maior diâmetro, apresenta uma sonoridade que poderia ser descrita como mais aveludada.

Ao discutir questões relativas a dedilhados, Josef Szigeti (1892-1973) enfatiza que o violinista deve realizar escolhas baseadas no resultado sonoro, buscando evidenciar as intenções do compositor:

“O violinista deve cultivar uma grande sensibilidade a mudanças bruscas no timbre, causadas por dedilhados baseados em conveniência e conforto em detrimento das vontades prováveis ou manifestas do compositor. Quase todas obras



contemporâneas mostram como determinados compositores geralmente buscam utilizar certas cordas para obter os efeitos desejados” (SZIGETI, 1979, 52).²

Outro elemento que influenciou essa decisão foi o fato de que essa segunda apresentação do tema, realizada uma terça abaixo em relação ao início da peça, é atingida a partir de um cromatismo ascendente com as indicações *allargando* e *diminuendo* que sugerem uma continuação delicada na entrada do violino, mais característica da corda Lá do que da corda Mi.

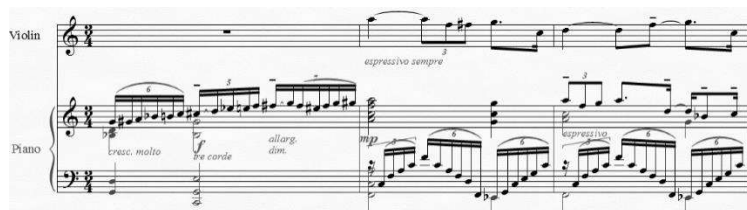


Figura 2a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 6-8.



Figura 2b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 7-8. Sugestão de dedilhado para execução do trecho sobre a corda Lá.

No compasso 13 ocorre uma nova apresentação do tema na parte do violino, desta vez em um registro mais agudo e com o acompanhamento mais estático, onde os arpejos são substituídos por acordes em uma textura mais vertical (Fig. 3a). Optou-se por executar esse trecho apenas na corda Mi (Fig. 3b), buscando-se com essa escolha maior homogeneidade de timbre e melhor *legato* do que se fosse executado com alternância entre as cordas Lá e Mi.



Figura 3a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. Tema principal reapresentado na parte do violino.

² “The player should cultivate a seismograph-like sensitivity to brusque changes of tone color caused by fingerings based on expediency and comfort rather than the composer’s manifest or probable intentions. Almost any contemporary work will show how particular composers generally are about the use of certain strings for certain intended effects.” Tradução nossa.



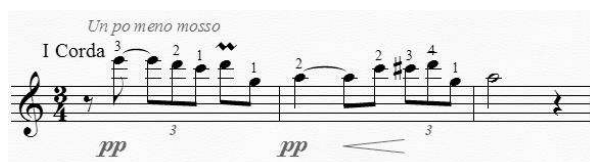


Figura 3b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15.
Tema principal reapresentado na parte do violino, com sugestão de dedilhado.

As três versões do tema principal da sonata expostas acima fornecem o material que será desenvolvido em toda a obra. Fragmentos dessas versões são utilizados em todos os movimentos e contribuem para a coesão e unidade da peça.

Outro elemento temático importante é introduzido no compasso 19 (Fig. 4a). Além de ser reutilizado ainda no primeiro movimento, ele fornece material rítmico-melódico para o início do terceiro movimento, como veremos adiante.

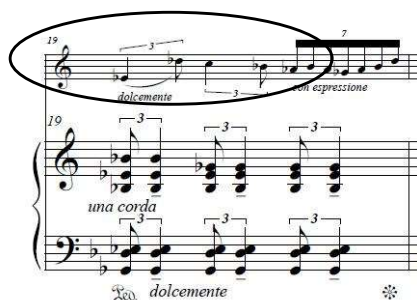


Figura 4a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.

Em relação ao dedilhado, a opção por executar esse elemento apenas em uma corda (Fig. 4b) foi a mais efetiva em relação à conexão entre as notas e homogeneidade de timbre.



Figura 4b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.
Sugestão de dedilhado para a execução sobre a corda Ré.

3.1.2 Desenvolvimento

A maneira como Velásquez organiza essa seção é baseada na retomada de elementos da Exposição, introdução de novos materiais e variações. Ele inicia o Desenvolvimento alterando a indicação de andamento de Moderato para Lento no compasso 30 (Fig. 5).



Durante a preparação para a performance, compreendemos que as notas Fá#-Sol (segundo tempo do comp. 29) preparam e antecipam a entrada do tema do violino, com as mesmas notas no compasso posterior. A opção por enfatizar essa relação sugeriu escolhas no âmbito de andamento, utilizando a proporção entre as colcheias em *ritenendo* do segundo tempo do compasso 29 como referência para a proporção entre as semínimas no novo andamento Lento, como se as notas do violino fossem uma reverberação ou memória das notas do piano. Dessa maneira, o resultado constituiu-se como se o piano concluísse uma ideia de maneira enfática e incisiva e, logo em seguida, o violino retomasse, com certa petulância, o final dessa ideia e sugerisse um novo caminho, uma continuação para o discurso utilizando como ponto de partida o término da sentença anterior.

Como não há alteração de dinâmica indicada na partitura, iniciamos a parte do violino na mesma dinâmica *forte* em que o piano terminou, e utilizamos o movimento cromático descendente para realizar um decrescendo e chegar à dinâmica *pp* do compasso seguinte.



Figura 5: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 29-31. Transição entre a Exposição e o Desenvolvimento.

No compasso 40 ocorre, na parte do violino, a primeira aparição de um tema (Fig. 6) que será importante na construção do terceiro movimento. Embora sua ocorrência no primeiro movimento não seja aparentemente de grande relevância, ele deve ser notado em função do papel que assume quando retomado no movimento final da peça.

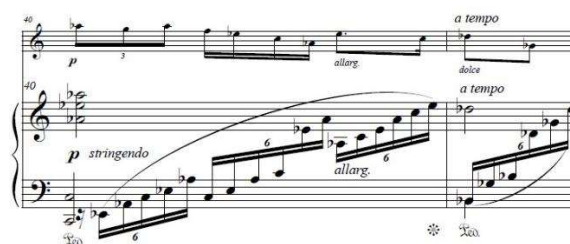


Figura 6: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 40-41. Tema que será reutilizado no terceiro movimento.



3.1.3 Recapitulação

Essa seção consiste na retomada do tema inicial (Fig. 1), desta vez com a participação do violino (Fig. 7). Embora a retomada do tema inicial seja quase literal, observamos a diferença de andamento, com a marcação de *Moderato* no início da Exposição e *Mosso* na Recapitulação. Também as indicações de dinâmica e caráter no início são *dolce* e *molto legato* sem dinâmica estabelecida, enquanto na Recapitulação temos *molto espressivo* e *piano* e *crescendo*. Além disso, na Exposição esse tema é apresentado pelo piano apenas, enquanto na Recapitulação temos o violino atuando no retorno desse tema, com a colaboração do piano que enfatiza as notas mais importantes da melodia. Todos esses elementos sugerem uma execução de caráter mais intenso e agitado do que o início, que pode ser obtido no violino utilizando um vibrato constante de alta frequência e grande amplitude, além de arcadas em *legato* com muita velocidade e peso.



Figura 7: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 71-74. Recapitulação, onde o violino executa a melodia apresentada pelo piano na exposição.

No compasso 79 da Recapitulação o compositor retoma também o elemento apresentado no compasso 19 da Exposição (Fig. 4a), aproximando-o do tema principal variado (Fig. 8).



Figura 8: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 77-79. Retomada de um dos temas da exposição, no compasso 79.



3.1.4 Coda

Uma pequena Coda em andamento mais lento encerra o movimento, com a última aparição do tema inicial na clave de sol do piano (Fig. 9).



Figura 9: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 84-87. Última aparição do tema principal, no compasso 84 na clave de sol do piano.

O discurso musical nesse movimento é baseado na repetição de motivos e no contraste entre seções de melodia acompanhada e seções de caráter recitativo, predominando a articulação em *legato*, resultante da utilização quase exclusiva de traços e ligaduras. A única exceção ocorre no compasso 86 (Fig. 9) com a utilização de um sinal de cunha, na nota fá. O conjunto de informações na partitura e o discurso musical desenvolvido até esse momento sugerem que a cunha deva ser compreendida como elemento expressivo e ser executada com grande ênfase através de ataque pelo arco e pelo vibrato.

Esse efeito pode ser obtido através do arco executando-se o início da arcada com grande velocidade e pressão, utilizando o que o violinista Lucien Capet (1873-1928) descreveu como uma “fisgada dos dedos na baqueta” (CAPET, 1916, 51), seguido de diminuição do peso e da velocidade de tal maneira que o início da nota soe acentuado e enfático. Simultaneamente, o vibrato deve ter maior amplitude e frequência no início da nota, seguido também de diminuição desses parâmetros ao longo da duração da mesma. A coordenação do ataque do arco com a maior amplitude e frequência do vibrato no início da nota produz um efeito de grande expressividade, conferindo ao trecho a carga dramática compatível com as indicações de expressão na partitura.



3.2 Segundo Movimento: *Lento espressivo*

Esse movimento apresenta uma forma canção típica A-B-A'. Também possui as seções bem demarcadas e facilmente identificáveis. Podemos organizar as seções ABA' desse movimento na tabela a seguir:

Seção	Compassos
A	1-7
B	8-36
A'	37-42

Tabela 2: Organização formal do 2º Mov. da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.

A melodia principal desse movimento (Fig. 10) é iniciada por uma sequência de três notas longas que possuem um parentesco intervalar com a melodia principal do primeiro movimento, sendo derivada do terceiro tempo do compasso 1 e primeiro tempo do compasso 2 (Fig. 1).

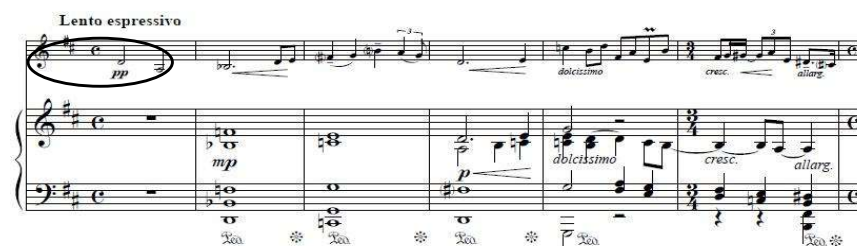


Figura 10: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 1-6. Três notas iniciais da parte do violino derivadas do tema principal do primeiro movimento.

Após a conclusão dessa melodia no compasso 7, começa a parte B. A figuração melódica descendente na voz mais aguda do piano que inicia a seção B (Fig. 11) terá reflexos no terceiro movimento, como veremos na sequência.

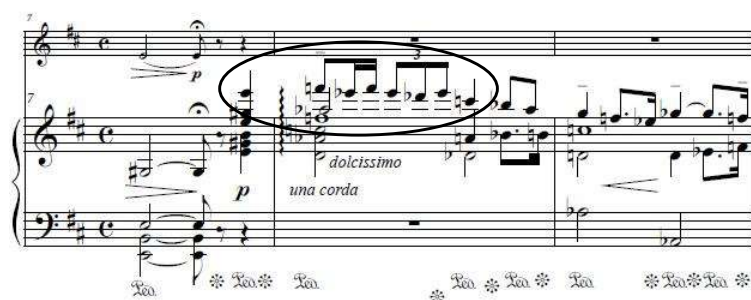


Figura 11: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 7-9. Contorno melódico da voz mais aguda no compasso 8 que será reutilizado no terceiro movimento.



No compasso 29 está localizado o ponto culminante do movimento, com a dinâmica mais intensa na retomada de um trecho da melodia do início desse movimento (Fig. 12), com material derivado do tema inicial do primeiro movimento (Fig. 1).



Figura 12: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 27-30. Ponto culminante do movimento, com retomada da melodia do inicial.

Para efeito de contraste, optamos por executar com dedilhados distintos a melodia principal desse movimento quando ela aparece no início e em sua retomada no retorno da parte A'. No início temos a indicação de dinâmica *pianíssimo* e um acompanhamento estático no piano, com acordes em cada compasso. Por isso, nesse momento, utilizamos um dedilhado que abrange as cordas Sol e Ré auxilia a conferir ao trecho o caráter simples e contido que lhe são inerentes (Fig. 13a).



Figura 13a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 1-4. Sugestão de dedilhado utilizando cordas Sol e Ré no início do movimento.

Quando a melodia inicial é reapresentada no final do movimento, o contexto é diferente. O acompanhamento do piano é mais contrapontístico, as dinâmicas estão em patamar mais elevado e o discurso realizado até esse momento sugere um caráter mais agitado e intenso que no início. Por essas razões utilizamos um dedilhado que permitiu a execução dessa melodia apenas na corda Sol, proporcionando um som mais encorpado e escuro do que a corda Ré. Além disso, esse dedilhado favorece o uso de um vibrato mais amplo que intensifica a dramaticidade da melodia (Fig. 13b).



Figura 13b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 36-38. Sugestão de dedilhado para a reapresentação da melodia inicial na corda Sol.



3.3 Terceiro Movimento: *Agitato*

A maneira como Velásquez distribui as ideias e organiza discurso musical nesse movimento tornam a interpretação bastante complexa. Porém, uma observação cuidadosa que mostra que os materiais utilizados na construção desse movimento são derivados do primeiro e segundo movimentos, auxiliando sua compreensão.

O movimento apresenta-se dividido em quatro seções, em uma forma A-B-A' finalizada por uma pequena Coda, segundo a tabela a seguir:

Seção	Compassos
A	1-16
B	17-133
A'	134-151
Coda	152-158

Tabela 3: Organização formal do 3º Mov. da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.

A seção A é construída com base em dois elementos temáticos extraídos do primeiro movimento. No compasso 2 (Fig. 14) podemos observar como o fragmento utilizado é diretamente derivado do padrão rítmico e intervalar de tercina descendente seguido de quiálteras de sete semicolcheias do elemento apresentado no compasso 19 do primeiro movimento (Fig. 4a).



Figura 14: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 1-2. Início do terceiro movimento, retomada de elemento rítmico-melódico do primeiro movimento.

Ainda na primeira seção (Fig. 15), observamos a reutilização de um fragmento derivado do compasso 14 do primeiro movimento (Fig. 3a) que pontua o discurso nos compassos 3, 4 e 7. Esse mesmo fragmento também reaparece nos compassos 36 e 37 do segundo movimento (Fig. 16).





Figura 15: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 1-9. Retomada de fragmento melódico do primeiro movimento nos compassos 3, 4 e 7 indicados por setas.



Figura 16: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 33-37. Nos compassos 36 e 37, fragmento melódico derivado do compasso 14 do primeiro movimento.

O início da seção B, demarcado pela mudança de andamento de *Agitato* para *Lentamente*, também faz uso de material derivado do primeiro movimento. No compasso 17 (Fig. 17) podemos observar um trecho melódico baseado no compasso 40 do primeiro movimento (Fig. 6).



Figura 17: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 16-18. No compasso 17, na parte do violino, fragmento melódico retomado do compasso 40 do primeiro movimento.

Nessa seção central, o compositor retoma diversos elementos do primeiro e segundo movimentos que reaparecem variados e fragmentados, e ajudam a pontuar o discurso sendo que, em alguns casos, o compositor utiliza apenas dois ou três intervalos para fazer referência a um elemento já utilizado.



O retorno da seção A, *Agitato ed energico*, ocorre no compasso 134. Porém, após uma breve lembrança dos primeiros compassos, o compositor já prepara o ponto culminante do movimento. Através de uma sequência ascendente (Fig.18) baseada no tema inicial (Fig. 3a), Velásquez conduz ao clímax desse movimento no compasso 147, com um fragmento do tema inicial (Fig. 3a) na tessitura mais aguda, em oitavas e na dinâmica mais intensa de toda a obra (Fig. 19).

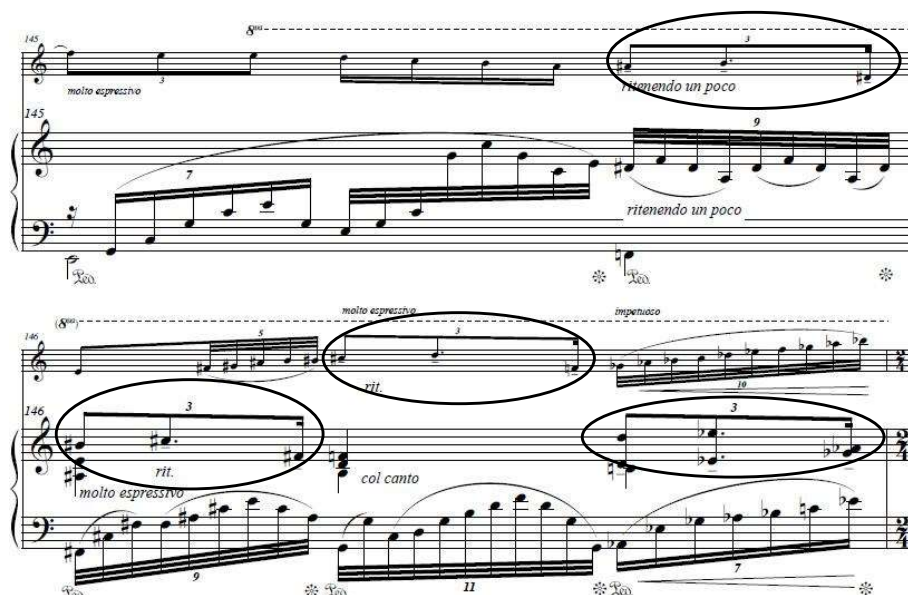


Figura 18: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 145 e 146. Sequência baseada em fragmento melódico derivado de tema do primeiro movimento.

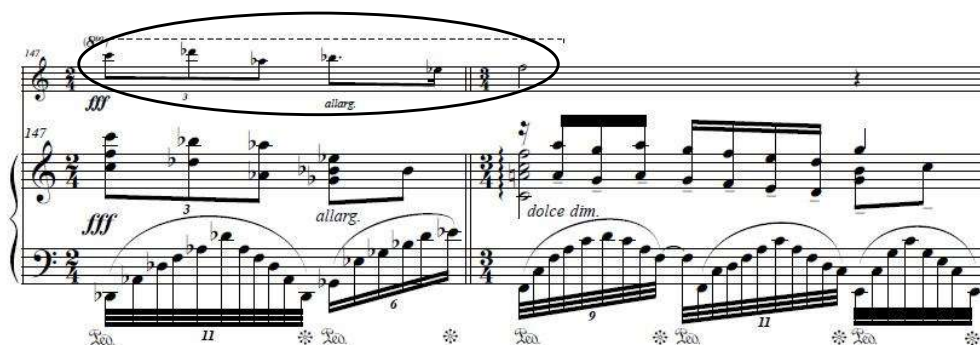


Figura 19: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 147-148. Ponto culminante do terceiro movimento, retomada de um fragmento melódico do primeiro movimento.

4. Conclusão

Na Sonata Op. 61 podemos observar a maneira como o autor utiliza o procedimento de variação motívica para conferir unidade à peça, trabalhando com padrões rítmicos ou intervalares que remetem aos motivos já apresentados. Identificar essas reaparições de fragmentos motívicos na obra de Velásquez é, como dissemos acima, um desafio e uma condição indispensável a uma compreensão adequada da peça. No entanto, para uma interpretação coerente dessa Sonata, é



necessário utilizar recursos interpretativos que evidenciem a recorrência desses elementos, destacando-os de um contexto geral para que a memória auditiva do ouvinte os relacione a eventos anteriores da peça.

As escolhas interpretativas passaram pela utilização do vibrato para moldar as frases e revelar o caráter expressivo, dedilhados que evidenciassem uma referência melódica através da manutenção de um timbre mais homogêneo em determinados trechos, escolhas de arcadas que permitiram uma acentuação condizente com o contexto e uma manipulação do elemento temporal que tornasse o discurso inteligível.

Embora apresente formações de tríades em todos os seus movimentos, a percepção da tonalidade na Sonata Op. 61 é bastante difusa. As possíveis tonalidades são atingidas ou abandonadas quase sempre sem cadências ou preparações, e muitas vezes aparecem em um contexto contrapontístico e extremamente cromático como resultado da condução das vozes. Além da pequena quantidade de cadências, as regiões tonais atingidas que poderiam estabelecer uma tonalidade nunca permanecem estáveis por tempo suficiente para serem percebidas como tais, uma vez que o compositor transita muito rapidamente por acordes que pertenceriam a regiões tonais distintas.

Embora esse comportamento possa significar uma busca por emancipação em relação ao sistema tonal, a Sonata Op. 61 apresenta vários resquícios de tonalidade em trechos que funcionam como pilares de sustentação ao discurso não tonal. Dessa forma, mesmo que o interior dos movimentos não possibilite uma aferição clara de tonalidade, nos inícios e finais de cada movimento temos acordes completos que indicam as tonalidades de Lá Maior para o Primeiro Movimento, Ré Maior para o Segundo Movimento e Dó Maior para o Terceiro Movimento.

É possível dizer que, nessa Sonata, Velásquez utiliza uma base tonal para delimitar as seções e estruturar os movimentos, o que é bastante claro observando o início e o final de cada movimento. Essa tonalidade sugerida serve, no entanto, como uma espécie de porto seguro para o retorno após as muitas sucessões de acordes que, na maioria das vezes, não se encaixam nas progressões tonais tradicionais, além do intenso cromatismo que ocorre nas partes centrais dos movimentos. A impressão geral é que a tonalidade possui uma função estrutural, como delimitadora de seções nos vários movimentos, e que os acordes atuam como pilares de sustentação para um discurso que não segue um plano tonal.



As características composicionais de Velásquez apresentadas nesse artigo constatadas na Sonata Op.61 como desenvolvimento motivico, complexidade rítmica, contrapontística e harmônica foram fundamentais para a compreensão da obra possibilitando consequentemente a exploração imaginativa necessária para a construção da performance. Esperamos, com esse trabalho, expor caminhos possíveis para o embasamento de uma interpretação e colaborar para divulgação de obra marcante do repertório violinístico brasileiro.

Referências

- ANDRADE, Mario de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.
- BOSÍSIO, Paulo. *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- CAPET, Lucien. *Superior Bowing Technique*. [s.l.]: Encore Music Publishers, 2004.
- CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil: Modernismo musical no Rio de Janeiro antes da Semana*. Rio de Janeiro: Reler, 2010.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. "Glauco Velásquez': uma conferência de Darius Milhaud". *Revista Brasileira de Música* – Programa de pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, volume 23/1, p. 93-106, 2010.
- LAGO, Manoel Aranha Corrêa do. *O Boi no Telhado: Darius Milhaud e a música brasileira no modernismo francês*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.
- SZIGETI, Joseph. *Szigeti on the Violin*. New York: Dover Publications, Inc. 1979.

