UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

DEPARTAMENTO DE MÚSICA

ÉVERTON RODRIGO AMORIM

Sonata Op. 61 “*Delírio*” para violino e piano de Glauco Velásquez:
processos para construção de interpretação

São Paulo

2016

ÉVERTON RODRIGO AMORIM

**Sonata Op. 61 “*Delírio*” para violino e piano de Glauco Velásquez:
processos para construção de interpretação**

Dissertação apresentada ao Departamento
de Música da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Processos de
Criação Musical

Orientadora: Profa. Dra. Eliane Tokeshi

São Paulo

2016

Folha de Aprovação

Éverton Rodrigo Amorim

Sonata Op. 61 para violino e piano de Glauco Velásquez: processos para construção de interpretação

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

São Paulo

2016

*À Camila,
por encher de luz, doçura e amabilidade os dias cinzentos.*

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, José e Cláudia, pelo esmero em minha educação.

Gostaria de agradecer ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Agradeço também aos professores Eduardo Monteiro, Mário Videira e Flávia Toni da Universidade de São Paulo, pelos conhecimentos generosamente compartilhados.

Agradeço à Camila Lima pelo constante apoio e incentivo, por ser fonte de inspiração e detentora de minha mais profunda e sincera admiração.

Por fim, agradeço à Profa. Dra. Eliane Tokeshi por oferecer incansável auxílio na elaboração deste trabalho, pela total disponibilidade e acessibilidade em tudo relacionado à pesquisa, à música e ao violino.

“Não é ignorância ou teimosia que me impedem de imitar os grandes mestres da forma. Prefiro aos aplausos mais numerosos talvez, obtidos com processos que a minha natureza rejeita, o gozo e o consolo que dá a certeza de ter sido profundamente sincero. (...) Na revelação de elevados sentimentos, do esforço nobre para se atingir um imenso ideal que se adora, de um estado de alma indizível com palavras, da íntima e profunda dor quando dignamente sentida e envolta para mim num mistério sagrado, severo e grandioso e, acima de todos estes sentimentos, da força e sublime elevação do amor é que se resume a missão de um verdadeiro artista.”

Glauco Velásquez

Resumo

A presente dissertação apresenta um estudo que teve por objetivo buscar subsídios para a construção da performance da *Sonata Op. 61* para violino e piano do compositor ítalo-brasileiro Glauco Velásquez (1884-1914). Primeiramente realizamos um breve estudo biográfico do compositor e das influências musicais a que foi exposto, destacando sua colaboração com a violinista Paulina d'Ambrósio. Foram comparados elementos de sua *Sonata Op. 61* com as sonatas de Franck e Lekeu, por apresentarem tais compositores relações diretas de semelhança e influência sobre Velásquez. Por fim, através de estudo da partitura, evidenciamos os elementos relevantes para a compreensão e performance da *Sonata Op. 61*, com sugestões de execução e comentários resultantes da experiência do preparo da obra e sua apresentação pública em recital.

Palavras-chave: Glauco Velásquez; Sonata Op. 61 para Violino e piano; Paulina d'Ambrósio; Construção de Interpretação Musical.

Abstract

This dissertation presents a research that has as goal find elements to the musical interpretation of the *Sonata Op.61* for violin and piano by the italian-brazilian composer Glauco Velásquez (1884-1914). Firstly we present a brief research about the biography of the composer and the musical influences that he was exposed, highlighting his partnership whit the violinist Paulina d'Ambrósio. Elements from the *Sonata Op. 61* has been compared whit the sonatas by Franck and Lekeu, since these works have a close relationship of similarity and influence on Velásquez. Finally, through study of the score, we highlight the important elements for understanding and performing the *Sonata Op.61*, whit suggestions and comments resulting from the rehearsals and public performance of the work in a recital.

Keywords: Glauco Velásquez; Sonata Op. 61 for Violin and piano; Paulina d'Ambrósio; Musical Interpretation.

Lista de figuras

Figura 1 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 1-10.....	46
Figura 2 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 5-6.....	47
Figura 3 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 108-109.....	47
Figura 4 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 44-45	48
Figura 5 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 11-13.....	48
Figura 6 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 93-95.....	48
Figura 7 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 56-85. Tema 1: comp. 59-68. Tema 2: comp. 71-79.....	49
Figura 8 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 4º Mov. Comp. 66-73.....	49
Figura 9 - César Franck: Sonata para Violino e Piano, 4º Mov. Comp. 144-152.....	49
Figura 10 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 1-11.....	50
Figura 11 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 45-60.....	51
Figura 12 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 89-90.....	52
Figura 13 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 103-106.....	52
Figura 14 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 248-257.....	52
Figura 15 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 112-113.....	53
Figura 16 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 172-173.....	53
Figura 17 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 286-287.....	53
Figura 18 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 1.....	53
Figura 19 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 28.....	53
Figura 20 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 30.....	54
Figura 21 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 38-39.....	54
Figura 22 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 6-9.....	54
Figura 23 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 10-11.....	54

Figura 24 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 61-62.....	54
Figura 25 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 32-37.....	55
Figura 26 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 53-60.....	55
Figura 27 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 88-89.....	55
Figura 28 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 96-97.....	56
Figura 29 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 112-114.....	56
Figura 30 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 136-137.....	57
Figura 31 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 155-162.....	57
Figura 32 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 254-266.....	58
Figura 33 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 298-306.....	59
Figura 34 - Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 315-316.....	59
Figura 35 - 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.....	62
Figura 36a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 6-8.....	63
Figura 36b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 7-8. Dedilhado ilustrando a execução do trecho sobre a corda Lá.....	63
Figura 37a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. Tema principal reapresentado na parte do violino.....	64
Figura 37b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. Tema principal reapresentado na parte do violino, com dedilhados.....	64
Figura 38a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.....	65
Figura 38b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 35.....	65
Figura 38c - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 77-79.....	66
Figura 38d - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19. Dedilhado para a execução sobre a corda Ré.....	67
Figura 39 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 29-31. Transição entre a Exposição e o Desenvolvimento.....	68

Figura 40 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 31-37. Trecho com caráter recitativo e transição para seção de melodia acompanhada.....	68
Figura 41 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 40-41. Tema que será reutilizado no terceiro movimento.....	69
Figura 42 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 44-52. Apresentação de fragmentos e temas com variações.....	70
Figura 43 - 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.....	71
Figura 44 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 77-79. Retomada de um dos temas da exposição, no compasso 79.....	72
Figura 45 - 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.....	72
Figura 46a - 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.....	74
Figura 46b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2. Tema principal do primeiro movimento.....	75
Figura 47 - 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.....	75
Figura 48 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 34. Contorno melódico referente ao compasso 8 desse movimento.....	75
Figura 49 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 27-30. Ponto culminante do movimento, com retomada da melodia do inicial.....	76
Figura 50 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 37-42. Retomada da melodia inicial com alterações cromáticas indicadas por setas.....	76
Figura 51a - 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.....	77
Figura 51b - 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.....	77
Figura 52 - 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.....	79
Figura 53 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19. Fragmento melódico no primeiro movimento reutilizado na abertura do terceiro movimento.....	79

- Figura 54 - 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.....80
- Figura 55 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. No terceiro tempo do compasso 14, na parte do violino, fragmento melódico reutilizado nos movimentos posteriores.....80
- Figura 56 - 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.....80
- Figura 57 - 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.....81
- Figura 58 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 40-41. Trecho melódico do primeiro movimento retomado no compasso 17 do terceiro, com alterações rítmicas.....81
- Figura 59 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 21-23. Na parte do violino no compasso 22, referência ao compasso 34 do segundo movimento.....82
- Figura 60 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 34. Na parte do violino, fragmento que será retomado no compasso 22 do terceiro movimento.....82
- Figura 61 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 29-30. Terceiro tempo do compasso 29 e primeiro tempo do compasso 30, padrão intervalar derivado do tema principal do primeiro movimento.....82
- Figura 62 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2. Tema principal do primeiro movimento.....83
- Figura 63 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 43-44. Motivo com 4 notas, indicado por seta nos compassos 43 e 44.....83
- Figura 64 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 53-54. Motivo com três notas, indicado por setas no compasso 54.....84
- Figura 65 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19. Padrão intervalar indicado por setas no compasso 19 retomado no terceiro movimento.....84
- Figura 66a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 47-48. Retomada do tema do primeiro movimento.....85
- Figura 66b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 79-80. Referência ao tema principal do primeiro movimento.....85
- Figura 66c - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 88-89. Referência ao tema principal do primeiro movimento na voz mais aguda do piano.....85

Figura 67 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2. Tema principal do primeiro movimento.....	85
Figura 68 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 49-50. Referência ao tema principal no terceiro tempo do compasso 49, em semicolcheias.....	86
Figura 69a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 53-55. Referência realizada nos compassos 54 e 55.....	87
Figura 69b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.....	87
Figura 70 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 145-146. Sequência baseada em fragmento melódico derivado de tema do primeiro movimento.....	88
Figura 71 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. Fragmento melódico circulado utilizado na sequência ascendente no compasso 145 do terceiro movimento.....	88
Figura 72 - 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.....	88
Figura 73 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 151-156. Retomada do compasso 49 do primeiro movimento, no compasso 153.....	89
Figura 74a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 49-51. No compasso 49, material que será reutilizado na Coda do terceiro movimento.....	89
Figura 74b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 72-78. Nos compassos 75 e 76, material derivado do compasso 49 do primeiro movimento.....	90
Figura 75a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1. Início da Sonata em Lá maior.....	92
Figura 75b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 71-72. Acorde de Lá Maior atingido por cadência Dominante-Tônica.....	92
Figura 75c - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 84. Início da Coda, na tonalidade de Lá maior.....	92
Figura 76a - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 7-11. Acorde de Dó Maior atingido por cadência Dominante-Tônica.....	93
Figura 76b - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 157-158. Final da Sonata em Dó Maior.....	93
Figura 77 - Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 40-41. Final do segundo movimento, em Ré Maior.....	93

Lista de tabelas

Tabela 1 - Obras executadas pela Societé Alard Franchomme entre 1847 e 1870.....	31
Tabela 2 - Obras de Glauco Velásquez estreadas por Paulina d'Ambrósio	37
Tabela 3 - Organização formal do primeiro movimento da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.....	61
Tabela 4 - Organização formal do segundo movimento da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.....	74
Tabela 5 - Organização formal do terceiro movimento da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.....	78

Lista de abreviações

Comp.: Compasso

Fig.: Figura

Mov.: Movimento

Op.: Opus

Lista de Anexos

Anexo I: Glauco Velásquez em 21/10/1911. Ampliação da foto existente na Revista Fon-Fon.....	103
Anexo II: Fotografia de Glauco Velásquez.....	104
Anexo III: Programa do 7º Concerto da Sociedade Glauco Velásquez. Data: 21/06/1918.....	105
Anexo IV: Carta de Velásquez ao crítico Rodrigues Barbosa.....	106

Sumário

LISTA DE FIGURAS.....	7
LISTA DE TABELAS.....	13
LISTA DE ABREVIACÕES.....	14
LISTA DE ANEXOS.....	15
SUMÁRIO.....	16
INTRODUÇÃO.....	18
CAPÍTULO 1: Glauco Velásquez: Vida, Obra e Influências.....	20
1.1 Vida de Glauco Velásquez (1884-1914).....	20
1.2 Influências Musicais.....	23
1.3 Características da música de Velásquez.....	25
1.3.1 A questão formal.....	26
CAPÍTULO 2: A sonata francesa e a Escola Franco-belga de violino.....	29
2.1 A <i>Société Nationale de Musique</i> e o desenvolvimento da sonata francesa...30	
2.1.1 A sonata para violino e piano na <i>Société Nationale de Musique</i> de 1871 a 1876.....	34
2.1.2 As sonatas na <i>Société</i> de 1877 a 1895.....	36
2.2 A Escola Franco-belga de Violino.....	36
2.2.1 Considerações iniciais.....	36
2.2.2 Breve história da Escola Franco-belga de violino.....	39
2.3 Paulina d'Ambrósio.....	42
CAPÍTULO 3: Franck e Lekeu.....	45
3.1 A <i>Sonata</i> de César Franck.....	45

3.2 A <i>Sonata</i> de Lekeu.....	50
3.3 Considerações.....	59
CAPÍTULO 4: Sonata Op. 61 de Velásquez: aspectos relevantes para o intérprete.....	60
4.1 Primeiro Movimento: <i>Moderato</i>	61
4.1.1 Exposição.....	61
4.1.2 Desenvolvimento.....	67
4.1.3 Recapitulação.....	70
4.1.4 Coda.....	72
4.2 Segundo Movimento: <i>Lento expressivo</i>	74
4.3 Terceiro Movimento: <i>Agitato</i>	78
4.4 Considerações sobre a relação entre Tempo, Forma e Tonalidade.....	90
4.4.1 Tonalidade.....	91
4.4.2 As relações entre Tempo e Forma.....	94
CONCLUSÃO.....	96
BIBLIOGRAFIA.....	99
PARTITURAS.....	101
ANEXOS.....	102

Introdução

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo realizar um estudo interpretativo sobre a *Sonata Op. 61 “Delírio”* para violino e piano de Glauco Velásquez, composta em 1908. Tal estudo tem como função fornecer subsídios para uma execução embasada e consistente da obra, contextualizando-a e identificando os elementos que devem ser considerados para as decisões interpretativas a serem tomadas durante a preparação para a performance da obra.

Por ser Glauco Velásquez um compositor ainda pouco estudado e suas obras serem raramente executadas, no Capítulo 1 realizaremos um breve estudo biográfico, tratando da formação musical e dos principais elementos que exerceram influência em sua atividade composicional. Faremos também um breve relato das características e da receptividade de sua obra entre seus contemporâneos, com especial atenção ao aspecto formal em sua música, que nos parece ser a questão central no estilo do compositor e despertado as maiores críticas ao jovem artista na época.

No Capítulo 2 descreveremos de maneira sucinta dois fenômenos que possuem ligação com Velásquez. Primeiramente analisaremos o desenvolvimento da sonata francesa para violino e piano, entendendo que Velásquez esteve diretamente influenciado pelo estilo musical francês por estímulo de seu mestre Francisco Braga. Em seguida, faremos uma breve descrição da Escola Franco-belga de violino, uma vez que essa escola exerceu influência direta no desenvolvimento da sonata francesa e representa o contexto violinístico a que Velásquez teve acesso, em função de seu contato e estreita colaboração com a violinista brasileira Paulina d’Ambrósio.

Prosseguindo o trabalho, realizaremos no Capítulo 3 um estudo das sonatas para violino e piano dos compositores César Franck e Guillaume Lekeu. A *Sonata* de César Franck foi escolhida pelo fato de que, segundo o musicólogo Manoel Aranha Corrêa do Lago, o ápice da influência wagneriana através da escola de Franck no Brasil é encontrado na obra de Velásquez (LAGO, 2010: 32). Além disso, temos a certeza que Velásquez conhecia a *Sonata* de Franck, pois ele a utiliza como exemplo em sua carta endereçada ao crítico Rodrigues Barbosa (ver anexo IV). Já a obra de Lekeu, aluno de Franck, foi escolhida em função das notáveis semelhanças entre Lekeu e Velásquez descritas por Darius Milhaud, que os considerou “gêmeos musicais” (LAGO, 2010: 94).

A análise destas duas obras tem o objetivo de identificar similaridades e influências sobre a *Sonata* de Velásquez.

Por fim nos debruçaremos, no Capítulo 4, sobre a *Sonata Op. 61* de Velásquez. Nos concentraremos em aspectos relevantes para a execução que possuam efeito direto sobre a interpretação, tais como os elementos próprios da escrita e estilo de Velásquez, os das Sonatas estudadas nos capítulos anteriores, além das questões decorrentes da experiência do estudo e da performance ao vivo da *Sonata*. Estes serviram como subsídio para as decisões dos intérpretes para uma possível formulação interpretativa da obra.

Capítulo 1. Glauco Velásquez: Vida, Obra e Influências

1.1 Vida de Glauco Velásquez (1884-1914)

O conhecimento sobre a vida de um compositor, o meio musical em que atuou, as influências que sofreu e a contextualização de sua obra em relação à de seus contemporâneos são elementos importantes para a compreensão de sua música. Tal tarefa constitui parte do trabalho do intérprete, que deve reunir a maior quantidade de informações relevantes sobre a obra a ser estudada com o intuito de produzir uma leitura adequada e consistente do texto musical. Para tanto, faremos um breve relato sobre a vida e obra de Glauco Velásquez, buscando reunir dados importantes para a contextualização e interpretação de sua música.

Glauco Velásquez nasceu em Nápoles, Itália, em 23 de março de 1884. Seu pai, Eduardo Medina Ribas, membro de uma importante família de músicos portugueses com raízes na Espanha, foi um famoso barítono que se estabeleceu e atuou no Brasil na segunda metade do século XIX. Sua mãe foi Adelina Alambary Luz, uma jovem pertencente a importante família carioca, cujas festas eram frequentadas pelo imperador D. Pedro II (CARNEIRO; NEVES, 2002: 9). Eduardo tinha mais de sessenta anos à época de seu relacionamento com Adelina, que era sua aluna de canto e muito mais jovem. Para evitar o escândalo da gravidez fora do matrimônio, uma vez que não havia qualquer vínculo social entre Eduardo e Adelina, a família Alambary Luz partiu para Nápoles, Itália, onde Glauco nasceu e foi registrado no consulado brasileiro com nome fictício. Foi declarado que seus supostos pais, José Velásquez e Adélia Velásquez, estavam mortos, e a criança foi entregue a um casal de camponeses napolitanos para que a criassem, sob a tutela de um pastor metodista. A família Alambary Luz retornou ao Brasil, mantendo o nascimento da criança em segredo. Eduardo Medina Ribas faleceu de ataque cardíaco em 1883, pouco antes do nascimento do filho (CARNEIRO; NEVES, 2002: 10).

Em torno de 1896 faleceu também o pastor responsável pela educação de Glauco, e suas meias-irmãs por parte de pai, com o auxílio financeiro do Dr. José Rodriguez de Azevedo Pinheiro, um amigo da família, o trouxeram para o Brasil, para a

cidade do Rio de Janeiro. Velásquez, então com 12 anos, foi recebido na casa de suas irmãs como afilhado de uma delas, sem que a verdade sobre seu parentesco lhe fosse contada. Após aprender o português, foi encaminhado ao Instituto Profissional Masculino como aluno interno, para receber educação formal. Foi nessa instituição que Velásquez conheceu seu futuro professor Francisco Braga, iniciando uma relação de aprendizado e admiração que perduraria toda sua curta vida. Pouco depois, por sugestão de Braga, que notou a aptidão do jovem para a música, Glauco se matriculou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro, na época a mais respeitada instituição de ensino musical no Brasil (CARNEIRO; NEVES, 2002: 12). Sabemos que Velásquez cantava no coro da igreja metodista em Nápoles, mas foi no Instituto Nacional de Música que ele recebeu sólida formação musical.

Por volta de 1901, sua mãe Adelina, que havia se aproximado do filho como amiga da família, convidou-o para lecionar música em uma escola que mantinha na Ilha de Paquetá. Após aceitar o convite, Glauco passou a viver na ilha em um alojamento destinado aos professores e, pouco depois, foi convidado por Adelina a se hospedar em sua casa (CARNEIRO; NEVES, 2002: 13). Depois disso, Glauco nunca mais se afastaria de sua mãe, que dizia à imprensa ser Glauco seu “filho adotivo”, acompanhando-a em diversas mudanças de endereço. Quando seu estado de saúde se deteriorou em função da doença que o mataria, a tuberculose, foi Adelina que o levou por duas vezes à serra de Minas Gerais, e com ele permaneceu até o fim (CARNEIRO; NEVES, 2002: 17).

No Instituto Nacional de Música Velásquez estudou Contraponto, Fuga e Composição com Francisco Braga (BERNARD, 2012: 14), Teoria Musical com Arnaud Gouveia e Harmonia com Frederico Nascimento, que também foi professor de Villa-Lobos (AZEVEDO, 1956: 239). Glauco seria, no futuro, assistente de Nascimento no ensino de Harmonia no Instituto, o que mostra seu domínio da técnica e conhecimento do *métier*. A relação próxima com Braga e Nascimento foi da maior importância, e muito influenciou e estimulou o trabalho composicional de Velásquez, cujas obras logo despertaram o interesse de outros professores do Instituto, como Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. Foi também a Francisco Braga que Glauco confiou, pouco antes de sua morte, a tarefa de concluir sua derradeira obra, a ópera *Soeur Beatrice* (CAMPOS, 2006: 22).

Em 1905 Glauco concluiu o curso de composição (CAMPOS, 2006: 23), e nesse mesmo ano suas composições começam a surgir em maior quantidade. De suas obras anteriores, o próprio Velásquez afirma: “Componho desde o ano de 1900, mas nenhum valor representam as composições até fins de 1904” (CARNEIRO; NEVES, 2002: 51). O primeiro concerto público com suas obras ocorreu em 23 de setembro de 1911 no Rio de Janeiro, com críticas muito positivas de Rodrigues Barbosa, do *Jornal do Commercio*, e outras bastante severas de Oscar Guanabara (CARNEIRO; NEVES, 2002: 31), ambos importantes e acatados críticos da época no Rio de Janeiro. Apesar da dureza com que a obra de Glauco foi tratada por alguns críticos, sua fama foi imediata, e logo se viu nele a figura de um renovador na música nacional.

A despeito de seu sucesso e de sua intensa atividade composicional, a tuberculose que o afligia não dava tréguas, tornando seu estado de saúde bastante delicado. Com a piora de sua doença, em 1912 enviou-se uma carta ao Congresso Nacional solicitando auxílio financeiro para que o compositor pudesse ir à Europa e lá tornar conhecidas suas obras, mas na verdade, o principal intuito de tal petição era proporcionar a ele a possibilidade de um tratamento médico mais avançado do que os disponíveis no Brasil naquela época. A carta era assinada pelos mais expressivos nomes do meio musical na época: Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Francisco Braga, Cândida de Nova Kendall, Stela Parodi, Mathilde Aschoff, Paulina d’Ambrósio, Alfredo Gomes, Frederico Nascimento e outros (CAMPOS, 2006: 25). A petição foi negada.

Na noite de 21 de junho de 1914 faleceu, aos trinta anos, Glauco Velásquez. Como já mencionamos, deixou inacabada uma ópera, entregue a Francisco Braga para que a concluísse, e seu IV Trio para piano, violino e violoncelo, obra finalizada posteriormente por Darius Milhaud.

Após o falecimento do compositor fundou-se, por iniciativa de seu grande amigo e admirador Luciano Gallet, a Sociedade Glauco Velásquez, com o objetivo de divulgar e publicar sua música. Entre os membros da sociedade estavam alguns dos mais importantes nomes do meio musical nacional, entre eles: Luciano Gallet, Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno, Frederico Nascimento, Frederico Nascimento Filho, Francisco Braga, Paulina d’Ambrósio, Stella Parodi, Alfredo Gomes, Rodrigues Barbosa, Adelina Alambary Luz (arquivista da sociedade), Ernani Braga, Godofredo

Leão Veloso, Octaviano Gonçalves e Cândida Kendall. Está ausente o nome de Villa-Lobos, embora este tenha participado como executante em um dos concertos promovidos pela sociedade em 1917 (CARNEIRO; NEVES, 2002: 112).

A sociedade, que esteve em atividade entre 1915 e 1918, realizou alguns concertos e publicou apenas cinco obras. Contou com a participação ativa como intérprete e palestrante do compositor francês Darius Milhaud, que foi um grande entusiasta da obra de Velásquez, da qual ele já tinha conhecimento antes mesmo de vir ao Brasil (LAGO, 2010: 93).

1.2 Influências musicais

Durante seus estudos no Instituto Nacional de Música, duas figuras foram as principais influências na formação de Velásquez, e merecem especial atenção: Francisco Braga e Frederico Nascimento.

Francisco Braga (1868-1945) estudou no Conservatório Imperial do Rio de Janeiro com Carlos de Mesquita (1864-1953), que provavelmente o incentivou a estudar na França com Jules Massenet (1842-1912), de quem também fora discípulo em Paris (CHUEKE, 2011). Massenet combinava em sua obra características francesas e wagnerianas, que podem ser encontradas também no estilo de Braga e, por influência deste, na obra de Velásquez.

Frederico Nascimento (1852-1924) foi professor de violoncelo e harmonia no Instituto Nacional de Música. Além de Velásquez, teve como alunos Villa-Lobos e Lorenzo Fernandes. Era um homem aberto a novas ideias e iniciou a tradução, junto a Alberto Nepomuceno, do Tratado de Harmonia de Schoenberg (LAGO, 2010: 94). A mistura dos estilos francês e wagneriano presente em Braga, e a abertura a novas ideias e espírito desbravador de Nascimento encontraram em Velásquez morada, influenciando decisivamente o desenvolvimento do jovem compositor.

No final do século XIX e início do século XX, a cultura e o pensamento francês faziam-se presente na então capital do Brasil. O Rio de Janeiro vivia a *belle époque* carioca, que terminaria apenas na década de 1920 e o gosto brasileiro por tudo que era

francês estendia-se pela língua, costumes, literatura e artes (CAMPOS, 2006: 27). Nos Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha, realizados em 1908 sob a direção de Nepomuceno, foram apresentadas obras modernas francesas, alemãs e russas, entre outras nacionalidades. Nesta ocasião foi possível ouvir em primeira audição no Brasil obras modernas de Debussy, Frank, Wagner, Lalo, Glazounov, Korsakov, Dukas e outros (GOLDBERG, 2006: 429).

Outro dado importante sobre Velásquez é sua relação com os intérpretes de sua música. Através das relações sociais de sua mãe, que participava dos principais círculos musicais do Rio de Janeiro, o compositor conheceu vários artistas e frequentava a casa de Paulina d'Ambrósio (1890-1976), importante violinista brasileira que seria sua intérprete favorita, bem como de Villa-Lobos (BERNARD, 2012: 22). Na casa de Paulina ele conheceu também Luciano Gallet (1893-1931), que se tornou seu grande amigo, admirador e o maior defensor de sua obra. As reuniões na casa da violinista eram frequentadas por artistas e apreciadores de música como a cantora Stella Parodi, o violoncelista Alfredo Gomes, o crítico Rodrigues Barbosa, o cantor Frederico Nascimento Filho e a pianista Thilda Aschoff (CAMPOS, 2006: 24).

O papel de Paulina foi de grande relevância para a obra de Velásquez, uma vez que ela realizou a estreia de dezessete de suas peças, incluindo suas duas sonatas para piano e violino e os trios I, II e III (CARNEIRO; NEVES, 2002: 57-82). Ela teve também pelo menos uma obra do compositor dedicada a si, a peça *Pagine descriptive* Op. 53, de 1908, mesmo ano da *Sonata Op. 61 para Violino e Piano*. Com excelente formação violinística adquirida no Conservatório de Bruxelas (BOSÍSIO, 1996), onde estudou com o eminente professor César Thomsom (1857-1931), amigo e sucessor de Eugène Ysaÿe (1858-1931), Paulina foi uma legítima representante da Escola Franco-belga de violino, além de grande defensora e entusiasta da música de seu tempo. Após a morte de Velásquez, a violinista colaborou intensamente com Villa-Lobos, e realizou uma participação marcante na Semana de Arte Moderna de 1922 (BOSÍSIO, 1996).

1.3 Características da música de Velásquez

Segundo a catalogação mais recente, realizada pelo musicólogo José Maria Neves, Velásquez deixou 131 obras. Em sua grande maioria para formações de câmara, elas estão assim distribuídas: 42 para voz com acompanhamento de piano ou outras formações (como quarteto de cordas ou outras formações de câmara), 25 para piano, 21 para violoncelo e piano, 18 para violino e piano, 6 para trio de piano, violino e violoncelo, 5 para coro, 3 para órgão, 2 para quarteto de cordas e uma para orquestra de cordas. Há ainda oito obras sem indicação precisa de instrumentação (CARNEIRO; NEVES, 2002: 24).

Compostas em um momento importante da música brasileira, considerado uma preparação para o Modernismo (LAGO, 2010: 30), suas obras foram esquecidas após o estabelecimento do Movimento Modernista. Embora a música de Velásquez estivesse alinhada com a proposta modernista de abandono dos moldes tradicionais, sua obra não possuía identificação com o elemento nacionalista, sendo antes uma arte de cunho extremamente pessoal, com forte influência da tradição romântica europeia. O compositor foi duramente atacado por Mário de Andrade (ANDRADE, 1929: 162) por apresentar em sua obra uma total ausência de preocupação com um projeto de música nacional brasileira (LAGO, 2010: 33). Com influência do pós-wagnerianismo francês via César Frank e Vincent D'Indy, suas obras tendem a se distanciar dos modos de composição tradicionais da época, apresentando momentos de suspensão da tonalidade semelhantes aos encontrados nas primeiras obras, ainda tonais, de Schoenberg (LAGO, 2010: 30).

Uma análise dos procedimentos composicionais de Velásquez nos é apresentada por Silvia Cristina Hasselaar em sua dissertação de mestrado “*Glauco Velásquez: Elementos Característicos da produção pianística e Catálogo Completo de suas Obras*”. Tomando como ponto de referência sua obra para piano, a autora destaca as principais características da escrita do compositor, como o 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, uso frequente de textura

contrapontística densa, além da estrutura formal baseada na repetição variada de motivos, influência clara da sonata cíclica (HASSELAAR, 1944).

De fato, o crítico Oscar Guanabara já havia observado o intenso cromatismo como característica da música de Velásquez (CARNEIRO; NEVES, 2002: 33). Ele aborda igualmente a instabilidade harmônica na obra do compositor, notando que Velásquez “mantém indecisa a tonalidade por uma sucessão de cadências e modulações puramente melódicas”, o que, segundo José Maria Neves, é o mesmo que dizer que “o sistema de atrações e resoluções da harmonia tradicional dá lugar a livre encadeamento de acordes, como já acontecia também na música de muitos compositores europeus do presente e do passado recente” (CARNEIRO; NEVES, 2002: 33).

1.3.1 A questão formal

O aspecto formal talvez seja o mais controverso na obra de Velásquez. Muitas foram as objeções ao seu tratamento da forma na composição, e é justamente essa uma das facetas mais interessantes de sua música. Para o musicólogo José Maria Neves, a forma é a questão central na problemática composicional de Glauco (CARNEIRO; NEVES, 2002: 27). Velásquez busca maior liberdade composicional, abandonando os modelos acadêmicos e os substitui por modelos pessoais, individualizados. Ele conhecia os procedimentos acadêmicos, tendo recebido sólida formação musical no Instituto Nacional, mas os abandonou voluntariamente em favor de uma liberdade maior. Nas palavras de Luciano Gallet, Velásquez “conheceu a ‘forma’, mas não a quis. Julgou que era uma prisão e queria a liberdade” (CARNEIRO; NEVES, 2002: 126).

Críticos como Rodrigues Barbosa, considerado por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo como o mais acatado do Rio de Janeiro (AZEVEDO, 1945: 243), teciam elogios ao jovem compositor. Após o concerto de estreia de Velásquez, Barbosa escreveu:

“(...) esse moço tem a genialidade do criador. A sua obra é absolutamente nova; ele não compõe de acordo com determinados moldes, por mais perfeitos que eles sejam; o seu estilo, a sua forma nada tem de comum com as escolas conhecidas; ele não se parece com ninguém; é profundamente original, novo, único, por assim dizer, no seu modo de ser musical.” (BARBOSA, Rodrigues. In: *Jornal do Commercio*, 30/07/1911).

O crítico Luiz de Castro considerava Velásquez um compositor genial, anunciando um futuro brilhante para o jovem compositor (CARNEIRO; NEVES, 2002: 30). No entanto, nem todas as vozes eram consonantes sobre os méritos de Glauco. Oscar Guanabara, um dos mais temidos críticos do início do século, que negou a Villa-Lobos a qualidade de possuir talento musical, tinha muitas ressalvas à obra de Velásquez. Guanabara percebeu o intenso cromatismo e a instabilidade harmônica como características de sua música, bem como sua abordagem pessoal da forma, resultando, segundo ele, em obras que “não apresentavam um seguimento, um curso de ideias bem delineadas, aparentando ligações de frases colhidas ao acaso ou em ocasiões diferentes” (CARNEIRO; NEVES, 2002: 33).

As controvérsias sobre a forma na música de Velásquez parecem ter sido importantes, pois levaram o compositor a enviar uma carta ao crítico Rodrigues Barbosa tratando de sua composição. Transcrevemos aqui trechos da carta¹, publicada no livro *Glauco Velásquez*, de José Maria Neves (VELÁSQUEZ apud CARNEIRO; NEVES, 2002: 51):

“Ilustríssimo Senhor Rodrigues Barbosa,

Respondendo com prazer a sua carta, eu desejo unicamente demonstrar algumas ideias e o motivo que justifica, nos meus trabalhos, o abandono dos moldes clássicos.

Sirvo-me da música para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma lógica para dizê-los está subordinada ao meu modo de ser.

Não é ignorância ou teimosia que me impedem de imitar os grandes mestres da forma. Prefiro aos aplausos mais numerosos talvez, obtidos com processos que a minha natureza rejeita, o gozo e consolo que dá a certeza de ter sido profundamente sincero.

Quem poderia negar que Beethoven ou Wagner quando sentiram o irresistível ímpeto de exprimir musicalmente as paixões d'alma que não podem ser contidas na forma comum, romperam o estreito círculo das convenções e a evolução do espírito se manifestou?

A última forma beethoviana julgada pela maioria dos homens competentes do seu tempo como produção de um gênio decadente, não é hoje a que mais sentimos?

Não é hoje que mais profundamente penetramos na superior beleza da obra wagneriana?

Aquele imenso amor que une em vida e morte Tristão e Isolde foi contado por Wagner com moldes alheios.

[...] Sonata ou Suonata quer dizer suonare (soar) e na verdadeira acepção da palavra não define uma forma única de composição. Em tempos remotos era a denominação que se dava a qualquer trecho instrumental. O primeiro compositor que aplicou o termo foi Andrea Gabrieli em 1568. Nessa

¹ O texto completo da carta encontra-se no Anexo IV desse trabalho.

época a Sonata consistia no emprego de harmonias cheias e sonoras e que serviam de introdução numa obra vocal religiosa. Conhecer como a desenvolveram e transformaram mais tarde (para citar poucos) Mozart, Scarlatti, Beethoven e mais recentemente Cesar Frank, bastaria para provar a variabilidade da sua forma. Uma sonata composta de três ou quatro tempos completamente diversos entre si como forma e idéias é comparável, ou para melhor dizer, é igual na fatura à Sonata para piano e violino de Cesar Frank?

A um poema d'alma cujas diversas partes formam um todo perfeitamente lógico unido (*e que se toca*) eu chamo também Sonata.

A forma dos meus trios e fantasias depende unicamente dos meios que eu acho mais naturais como expressão.

[...] Na revelação de elevados sentimentos, do esforço nobre para se atingir um imenso ideal que se adora, de um estado de alma indizível com palavras, da íntima e profunda dor quando dignamente sentida e envolta para mim num mistério sagrado, severo e grandioso e, acima de todos estes sentimentos, da força e sublime elevação do amor é que se resume a missão de um verdadeiro artista.

Glauco Velásquez”

Da observação de sua vida e influências, podemos perceber que Velásquez esteve muito ligado à música francesa, através de Francisco Braga. Também notamos que a crítica sobre sua música foi marcada por grupos de opiniões antagônicas. Os setores mais conservadores, que tinham entre seus representantes Oscar Guanabara, realizaram críticas bastante severas à sua obra, com muitas ressalvas à genialidade alardeada por parte do *establishment* musical. Por outro lado, o corpo musical mais progressista, que tinha no crítico Rodrigues Barbosa uma de suas mais influentes personalidades, o exaltou como um renovador da música brasileira, embora o caráter de sua música fosse notadamente pessoal, europeu e romântico. Tal postura dos progressistas parece ser decorrente de sua liberdade em relação à forma e à harmonia, que Velásquez manipulava de acordo com moldes próprios em detrimento das fórmulas consagradas.

Capítulo 2: A Sonata Francesa e a Escola Franco-belga de Violino

Ao realizar um estudo interpretativo da *Sonata Op.61* de Velásquez, algumas questões foram levantadas como diretrizes para o trabalho. Em primeiro lugar devemos considerar sob quais aspectos iremos abordar essa obra raramente executada e pouco estudada. Por se tratar de um trabalho da área das práticas interpretativas com o objetivo final de formular concepções interpretativas para a performance da obra - após o estudo do capítulo 1 que contextualizou o compositor e apontou características gerais sobre seu estilo – optou-se por utilizar como uma das ferramentas conhecer outras obras com atributos semelhantes e compará-las entre si. Isso nos leva ao próximo ponto, em que devemos buscar obras com as quais a sonata de Velásquez se relacione estilisticamente.

Considerando a formação e as influências sobre Velásquez, nos pareceu coerente verificar como sua *Sonata* dialoga com a tradição francesa, especialmente com a escola de César Frank. Para isso, é preciso analisar o contexto musical e interpretativo que se estende entre o final do século XIX e início do século XX na França, principalmente em Paris, em torno do Conservatório e da *Schola Cantorum*,² e seus reflexos no Rio de Janeiro no período de atuação de Velásquez. Para estabelecer um foco proveitoso para esse trabalho, nos concentraremos apenas no desenvolvimento da sonata para violino e piano nesse período, não abordando outros gêneros composicionais.

A compreensão de duas áreas torna-se necessária para uma abordagem interpretativa fundamentada da *Sonata* de Velásquez. Em primeiro lugar, devemos compreender e analisar o desenvolvimento da sonata para violino e piano na França, com foco no período compreendido entre 1871 e 1914, e relacionar a sonata francesa com a produção de Velásquez. Este recorte temporal foi definido em função da fundação da *Société Nationale de Musique* em 1871, que teve um importante impacto na música de câmara do período, e da morte de Velásquez em 1914. Em seguida, iremos realizar uma breve incursão sobre as práticas interpretativas violinísticas desse período, analisando de forma sucinta o contexto violinístico a que Velásquez teve acesso.

² Schola Cantorum: instituição de ensino de música fundada em 1894 por Charles Bordes (1863-1909). Teve Vincent d'Indy (1851-1931) como diretor entre 1900 e 1931.

Em função desses parâmetros, dois assuntos devem ser integrados a esse trabalho. Primeiramente, a *Société Nationale de Musique* fundada em Paris em 1871, que exerceu um papel fundamental no desenvolvimento e consolidação da sonata francesa para violino e piano. Em seguida, a Escola Franco-belga de violino, que tinha entre seus membros os mais expressivos violinistas do período, que muitas vezes serviam como inspiração e colaboravam com os compositores.

2.1 A *Société Nationale de Musique* e o desenvolvimento da sonata francesa

Durante todo o século XIX Paris foi um dos mais importantes centros musicais da Europa. Embora o gênero mais apreciado fosse a ópera, performances de música instrumental eram realizadas com certa regularidade. Tais performances podem ser divididas em duas categorias principais: aquelas realizadas ocasionalmente, em concertos beneficentes, festivais ou por virtuosos que estavam de passagem pela cidade, e aquelas organizadas em séries de concerto. Essas séries eram realizadas por organizações conhecidas como *Sociétés*, que se dedicavam a diferentes gêneros musicais (LE GUEN, 2006: 10).

É necessário ressaltar, no entanto, que a ópera era considerada a única via pela qual um compositor conseguiria construir uma carreira de sucesso. Embora os gêneros religioso e instrumental fossem considerados superiores pelos compositores, eles não possuíam o mesmo apelo que o drama operístico junto aos parisienses (GOUNOD, 1896: 136).

A mais importante *société* da primeira metade do século XIX foi a *Société des Concerts du Conservatoire*, fundada em 1828 pelo violinista François-Antoine Habeneck (1781-1849). Dedicada à música orquestral, seus programas eram compostos quase que exclusivamente por obras de compositores austro-germânicos. O programa de concerto de 1º de abril de 1832 ilustra essa predominância, com obras de Beethoven (Terceira Sinfonia, trechos de quartetos de cordas), Weber (Côro de *Euryanth*, Abertura *Oberon*), e Pierre Rode (Variações) (LE GUEN, 2006: 12).

Por volta de 1850, outras sociedades começaram a ser formadas. Em 1847 o violinista Delphin Alard (1815-1888) e o violoncelista Auguste Franchomme (1808-1884) fundaram a *Société Alard et Franchomme (Société de Musique de Chambre)*, dedicada ao gênero camerístico. Formada por dois violinistas, dois violistas, um violoncelista e um pianista, essa sociedade realizou 135 concertos entre 1847 e 1870 com sonatas, trios, quartetos e quintetos, sendo que os compositores mais executados foram Beethoven, Mozart, Haydn e Mendelssohn (COOPER, 1983: 54).

Como podemos perceber, entre essas sociedades, o gosto musical era voltado aos padrões austro-germânicos, havendo poucas oportunidades para compositores franceses apresentarem suas obras instrumentais em seu próprio país. Por um lado os grandes palcos eram ocupados pela ópera, principal divertimento da família burguesa parisiense. Por outro, as sociedades privadas que se dedicavam à música instrumental eram praticamente confinadas às obras dos mestres germânicos das gerações passadas. A tabela a seguir, retirada do trabalho de Jeffrey Cooper (COOPER, 1983: 54), traz uma análise do repertório dos concertos da *Société Alard et Franchomme* realizados entre 1847 e 1870, e ilustra essa hegemonia germânica em Paris:

Composer	Performances	Percentage of all major works performed
Beethoven	94	41
Mozart	66	29
Haydn	33	14
Mendelssohn	19	8
Weber	7	3
Onslow	4	2
Schubert	2	Less than 1
J.S.Bach	1	Less than 1
Hiller	1	Less than 1
Rameau	1	Less than 1
Schumann	1	Less than 1
Anonymous	1	Less than 1

Tabela 1: Obras executadas pela *Société Alard Franchomme* entre 1847 e 1870.

Na segunda metade do século XIX, algumas sociedades começaram a se formar com a finalidade de proporcionar a oportunidade de compositores franceses terem suas obras executadas. Em 1862 temos a *Société des Quartuors Français*, estabelecida para executar novas obras camerísticas de compositores franceses; em 1865 a *Grands Concerts des Compositeurs Vivants*, que apresentou apenas dois concertos; no mesmo período, a *Société des Jeunes Artistes*, formada por alunos vencedores de concursos no Conservatório, que chegou a apresentar obras de Berlioz (LE GUEN, 2006: 19).

O ponto de virada para a música instrumental francesa aconteceria apenas em 1871, com a derrota sofrida pela França na guerra franco-prussiana. O sentimento revanchista em relação aos germânicos e o crescente nacionalismo foram determinantes para a música. Em 25 de fevereiro de 1871 fundou-se a *Société Nationale de Musique* sob a bandeira “*Ars Gallica*”. Entre seus membros fundadores estavam Camille Saint-Saëns (1835-1921), César Franck (1822-1890), Gabriel Fauré (1845-1924), Edouard Lalo (1823-1892), Jules Garcin (1830-1896), Alexis de Castillon (1838-1873), Theodre Dubois (1837-1924) e outros.

Os objetivos da sociedade, descritos por seu secretário Alexis de Castillon, consistiam em “auxiliar a produção e popularização de todas as obras musicais sérias, publicadas ou inéditas, de compositores franceses” (LE GUEN, 2006: 25). Devemos notar aqui que a qualificação das obras como ‘sérias’ dá-se em oposição ao gosto musical parisiense pela música clássica de salão, considerada por esses compositores como superficial e inferior.

Após a derrota francesa ante o exército prussiano, o país passou por um intenso processo de reavaliação buscando compreender as razões da queda ante os germânicos. Somando-se ao grande descontentamento dos intelectuais, que “viam na frívola superficialidade da vida parisiense sinais de uma profunda fraqueza moral, uma doença que conduziria o país inevitavelmente à ruína” (STRASSER, 2001: 227), havia o pouco interesse que demonstrava a corte de Napoleão III pela literatura e pelas artes. Durante os anos do Segundo Império, a França teria substituído os intelectuais por políticos, banqueiros e industriais, sendo que muitos dos mais importantes pensadores franceses optaram por abandonar a vida pública (STRASSER, 2001: 228).

Durante o processo de análise no qual buscou-se entender as razões da derrota francesa, muitos intelectuais identificaram na fraqueza interna o motivo para a derrota.

Começou a haver a concordância geral de que o gosto pelo falso e teatral, pelo superficial e pelos gêneros baixos na arte foram a real causa da derrota. A queda francesa seria uma consequência da superficialidade em que viviam (STRASSER, 2001: 232). Alguns trechos da conferência de Jules Simon na *Académie Française* em 26 de outubro de 1871 ilustram o clima em que se vivia:

“Nós não temos apenas ruínas materiais, mas espirituais também. (...) Nós trocamos glória por dinheiro, trabalho por especulação, lealdade e honra por desconfiança, as discussões partidárias e doutrinárias por batalhas de interesses, escolas por bares, Méhul e Leseur por *canzzonetas*.” (STRASSER, 2001: 233)³

Por outro lado, a superioridade intelectual e moral germânica fazia contraponto ao povo francês. Embora o sentimento nacionalista e antigermânico fosse muito forte no pós-guerra, muitos franceses enxergavam nas altas qualidades cultivadas pelos prussianos a razão de sua vitória.

Ao contrário do que muitos acadêmicos afirmam, o sentimento antigermânico não foi a tônica da fundação da *Société Nationale de Musique*. Que essa aversão existia e se fazia presente em diversos setores da vida francesa após a guerra, é inegável. Entretanto, muitos dos mais importantes membros da *Société Nationale* admiravam, eram influenciados e emulavam os mestres do leste. A influência wagneriana, por exemplo, era marcante nas obras de muitos dos compositores da sociedade, dando margens a ataques por parte dos mais rígidos nacionalistas franceses (STRASSER, 2001: 251).

O verdadeiro vetor por trás da *Société* era a renovação e, mais do que isso, a elevação da música francesa e o abandono de tudo que fosse considerado inferior e superficial. A primeira grande mudança empreendida foi em relação ao gênero. A ópera, tão apreciada até então, foi substituída em importância pela música instrumental. A música dramática cedeu sua primazia à música pura, e os gêneros sinfônico e

³ “We have not only material ruins to deplore, but spiritual ruins as well. We have replaced glory with money, work with speculation, loyalty and honor with skepticism, the battles of parties and doctrines with the competition of interests, the school with clubs, Méhul and Lesueur with *chansonnettes*.” (Todas as neste trabalho traduções são do autor).

camerístico passaram a ser o centro das atenções dos compositores. A arte deveria servir para instruir e elevar, e não ser apenas um entretenimento.

2.1.1 A sonata para violino e piano na *Société Nationale de Musique* de 1871 a 1876

Desde o início, a música de câmara ocupou um importante papel na *Société Nationale*. Trios, quartetos e quintetos de cordas ou com piano, sonatas para piano solo, sonatas para violino e piano, violoncelo e piano eram executadas regularmente nos concertos da sociedade, tornando-a conhecida como “o berço da música de câmara francesa do final do século XIX” (LE GUEN, 2006: 28).

Entre as sonatas para violino e piano executadas em concertos das diversas *sociétés* parisienses nos primeiros três quartos do século XIX, o predomínio absoluto era de obras de Beethoven, Mozart e Haydn, sendo que a obra mais apresentada foi a *Sonata N° 9* de Beethoven, com 13 execuções entre 1836 e 1870 (LE GUEN, 2006: 37). Embora esse período tenha sido o de formação da Escola Franco-belga que será tratada adiante, de compositores franceses existem apenas sete sonatas para violino e piano escritas entre 1800 e 1860 (LE GUEN, 2006: 39).

Uma cronologia das sete sonatas escritas nesse período, entre 1800 e 1860, ajuda a ilustrar a crescente popularidade do gênero. Temos a *Sonata em lá menor Op. 32* de Pierre Baillot (1828), o *Grand Duo Concertant para violino e piano Op. 21* de Charles Valentin Alkan (1840), a *Grande Sonate Op. 12* de Henri Vieuxtemps (1841), as sonatas *n°1 Op. 152* (1844), *n°2 Op. 153* (1844) e *n°3 Op. 156* (1845) de Henri-Jerôme Bertini, e o *Grand Duo Concertant* de Edouard Lalo (1853).

A escrita para violino e piano dos mestres violinistas da tradição Franco-belga privilegiava obras que servissem à exibição de sua virtuosidade ao violino. As formas mais utilizadas por esses compositores eram o concerto, o capricho, quartetos concertantes (com a parte de primeiro violino especialmente virtuosística), e duos concertantes, geralmente obras para violino e piano sobre temas de óperas, escritas em colaboração por dois instrumentistas virtuosos para exibição de seus talentos.

Os anos em torno da fundação da *Société Nationale de Musique* conheceram um progressivo interesse pela sonata para violino, impulsionado pela consolidação da Escola Franco-belga de violino, que florescia nesse período com a atuação de Eugène Ysaÿe, Pablo de Sarasate, Lucien Capet e outros que serão abordados no próximo capítulo. Nas primeiras duas décadas de atividade, a expressiva quantidade de treze novas sonatas para violino e piano de compositores franceses foi executada em concertos da *Société*, contrastando com as sete apresentadas durante os setenta anos anteriores em Paris. Apenas nos primeiros cinco anos, sete sonatas foram estreadas, sendo que algumas foram escritas antes de 1871, mas devido à falta de oportunidades para compositores franceses terem suas obras executadas, apenas após o estabelecimento da *Société* foram apresentadas ao público (LE GUEN, 2006: 45).

As sonatas apresentadas nos primeiros cinco anos de atividade pela *Société*, entre 1871 e 1876, possuíam algumas características que exerceram influência no desenvolvimento do gênero. Essas características, observadas por David Le Guen em seu trabalho nas sonatas de Godard, Gouvy, Diémer, Lalo e especialmente na sonata de Castillon são: crescente virtuosidade, mudanças métricas, alternância de seções contrastantes, uso de modos, seções com caráter recitativo e o princípio cíclico de composição (LE GUEN, 2006: 54). Essa é uma informação importante, pois, como veremos adiante, várias dessas características serão encontradas na *Sonata Op. 61* de Velásquez.

Uma diferença notável entre a produção francesa desse período e a dos mestres germânicos que serviram de inspiração é a distribuição mais equilibrada de material temático entre o piano e o violino. Enquanto na obra de Haydn, Mozart e Beethoven existia a proeminência do piano, com o violino por vezes executando longas seções de acompanhamento, nas obras que começaram a surgir na *Société* o material musical tendia a ser distribuído de maneira mais equilibrada, dando-se igual importância ao piano e ao violino (LE GUEN, 2006: 57). A possível razão desse maior equilíbrio, bem como da crescente virtuosidade na parte do violino, parece residir na ascensão dos grandes virtuosos da Escola Franco-belga.

O uso de seções em recitativo foi um importante e recorrente recurso composicional utilizado nas sonatas francesas da *Société*. Tendo suas origens na ópera, foi utilizado por Louis Diémer em sua sonata, bem como por Franck e Saint-Saëns.

Também o princípio cíclico de composição, que foi tão marcante na obra de César Franck e seus discípulos, especialmente Vincent d'Indy, já se mostrava presente na *Sonata nº1 em dó menor Op.1* (1866) de Benjamin Godard (LE GUEN, 2006: 65). Traços desses recursos também são percebidos na *Sonata* de Velásquez, onde ele utiliza seções em recitativo e a forma cíclica como unificadora da obra, como veremos no capítulo 3.

2.1.2 As sonatas na *Société* de 1877 a 1895

Entre as dez sonatas de compositores franceses apresentadas em concertos da *Société Nationale de Musique* entre 1877 e 1895, sete eram inéditas, e três já haviam sido apresentadas nos anos anteriores. Entre as sete novas obras, três viriam a formar a pedra fundamental da sonata romântica francesa. Trata-se da *Sonata para Violino e piano Op. 13 em Lá menor*, de Gabriel Fauré (1876), da *Sonata para Violino Op. 75 em Ré menor*, de Camille Saint-Saëns (1885), e da *Sonata para violino em Lá maior*, de César Franck (1886) (LE GUEN, 2006: 67). É notório o fato de que essas três obras foram dedicadas e estreadas por três expoentes da Escola Franco-belga de violino. São eles: Paul Viardot, Martin Marsick e Eugène Ysaÿe, respectivamente.

Nessas três obras é possível encontrar os recursos composicionais que serviram de modelo às gerações subsequentes de compositores franceses, e que possuem reflexos na *Sonata Op. 61* de Velásquez. No entanto, nos concentraremos apenas na Sonata de César Franck, pois é a única que podemos afirmar com certeza que Velásquez conhecia.

2.2 A Escola Franco-belga de Violino

2.2.1 Considerações iniciais

Sabemos que durante sua carreira, Glauco Velásquez contou com a amizade e estreita colaboração da violinista Paulina d'Ambrósio, que realizou a estreia de nada

menos que dezessete de suas obras, incluindo as duas sonatas para violino e os trios números um, dois e três, sendo que o quarto trio foi concluído e estreado por Darius Milhaud após a morte de Velásquez (CARNEIRO; NEVES, 2002: 81). Ao analisarmos a cronologia de suas obras para violino e piano, incluindo também os trios para violino, violoncelo e piano, podemos observar que existe apenas uma composição para violino e piano anterior a 1907. É possível estabelecer uma relação entre o retorno de Paulina ao Brasil após seus estudos na Bélgica, em agosto de 1907, e a grande quantidade de obras para violino escritas pelo compositor a partir de então. Podemos assim distribuir as obras estreadas com a participação de Paulina:

Ano de composição	Obra	Formação	Data da estreia
1905	<i>Frammento del sogno d'amore</i> , Op. 12	Violino e piano	20/09/1911
1905	Suíte 1 ^a	Cordas	25/05/1913
1908	<i>Pagine Descritive</i> , Op. 53	Violino e piano	23/09/1911
1908	Primeira Sonata (Delírio) Op. 61	Violino e piano	26/05/1913
1909	Trio I, Op. 64	Violino, violoncelo e piano	30/09/1911
1910	Conforto, Op. 74	Violino e piano	14/06/1916
1910	<i>Per fa sognare – Rêverie</i> , Op. 67	Violino e piano	20/09/1911
1910	Quartetto I, Op. 82	Quarteto de cordas	26/05/1913
1911	Sonata 2 ^a , Op. 84	Violino e piano	03/06/1912
1911	Trio II, Op. 86	Violino, violoncello e piano	03/06/1912
1912	Desio	Violino e piano	15/12/1915
1912	Nostalgia, Op. 69	Violino e piano	20/05/1912
1912	<i>Pensiero che allucina</i> (Obsessão), Op. 90	Violino e piano	20/05/1912
1912	Serenata, Op. 100	Violino e piano	11/07/1912
1912	Trio III, Op. 95	Violino, violoncelo e piano	19/07/1913
1912	Valsa, Op. 105	Violino e piano	19/07/1913
1913	Romance, Op. 83	Violino e piano	19/07/1913

Tabela 2: Obras de Glauco Velásquez estreadas por Paulina d'Ambrósio.

Parece-nos que Paulina d'Ambrósio ocupou uma posição privilegiada como intérprete de Velásquez, e não é exagero sugerir que ela tenha servido como inspiração, e constituído o referencial que estimulou o compositor a escrever obras para violino. Da mesma maneira que os compositores franceses da *Société Nationale de Musique* foram estimulados a escrever suas sonatas para violino pelos grandes nomes da Escola Franco-belga, também aqui é possível observar o mesmo fenômeno. À relação compositor-intérprete existente entre Saint-Saëns e Marsick, Fauré e Viardot, Franck e Ysaÿe, e Lekeu e Ysaÿe, podemos criar um paralelo com a colaboração entre Velásquez e d'Ambrósio.

Paulo Bosísio, em sua dissertação de mestrado “*Paulina d'Ambrósio e a Modernidade Violinística no Brasil*”, declara ser de responsabilidade de Paulina a implantação “definitiva e frutífera” da Escola Franco-belga no Brasil (BOSÍSIO, 1996: 13). Se o aspecto composicional da sonata de Velásquez está ligado à escola de César Franck, o âmbito interpretativo deve estar necessariamente vinculado às características da Escola Franco-belga.

Dessa constatação surgem duas questões importantes. Em primeiro lugar, devemos saber o que é a escola Franco-belga, quem foram seus principais membros, e quais são as características que a definem. Em segundo lugar, quem foi Paulina d'Ambrósio, qual o seu papel dentro da tradição violinística e qual a sua influência na atividade de Velásquez.

Para não fugir ao tema do trabalho, nos contentaremos em realizar uma breve análise sobre o desenvolvimento da Escola Franco-belga, traçando sua cronologia, tratando de seus principais membros e sua influência na arte do violino. Vamos nos concentrar, principalmente, em descrever quais eram os principais violinistas pertencentes a essa tradição entre o início do século XIX e início do século XX.

2.2.2 Breve história da Escola Franco-belga de violino

A discussão sobre as características e mesmo a existência de diferentes Escolas de violino pode levar a questionamentos complexos. Acreditamos que a definição de uma Escola apenas em função da nacionalidade de seus membros pode trazer muitas imprecisões. Também a relação mestre-discípulo não parece ser suficiente para caracterizar uma escola, “pois modificações decisivas vão acontecendo através das gerações” (BOSÍSIO, 1996: 5). A nosso ver, uma “Escola” deve ser entendida como “um conjunto de preceitos de ordem técnica e estética que norteia um instrumentista ou um grupo deles” (Ibidem, 1996: 5), considerando seu aspecto dinâmico de constante evolução e adaptação às mudanças no estilo musical.

A Escola Franco-belga possui suas raízes na Escola Francesa estabelecida por Giovanni Battista Viotti (1755-1824). Nascido em Fontanetto da Pó, Itália, o jovem Viotti revolucionou a arte de tocar violino. Após seus estudos com Gaetano Pugnani (1731-1798), Viotti foi convidado por seu mestre para uma *tourneé* pela Europa em 1780. Não sabemos o motivo da separação entre mestre e discípulo, mas o fato é que em 1782 Viotti chegou sozinho a Paris. Esse ano é um marco na história do violino, pois em 17 de março Viotti faz sua estreia no *Concert Spirituel*, executando apenas composições próprias e introduzindo uma nova maneira de se tocar o instrumento.

Uma das inovações instituídas por Viotti consistia na utilização de um tipo diferente de arco, construído pelo *archetier* francês François Tourte (1747-1835). O novo modelo de arco, utilizado até hoje, era mais longo, com maior conicidade e, principalmente, com a curvatura da baqueta invertida em relação ao arco barroco. Com isso, o arco produzia um som mais potente e propiciava um melhor *legato* (SCHUENEMAN, 2004: 757).

O sucesso de Viotti com o público parisiense foi imediato, e ele acabou por transformar a antiga Escola de Jean Marie Leclair (1700-1700) e Pierre Gaviniès (1728-1800), fundando “um novo estilo de tocar que dominou o início do século XIX” (BOSÍSIO, 1996: 6). Para alguns autores, a mudança realizada por Viotti não ficou confinada ao século XIX, e possui reflexos até o presente (SCHUENEMAN, 2004: 757).

O estilo de Viotti pode ser verificado em suas composições, que consta de aproximadamente duzentas obras distribuídas em 29 concertos para violino, 21 quartetos, cerca de 50 duetos para violinos, 18 sonatas solo e vários trios de cordas. Seu novo estilo foi sistematizado em 1803 no Método de Violino do Conservatório de Paris, realizado por três violinistas diretamente influenciados por ele e professores do conservatório: Pierre Rode (1774-1830), Rodolphe Kreutzer (1766-1831) e Pierre Baillot (1771-1842). Rode, Kreutzer e Baillot formam a base da Escola Francesa.

Pierre Rode nasceu em Bordeaux, França em 1774. Em 1787 foi para Paris como prodígio do violino, e rapidamente se tornou aluno de Viotti. Na Semana Santa de 1792 Rode executou cinco concertos de Viotti sob a direção do mestre, e se tornou um dos primeiros professores do recém fundado Conservatório de Paris. Viajou por toda Europa e permaneceu por quatro anos na Rússia, onde foi violinista da corte do Czar Alexander I. Além do método do Conservatório, escrito em colaboração com Kreutzer e Baillot, compôs 13 concertos para violino. Sua obra mais célebre, no entanto, é o conjunto de 24 *Caprichos em Forma de Estudo para Violino Solo*, que constitui material indispensável em qualquer curso de violino e é utilizado até os dias de hoje. Rode também realizou a primeira execução da *Sonata para Piano e Violino Op. 96*, de Ludwig van Beethoven (SCHUENEMAN, 2004: 763).

Rodolphe Kreutzer nasceu em Versailles em 1766. Não foi aluno direto de Viotti, mas estudou com Anton Stamitz (1750-1809). No entanto, ao presenciar a estreia parisiense de Viotti, considerou esse um momento de revelação, e foi altamente influenciado por ele (SCHUENEMAN, 2004: 764). Tal influência pode ser percebida em suas composições, que incluem cerca de 40 óperas e 19 concertos para violino. Da mesma maneira que Rode, sua obra mais famosa é o conjunto didático de 42 *Estudos*, talvez o mais célebre e utilizado conjunto de estudos para violino em toda a história. Foi a Kreutzer que Beethoven dedicou a *Sonata Op. 47 para Piano e Violino*, hoje conhecida como “*Sonata à Kreutzer*”.

Pierre Baillot também não foi aluno direto de Viotti, embora tenha sido ouvido por ele e realizado sua estreia profissional executando o Concerto nº14 do mestre italiano. Posteriormente ao Método escrito com Rode e Kreutzer, Baillot escreveu seu importante livro *L'Art du Violon*. Baillot escreveu também, entre outras obras, 9

concertos para violino, e foi dos pouquíssimos violinistas a executar o Concerto de Beethoven entre sua estreia e o resgate realizado por Joseph Joachim (1831-1907).

Os quatro fundadores da moderna escola francesa, Viotti, Rode, Kreutzer e Baillot foram violinistas compositores, e suas obras, especialmente os concertos, eram destinadas a uma exibição de suas habilidades violinísticas. Entre as características da música desses autores observadas por Schueneman, devemos destacar a acentuada influência da música vocal, relacionada ao arco mais longo que proporciona um melhor *legato* para imitar a voz, uma vez que eles viveram em uma sociedade onde a manifestação musical mais importante era a ópera (SCHUENEMAN, 2005: 5). Além disso, em função da maior importância conferida ao violino solista, frequentemente a parte orquestral de muitos dos concertos era de extrema simplicidade, como em muitas árias de ópera.

O surgimento da Escola Franco-belga é atribuído a Charles Auguste de Bériot (1802-1870). Em 1810 estudou em Paris com Jean-François Tuby, aluno de Viotti. Em 1821 teve uma audição com Viotti e, posteriormente, estudou por um breve período com Baillot. Bériot foi professor do Conservatório Real de Bruxelas entre 1843 e 1852, quando teve que se aposentar em função de uma doença nos olhos, que acabou levando-o à cegueira (FRÉSCA, 2014: 79).

Segundo Schueneman, o grande avanço realizado por Bériot consistiu em unir o estilo cantábile da Escola Francesa, com os avanços técnicos encontrados em Paganini, passando a utilizar em suas obras temas mais instrumentais e menos vocais (SCHUENEMAN, 2005: 96). O mais importante aluno de Bériot foi Henri Vieuxtemps (1820-1881), que continuou a tradição virtuosística de seu mestre, renovou a forma concerto e foi provavelmente o mais importante violinista de sua geração. Sua atividade pedagógica foi da maior importância, e entre seus alunos encontra-se o mais importante violinista da tradição Franco-belga, Eugène Ysaÿe (1858-1931).

2.3 Paulina d'Ambrósio

Existe uma vasta literatura sobre as escolas Franco-belga, Francesa e Alemã do século XIX. Pesquisadores como Robin Stowell, David Milsom e Clive Brown têm feito importantes contribuições ao estudo dessas Escolas. No entanto, para melhor atender ao interesse dessa pesquisa, nos concentraremos em descrever o ambiente encontrado por Paulina d'Ambrósio quando esteve na Bélgica. Para isso, trataremos apenas das personalidades violinísticas que a influenciaram, buscando descrever suas características técnico-interpretativas que, acreditamos, podem ter inspirado Velásquez a escrever para violino.

Paulina d'Ambrósio (1890-1976) estudou no Conservatório Real de Bruxelas entre 1905 e 1907, quando concluiu seu curso de aperfeiçoamento. Em 1º de julho de 1907 Paulina foi “laureada com o primeiro lugar, distinção e louvor no concurso do Conservatório Real de Bruxelas” (BOSÍSIO, 1996: 20). Como já mencionamos, seu professor foi César Thomson (1857-1931), que lecionou no Conservatório de Bruxelas como sucessor de Ysaÿe. César Thomson foi um renomado pedagogo, reconhecido por sua virtuosidade, que lecionou no Conservatório de Liège (1882-1897) e no Conservatório de Bruxelas (1898-1914) (STOWELL, 1992: 65).

Através de Thomson, podemos estender a linhagem de Paulina diretamente até Baillot e Viotti. Thomson teve sua formação por dois principais professores, Lambert Massart (1811-1892) e Hubert Léonard (1819-1890). Massart foi aluno de Kreutzer, que foi diretamente influenciado por Viotti. Já Léonard estudou com François Habeneck (1781-1849), que por sua vez foi um dos mais importantes discípulos de Baillot (STOWELL, 1992: 63).

O único trabalho encontrado durante o levantamento bibliográfico dedicado exclusivamente a Paulina foi a dissertação de mestrado do violinista e professor Paulo Bosísio, intitulada “*Paulina d'Ambrósio e a Modernidade Violinística no Brasil*”, e serviu como principal fonte de informações sobre a violinista.

Paulina d'Ambrósio nasceu em São Paulo, a 19 de março de 1890. Filha de imigrantes italianos, seus pais sentiram dificuldades em se adaptar à colônia italiana em São Paulo, considerada por eles como “*cafoni* (camponeses, provincianos), sem

quaisquer refinamentos culturais” (BOSÍSIO, 1996: 19), e a família acabou por transferir-se para o Rio de Janeiro. O fato é compreensível se considerarmos a profissão do pai de Paulina, que era professor de latim e grego.

Desde muito cedo Paulina demonstrou inclinação musical, iniciou-se ao violino com o professor Guaglietta e realizou progressos notáveis. Aos dez anos realizou uma apresentação pública na qual teria sido ouvida pelo eminente violinista cubano Diaz Albertini, que aconselhou à jovem o aperfeiçoamento na Bélgica, no momento um dos principais centros de ensino de violino no mundo. Em 1905, portanto aos quinze anos de idade, partiu com o pai para Bruxelas, matriculando-se no Real Conservatório na classe de César Thomson. (BOSÍSIO, 1996: 20).

Paulina concluiu seu curso de aperfeiçoamento em apenas dois anos, e em 1º de julho de 1907 foi laureada no concurso do Conservatório de Bruxelas com o 1º lugar, distinção e louvor executando o concerto de Tchaikovsky. Em agosto do mesmo ano retornou ao Brasil, e iniciou uma intensa atividade como recitalista, na qual contou com a colaboração ao piano de Arthur Napoleão, Antonieta Rudge, Glauco Velásquez, Lorenzo Fernandes, Henrique Oswald e Luciano Gallet (BOSÍSIO, 1996: 21).

Sua atividade como professora foi das mais importantes, sendo considerada a “mãe dos violinistas brasileiros”. As aulas iniciaram-se de maneira particular, e prosseguiram no Instituto Nacional de Música, onde foi professora concursada e ensinou por quarenta e dois anos (BOSÍSIO, 1996: 22). Apesar de sua imensa importância como professora, que merece especial atenção, nos concentraremos em sua atividade como intérprete, por adequação à proposta desse trabalho.

Paulina foi um dos nomes mais importantes na execução da música moderna nas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro. Sua relação com Glauco Velásquez foi de intensa amizade e colaboração. Como mostrado na tabela 2, ela realizou a primeira audição de dezessete de suas obras, e foi a ela que Glauco dedicou a peça *Pagine Descritive* Op. 53 de 1908, mesmo ano da *Primeira Sonata “Delírio”* Op. 61.

Após a morte de Velásquez, Paulina continuou a colaborar intensamente com compositores modernos, sendo a intérprete favorita de Villa-Lobos, que a chamava de “*General de meu Exército*” (BOSÍSIO, 1996: 22). Também com Luciano Gallet a colaboração foi muito produtiva e duradoura. A atuação de Paulina durante a Semana de

Arte Moderna de 1922 é bem documentada, e dá a dimensão da importância da artista no cenário nacional. Entre os compositores que lhe dedicaram obras estão Glauco Velásquez, Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, Barroso Netto, Francisco Braga, Roberto Kinsman Benjamin, Edgardo Guerra, Alda Caminha e Cláudio Santoro (BOSÍSIO, 1996: 23).

Paulina esteve como convidada de honra no II Concurso Wieniawski na Polônia em 1953, recebendo no mesmo ano a *Medalha de Ouro* e o *Diploma de Honra ao Mérito*, concedidos pela Esso Standart Oil do Brasil. Em 1973 foi agraciada com o título de Cidadã Honorária do Estado do Rio de Janeiro. Faleceu em 10 de agosto de 1976 no Rio de Janeiro, onde hoje uma rua na Barra da Tijuca traz o seu nome.

Segundo Bosísio, Paulina parece ter sido extremamente atualizada em relação à evolução da arte do violino em seu tempo. Consta que ela já possuía em 1916 trabalhos publicados por Carl Flesch em 1911, demonstrando grande curiosidade e espírito inquiridor, através de seus comentários manuscritos no referido exemplar (BOSÍSIO, 1996: 25). Ela também utilizava exercícios que denominava “Escalinhas de Léonard”, que pareciam proceder da *Gymnastique du Violon* de Hubert Léonard.

Um dos elementos que atestam a modernidade de Paulina como violinista, segundo Bosísio, é a utilização do dedilhado que elimina o arrastar dos dedos durante cromatismos. Embora tal dedilhado seja hoje de conhecimento geral, foi publicado pela primeira vez em 1929 por Flesch em *The Art of Violin Playing*, e Paulina já o utilizaria em 1918 (BOSÍSIO, 1996: 26). Devemos notar, no entanto, que dedilhados semelhantes aos dela já aparecem em obras muito anteriores, como o de Francesco Geminiani em *The Art of Playing the Violin*, publicado originalmente em 1751 (GEMINIANI, 1952: 2).

Podemos observar em um plano macro a relação entre o desenvolvimento da sonata francesa e o florescimento da Escola Franco-belga, e em um microcosmo a relação entre o desenvolvimento das obras para violino de Velásquez e a atuação de Paulina d’Ambrósio, que representava no Brasil a mais avançada referência violinística da época.

Capítulo 3. Franck e Lekeu

Durante o estudo da *Sonata Op. 61* de Velásquez, foi constatada a ausência de referências bibliográficas sobre essa obra do compositor, o que é evidenciado pela data da primeira e única edição da peça, feita em 2010, cento e dois anos após a conclusão da mesma.⁴ Como mencionamos no capítulo anterior, procedemos então ao estudo de duas obras que, por diversas razões, possuem aspectos em comum entre si e com a *Sonata* de Velásquez: as *Sonatas* para violino e piano de César Franck e de Guillaume Lekeu. Buscamos identificar nessas sonatas elementos que contribuíssem para a compreensão da *Sonata Op. 61* de Velásquez, e que oferecessem subsídios para uma interpretação consistente. Esse estudo foi baseado na necessidade de buscar similaridades com outras obras para entender a escrita pouco conhecida de Velásquez, cromática, instável e com a qual não tínhamos familiaridade.

A *Sonata* de César Franck foi escolhida em função da influência desse compositor na obra de Velásquez. O musicólogo Manoel Aranha do Lago, ao tratar da presença da escola de Franck em nossa música observa que “O ápice dessa influência no Brasil é principalmente encontrado na obra de Glauco Velásquez” (LAGO, 2010: 32). Já a *Sonata* de Lekeu foi incluída nesse estudo em função das notáveis semelhanças entre Lekeu e Velásquez apontadas por Darius Milhaud (LAGO, 2010: 98). Aqui vale mais uma vez ressaltar que Lekeu foi aluno de Franck e que a *Sonata* de Lekeu foi encomendada e estreada por Eugène Ysaÿe, que também teve a *Sonata* de Franck dedicada a si.

3.1 A *Sonata* de César Franck

Em quatro movimentos, a *Sonata* de César Franck apresenta uma síntese dos procedimentos que seriam usuais nas sonatas de seus alunos e seguidores na França.

⁴ A primeira edição da sonata foi realizada por Mariana Salles, e encontra-se publicada no site SESC partituras (www.sesc.com.br/SescPartituras). Existe um manuscrito disponível na Biblioteca Nacional e outro na Universidade Federal do Rio de Janeiro, no entanto, com acesso restrito durante o período da pesquisa.

Recursos como a forma cíclica de composição, o uso de seções em recitativo, escrita virtuosística para os dois instrumentos, inspiração na linguagem organística e intenso cromatismo seriam comuns em obras para violino e piano compostas entre o final do século XIX e início do século XX.

No aspecto formal, a *Sonata* de Franck, em quatro movimentos, apresenta algumas inovações, principalmente no terceiro movimento. O primeiro movimento é um *Allegro ben moderato* em forma de sonata, com um pequeno desenvolvimento, em certo grau remanescente das sonatas escritas por Haydn e Mozart (LE GUEN, 2006: 69). O segundo movimento é um *Allegro* em forma ternária, e o terceiro movimento (Fig. 1), onde reside a maior inovação formal, é intitulado *Recitativo-fantasie*. O quarto movimento é o tradicional rondó de sonata.

O uso de seções em estilo recitativo nas sonatas para instrumentos de cordas era um recurso comum durante o período barroco, e podemos relacionar a escolha de Franck a dois fatores: em primeiro lugar, sua atividade como organista na Catedral de Sainte Clotilde, em Paris, e seu intenso contato com a música sacra, na qual o recitativo é uma constante; em segundo, a dedicatória dessa obra ao violinista Eugène Ysaÿe, talvez o maior representante da escola Franco-belga, que tinha como uma das principais características a relação entre o violino e a voz humana, relação localizada na base dos ensinamentos de Viotti que iniciaram esta tradição (SCHUENEMAN, 2005: 5).

Figura 1: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 1-11.

O recurso cíclico de composição já era conhecido e utilizado por outros compositores durante o século XIX, como Cherubini, Berlioz e Liszt. A utilização dessa ferramenta por César Franck pode estar relacionada à sua amizade com Liszt, que lhe oferecia sincera e amistosa crítica em relação às suas composições. A maneira como Franck se apropria desse recurso não se restringe à mera reapresentação de materiais, mas sim à sua transformação, fazendo novos usos para o mesmo material, ao mesmo tempo sendo econômico e conferindo unidade à obra.

O processo de variação motívica e reutilização de elementos que caracteriza o procedimento cíclico de Franck, que observaremos também na *Sonata* de Velásquez, é muito rico e confere unidade à obra. O primeiro tema apresentado na *Sonata* de Franck (Fig.2) reaparece, em fragmentos, ao longo dos outros movimentos:

Figura 2: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 5-6.

Ele reaparece (Fig.3) transformado no final do primeiro movimento:

Figura 3: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 108-109.

Aparece variado no Segundo Movimento (Fig. 4):

Figura 4: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 44-45 .

E no Terceiro Movimento (Fig. 5 e 6):

Figura 5: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 11-13 .

Figura 6: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 93-95.

Podemos observar também a reutilização de dois temas apresentados no terceiro movimento (Fig. 7), que reaparecem com pequenas variações no quarto movimento (Fig.8 e 9). É possível entender a apresentação dessas melodias como uma antecipação de elementos do movimento final da peça.

Figura 7: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 59-79. Tema 1: comp. 59-68. Tema 2: comp. 71-79.

Figura 8: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 4º Mov. Comp. 66-73.

Figura 9: César Franck: Sonata para Violino e Piano, 4º Mov. Comp. 144-152.

Esse procedimento de reutilização de materiais ao longo dos diversos movimentos da sonata funciona como elemento unificador e confere coesão à peça. Podemos observar que a reaparição de alguns temas e melodias ocorre de forma integral, com poucas variações rítmico-melódicas em alguns casos, enquanto em outros apenas alguns padrões intervalares são suficientes para trazer à memória do ouvinte materiais já apresentados.

3.2 A Sonata de Lekeu

Concebida sob os mesmos moldes que a *Sonata* de César Franck, a *Sonata* de Lekeu apresenta procedimentos similares em relação à forma cíclica e à reutilização de materiais. Os temas apresentados no primeiro movimento serão retomados ao longo de toda a obra, em sua íntegra ou fragmentados, de maneira idêntica ou com variações.

O tema inicial, principal em toda a obra, é apresentado nos primeiros compassos, em uma longa introdução (Fig. 10).

Figura 10: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 1-11.

Um novo tema é apresentado pela mão direita do piano no primeiro movimento a partir do compasso 45. Esse tema pode ser dividido em quatro seções que serão retomadas, individualmente ou em sequência, ao longo da sonata.

Vif et passionné

45 *mp*

49 *p* *Cresc.* *f*

53 *mp* *f* *mp* *pp*

57 *Cresc.* *p* *Rit.*

Figura 11: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 45-60.

No trecho apresentado acima, temos os elementos que servem de base para a construção da sonata. Podemos dividi-lo em quatro segmentos: compassos 45 a 48, compassos 49 a 50, compassos 51 a 55 e compassos 56 a 60. Cada um desses trechos contém um segmento melódico que será reutilizado em outros movimentos. Existem ainda três segmentos melódicos (Fig. 12, 13 e 14) que têm a mesma função unificadora nessa peça, reaparecendo no terceiro movimento. O fragmento exibido na Figura 12, que é utilizado como material melódico na cadência é derivado do tema do compasso 45, apresentado acima.

Figura 12: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 89-90.

Figura 13: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 103-106.

Figura 14: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 248-257.

Um aspecto que chama à atenção é a reutilização de um padrão melódico bastante simples (Fig. 15) que aparece pela primeira vez como conclusão de uma melodia maior, mas que acaba ganhando uma grande importância na arquitetura de todo o primeiro movimento, reaparecendo em muitas sequências e com variações (Fig. 16), iniciando o trecho lento no final deste movimento (Fig. 17) e servindo como base para o começo do segundo movimento (Fig. 18).

Figura 15: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 112-113.

Figura 16: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 172-173.

Figura 17: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 1º Mov. Comp. 286-287.

Figura 18: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 1.

Esse mesmo motivo é retomado algumas vezes ao longo do segundo movimento, de forma explícita (Fig. 19, 20 e 21) ou com variações (Fig. 22, 23 e 24).

Figura 19: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 28.

Figura 20: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 30.

Figura 21: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 38-39.

Figura 22: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 6-9.

Figura 23: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 10-11.

Figura 24: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 61-62.

Ainda no segundo movimento podemos observar a reaparição de uma melodia do primeiro movimento (Fig. 13) em sua totalidade. Essa melodia é reapresentada em dois momentos diferentes, uma vez pelo piano (Fig. 25) e outra pelo violino (Fig. 26).

Figura 25: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 32-37.

Figura 26: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 53-60.

O final do segundo movimento (Fig. 27) também é baseado na retomada de um elemento conclusivo (comp. 88-89) apresentado no primeiro movimento (Fig. 12).

Figura 27: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 2º Mov. Comp. 88-89.

No terceiro movimento podemos observar a retomada de todos os temas e motivos apresentados nos movimentos anteriores, de forma integral ou fragmentada. A primeira reaparição importante ocorre no compasso 96 (Fig. 28), com a reutilização de um elemento que aparece no primeiro movimento (Fig. 15) e no segundo (Fig. 18) em diversas ocasiões, e possui uma importante função unificadora na obra.

Figura 28: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 96-97.

Em seguida, a partir do compasso 112, ocorre a retomada integral pelo violino do tema principal da peça (Fig. 29), apresentado pela primeira vez no início do primeiro movimento (Fig. 10).

Figura 29: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 112-114.

Outro dado relevante é a reutilização de um elemento de caráter conclusivo do primeiro movimento (Fig. 12) com uma nova roupagem na linha do violino, alterando seu caráter e conferindo-lhe uma função de continuidade (Fig. 30).

Figura 30: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 136-137.

Podemos também observar a reaparição de um importante elemento melódico presente no primeiro e segundo movimentos (Fig. 15, 17 e 18) através do processo de *aumentação* (Fig. 31).

Figura 31: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 155-160.

Um trecho de muita importância ocorre quando o compositor retoma dois temas ao mesmo tempo (Fig. 32). O tema principal da peça, apresentado no início do primeiro movimento (Fig. 10) é retomado pelo violino e sobreposto ao tema apresentado a partir do compasso 45 do mesmo movimento (Fig. 11).

The image shows a musical score for the third movement of Guillaume Lekeu's Sonata for Violin and Piano, measures 254-266. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano part. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some triplets and a final cadence. Dynamics include fortissimo (f), fortissimo espressivo (ff espress.), and meno forte (meno f). The score is written on four staves, with the violin part on the top two staves and the piano part on the bottom two staves. The piano part has a complex, rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes. The violin part has a melodic line with some triplets and a final cadence. Dynamics include fortissimo (f), fortissimo espressivo (ff espress.), and meno forte (meno f).

Figura 32: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 254-266.

Na preparação para o final da sonata, Lekeu utiliza o primeiro compasso do tema inicial (Fig. 10) em uma sequência (Fig. 33) que vai culminar com a reaparição desse mesmo tema nos compassos finais, da maneira mais intensa em toda a obra, em uníssono com o piano, cordas duplas no violino em oitavas e *fortíssimo* (Fig. 34).

Figura 33: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 298-304.

Figura 34: Guillaume Lekeu: Sonata para Violino e Piano, 3º Mov. Comp. 315-316.

3.3 Considerações

Entre as principais características comuns às sonatas de Franck e Lekeu podemos destacar a reutilização de fragmentos motivicos como principal fator unificador das peças. Nos movimentos finais, a reutilização de melodias e fragmentos melódicos apresentados previamente parece sugerir que o último movimento funciona como síntese, onde todos os elementos são retomados e recombinaados. Esse mesmo procedimento será encontrado na *Sonata* de Velásquez, como veremos a seguir. Destacamos ainda na *Sonata* de Franck importantes seções em estilo recitativo, que também encontrarão reverberação em Velásquez.

Capítulo 4: 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 marcado pela instabilidade, sinuosidade e fragmentação. A escrita rebuscada, rica em ornamentações e com um contraponto bastante intrincado torna a interpretação da partitura bastante complexa, principalmente em relação à compreensão da função e relação entre as diferentes vozes.

A densa textura contrapontística de certos trechos torna necessário que se estabeleça uma hierarquia entre os acontecimentos musicais simultâneos, de maneira a tornar o discurso musical claro ao ouvinte. Da intenção de tornar esse discurso inteligível surge a necessidade de se compreender como o compositor conferiu unidade à obra, quais são os elementos relevantes na organização de tal discurso e que servem como fio condutor de ideias. Ora, muitas vezes a escrita de Velásquez, notável por sua complexidade rítmica e contrapontística, torna difícil a identificação de fragmentos temáticos e padrões rítmicos ou intervalares que fazem referência a elementos já estabelecidos na peça. Faz-se, portanto, necessário um minucioso trabalho de identificação desses fragmentos que, muitas vezes, encontram-se diluídos ao longo do discurso musical e podem facilmente passar despercebidos.

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 os compositores Franck e Lekeu reside no fato de que estes utilizam 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, 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.

4.1 Primeiro Movimento: *Moderato*

O primeiro movimento da *Sonata Op. 61* de Velásquez apresenta-se em forma sonata, com algumas peculiaridades no Desenvolvimento. As seções são claramente delimitadas pelo compositor através de barras duplas. Sendo assim, temos a Exposição localizada entre os compassos 1 e 29, o Desenvolvimento entre os compassos 30 e 71, a Recapitulação entre os compassos 72 e 83, e a Coda a partir do compasso 84, como na tabela a seguir:

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

Tabela 3: Organização formal do 1º Mov. da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.

4.1.1 Exposição

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. 35), na linha melódica da clave de sol do piano, na forma de uma melodia acompanhada por arpejos em quiálteras. O acompanhamento em quiálteras com ritmos variados produz uma sensação de instabilidade e fluidez, atenuando as marcações dos tempos e acentuação métrica dos compassos.

Figura 35: 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. 36a e 37b) 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. 36b), 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 resposta mais lenta que dificulta ataques incisivos, especialmente quando tocada em posições mais altas. A soma dessas características gera 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).⁵

Outro elemento que influenciou essa decisão foi o fato de que essa segunda apresentação do tema é realizada uma terça abaixo em relação ao início da peça, o que, nesse caso, sugere um timbre mais doce. Além disso, a nota Lá do violino 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, que seria a outra possibilidade de execução para esse trecho.

Figura 36a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 6-8.

Figura 36b: 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. 37a). Optou-se

⁵ “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.”

por executar esse trecho apenas na corda Mi (Fig. 37b), 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 37a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15.
Tema principal reapresentado na parte do violino.

Figura 37b: 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. 38a). Além de ser reutilizado ainda no primeiro movimento, ele fornece material rítmico-melódico para o início do terceiro movimento, como veremos adiante. É interessante notar que a cada apresentação (Fig. 38b e 38c) esse elemento surge com articulação, acompanhamento e indicações de dinâmica e expressão diferentes. No compasso 19 temos as notas desligadas e sem nenhuma indicação de articulação; no compasso 35 temos as notas ligadas e com traços nas primeiras notas de cada ligadura; e no compasso 79 temos as notas desligadas e com traços em todas as semicolcheias.

19

dolcemente

con espressione

19

una corda

And. dolcemente

Figura 38a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.

Tempo I

molto espressivo

Tempo I

And.

Figura 38b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 35.

Figura 38c: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 77-79.

Nos exemplos 38a e 38b logo acima temos duas situações semelhantes, nas quais o trecho melódico no violino é acompanhado por tercinas e as indicações de caráter são *dolcemente*, *con espressione* e *molto espressivo*. Nesses dois casos, embora um tenha ligadura e o outro não, a execução pode ser em *cantabile* e com alguma liberdade rítmica, especialmente na septina do violino, que está sobreposta a uma tercina. Já no exemplo 38c temos o mesmo trecho melódico no violino, desta vez desligado e com traços em todas as semicolcheias em um contexto onde a última indicação de dinâmica, no compasso 77, foi *forte*. O acompanhamento em semínimas com apojeturas e traços na clave de Fá e arpejos em quiálteras na clave de Sol cria um ambiente sonoro de grande agitação. Esse elemento temático pede por uma execução de caráter mais enérgico e rigoroso, que pode ser obtida enfatizando o ritmo através de um toque articulado, preciso e sem *rubatos* pelo violino, uma vez que as figurações em quiálteras de sete notas do violino e do piano devem coincidir. Nesse caso, a execução das notas desligadas e com traço contribui para o caráter mais intenso da passagem.

Em relação ao dedilhado, a opção por executar esse elemento apenas em uma corda (Fig. 38d) foi a mais efetiva em relação à conexão entre as notas e homogeneidade de timbre.

Figura 38d: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.
Sugestão de dedilhado para a execução sobre a corda Ré.

4.1.2 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. 39), com um trecho em estilo recitativo para o violino (Fig. 40. Comp. 31-34), em procedimento semelhante aos recitativos da *Sonata* de Franck (Fig. 1).

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

A seção em recitativo proporciona grande liberdade ao violino, que realiza uma melodia apoiada por acordes do piano (Fig. 40). Após a seção em recitativo há a retomada de um elemento apresentado na Exposição (Fig. 38a) e a volta ao Tempo I (Fig. 40. comp. 35-36).

Figura 40: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 31-37. Trecho com caráter recitativo e transição para seção de melodia acompanhada.

No compasso 40 ocorre, na parte do violino, a primeira aparição de um tema (Fig. 41) 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 41: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 40-41.
Tema que será reutilizado no terceiro movimento.

Em seguida, o compositor apresenta uma seção que será repetida integralmente com variações. Na Fig. 42 podemos observar, na parte do violino, um fragmento variado do tema inicial (Fig. 37b) nos compassos 47 e 48. Uma melodia diferenciada em semicolcheias na clave de fá do piano pode ser notada nos compassos 49 e 50, e em forma variada logo em seguida. Sua importância se confirma quando é posteriormente retomada no terceiro movimento.

Figura 42: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 44-52. Apresentação de fragmentos e temas com variações.

A transição para a Recapitulação é preparada nos compassos 70 e 71. É marcante o caráter de recitativo e a liberdade conferida ao violino nessa seção, realizando melodia com apoio harmônico do piano.

4.1.3 Recapitulação

Situada entre os compassos 72 e 83, essa seção consiste na retomada do tema inicial (Fig. 35), desta vez com a participação do violino (Fig. 43). Embora seja a retomada do tema inicial de forma 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, é relevante o fato de que 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 43: 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. 38), aproximando-o do tema principal variado (Fig. 44).

Figura 44: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 77-79. Retomada de um dos temas da exposição, no compasso 79.

4.1.4 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. 45).

The musical score is for the Coda of the first movement of Glauco Velásquez's Sonata for Violin and Piano, Op. 61. It is in G major and 3/4 time, marked 'Lentamente'. The score consists of three systems of music. The first system (measures 84-87) features a piano part with a treble and bass staff, and a violin part. The piano part includes markings such as 'una corda', 'dolcissimo', 'rit.', 'f', 'molto espressivo', 'stringendo', 'dim.', 'allarg.', 'espressivo', 'allarg. molto', 'cresc.', and 'allarg. molto'. The violin part includes markings such as 'f', 'molto espressivo', 'stringendo', 'dim.', 'allarg.', 'espressivo', 'allarg. molto', 'cresc.', and 'allarg. molto'. The second system (measures 86-88) continues the piano part with similar markings. The third system (measures 88-91) concludes the Coda with a final piano part and violin part. The score is numbered 84, 86, and 88.

Figura 45: 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.

Percebemos que o primeiro movimento possui uma organização formal bastante clara, com seções bem delimitadas. O discurso musical é baseado na repetição de motivos e no contraste entre seções de melodia acompanhada e seções de caráter recitativo. Predomina nesse movimento a articulação em *legato*, indicada pelo compositor com a utilização quase exclusiva de traços e ligaduras. A única exceção ocorre no compasso 86 (Fig. 45) 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 “físgada 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.

A instabilidade rítmica detectada nesse movimento pode induzir a uma interpretação voltada para a busca de precisão, o que pode sugerir articulações mais curtas e desconectadas que dificultam a manutenção do caráter *legato*. Uma vez que a articulação em *legato* é dificultada pela rítmica irregular e sinuosidade das linhas melódicas, faz-se necessária a escolha de dedilhados e arcadas que favoreçam a conexão entre as notas e contribuam para uma atenuação das acentuações indesejadas que podem surgir durante a execução. Através da combinação dos dedilhados propostos e de certa elasticidade no tempo, na maior parte das vezes indicada pelo compositor, acreditamos ser possível a obtenção de um resultado sonoro condizente com o caráter tardiamente romântico do movimento.

4.2 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 4: Organização formal do 2º Mov. da Sonata Op. 61 de Glauco Velásquez.

A melodia principal desse movimento (Fig. 46a) 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. 46b).

Lento espressivo

Figura 46a: 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.

Figura 46b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2.
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. 47) terá reflexos no terceiro movimento, e será reutilizada pelo violino no compasso 34 (Fig. 48) para o retorno da parte A.

Figura 47: 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.

Figura 48: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 34.
Contorno melódico referente ao compasso 8 desse 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. 49).

Figura 49: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 27-30. Ponto culminante do movimento, com retomada da melodia do inicial.

No retorno da seção A, no compasso 37, a melodia é rerepresentada em sua íntegra com pequenas variações rítmicas e melódicas, mudando o colorido sonoro (Fig. 50).

Figura 50: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 37-42. Retomada da melodia inicial com alterações cromáticas indicadas por setas.

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. 51a).

Figura 51a: 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 aquele do início. Por essas razões utilizamos um dedilhado que permitiu a execução dessa melodia apenas na corda Sol que, sendo de espessura mais grossa, possui um som mais encorpado e escuro do que a corda Ré. Além disso, esse dedilhado torna mais efetivo o uso de um vibrato mais amplo para intensificar a dramaticidade da melodia (Fig. 51b).

Figura 51b: 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.

4.3 Terceiro Movimento: *Agitato*

Esse movimento impõe os maiores desafios ao intérprete desta sonata. A maneira como Velásquez distribui as ideias e organiza seu discurso musical torna a interpretação complexa, por proporcionar uma grande liberdade na condução de fraseados ao intérprete devido ao emprego de elementos musicais de forma truncada, sobreposta e transformada. No entanto, uma observação cuidadosa que mostra que os materiais utilizados na construção desse movimento são derivados de elementos temáticos do primeiro e segundo movimentos, auxiliando a compreensão do texto musical.

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

A primeira seção é construída com base em dois elementos temáticos extraídos do primeiro movimento. No compasso 2 (Fig. 52) 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. 53).

Figura 52: 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.

Figura 53: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19. Fragmento melódico no primeiro movimento reutilizado na abertura do terceiro movimento.

Ainda na primeira seção (Fig. 54), observamos como a reutilização de um fragmento derivado do compasso 14 do primeiro movimento (Fig. 55) pontua o discurso nos compassos 3, 4 e 7. Esse mesmo fragmento também reaparece nos compassos 36 e 37 do segundo movimento (Fig. 56).

Figura 54: 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 55: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. No terceiro tempo do compasso 14, na parte do violino, fragmento melódico reutilizado nos movimentos posteriores.

Figura 56: 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. 57) podemos observar um trecho melódico baseado no compasso 40 do primeiro movimento (Fig. 58).

Figura 57: 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.

Figura 58: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 40-41. Trecho melódico do primeiro movimento retomado no compasso 17 do terceiro, com alterações rítmicas.

Nessa seção central, o compositor retoma diversos elementos do primeiro e segundo movimentos que reaparecem variados e fragmentados, e ajudam a pontuar o discurso. Faz-se necessário identificar cada uma dessas retomadas, uma vez que, em alguns casos, o compositor utiliza apenas dois ou três intervalos para fazer referência a um elemento já utilizado. Um exemplo ocorre no compasso 22 (Fig. 59) onde temos a referência ao compasso 34 do segundo movimento (Fig. 60).

Figura 59: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 21-23. Na parte do violino no compasso 22, referência ao compasso 34 do segundo movimento.

Figura 60: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 34. Na parte do violino, fragmento que será retomado no compasso 22 do terceiro movimento.

Também no último tempo do compasso 29, e no primeiro tempo do compasso 30 (Fig. 61), podemos observar um fragmento do tema inicial (Fig. 62).

Figura 61: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 29-30. Terceiro tempo do compasso 29 e primeiro tempo do compasso 30, padrão intervalar derivado do tema principal do primeiro movimento.

Figura 62: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2.
Tema principal do primeiro movimento.

Outra referência feita da mesma maneira acontece nos compassos 43 e 44 (Fig. 63) e no compasso 53 (Fig. 64), onde o contorno melódico com ênfase no intervalo de sétima menor ascendente remete ao motivo do compasso 19 do primeiro movimento (Fig. 65).

Figura 63: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 43-44.
Motivo com 4 notas, indicado por seta nos compassos 43 e 44.

Figura 64: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 53-54. Motivo com três notas, indicado por setas no compasso 54.

Figura 65: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19. Padrão intervalar indicado por setas no compasso 19 retomado no terceiro movimento.

Existem também várias referências feitas de maneira mais clara e completa através da reutilização de padrões melódicos e rítmicos como, por exemplo, aquelas dos compassos 47, 79 e 88 (Fig. 66a, 66b e 66c), todas referentes ao tema principal do primeiro movimento (Fig. 67).

Figura 66a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 47-48.
Retomada do tema do primeiro movimento.

Figura 66b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 79-80.
Referência ao tema principal do primeiro movimento.

Figura 66c: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 88-89.
Referência ao tema principal do primeiro movimento na voz mais aguda do piano.

Figura 67: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1-2.
Tema principal do primeiro movimento.

No compasso 49 temos uma referência ao tema do primeiro movimento (Fig. 68). Tal referência está escrita com semicolcheias em um *allargando*, de maneira que, para enfatizar a alusão ao tema principal, durante a execução optamos por realizar o *allargando* de modo bastante exagerado. Assim a referência ficou mais evidente na escuta.

Figura 68: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 49-50.
Referência ao tema principal no terceiro tempo do compasso 49, em semicolcheias.

Outro local em que o reconhecimento de que se trata de uma referência a um elemento anteriormente apresentado influenciou nossas decisões interpretativas foi o compasso 54 (Fig. 69a). Nesse compasso temos uma alusão ao compasso 19 do primeiro movimento (Fig. 69b). Durante a execução, dessa vez, escolhemos realizar o *ritenendo* de maneira sutil, com pouca alteração de andamento, para conectar a última nota Dó do violino com a nota Si bemol do piano no compasso 54 e, dessa maneira, tornar mais perceptível a referência. Nesse caso, o reconhecimento do material temático citado, levou os intérpretes a enfatizar a continuidade até a nota Si bemol, evitando a conclusão e relaxamento da frase no final do compasso 54.

Figura 69a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 53-55.
Referência realizada nos compassos 54 e 55.

Figura 69b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 19.

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.70) baseada no tema inicial (Fig. 71), Velásquez conduz ao clímax desse movimento no compasso 147, com um fragmento do tema inicial (Fig. 71) na tessitura mais aguda, em oitavas e na dinâmica mais intensa de toda a obra (Fig. 72).

Figura 70: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 145-146. Sequência baseada em fragmento melódico derivado de tema do primeiro movimento.

Figura 71: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 13-15. Fragmento melódico circulado utilizado na sequência ascendente no compasso 145 do terceiro movimento.

Figura 72: 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.

Após o ponto culminante ocorre uma diminuição gradual na intensidade da dinâmica e na densidade da textura até o compasso 151. No compasso 152, através da indicação *Molto lento*, o compositor prepara o final da obra (Fig. 73), com a reutilização de material melódico dos compassos 49 e 50 do primeiro movimento (Fig. 74a). Esse mesmo material já foi utilizado no compasso 75 do terceiro movimento (Fig. 74b).

Figura 73: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 151-156. Retomada do compasso 49 do primeiro movimento, no compasso 153.

Figura 74a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 49-51. No compasso 49, material que será reutilizado na Coda do terceiro movimento.

Figura 74b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 72-78. Nos compassos 75 e 76, material derivado do compasso 49 do primeiro movimento.

4.4 Considerações sobre a relação entre Tempo, Forma e Tonalidade

O artigo de John Rink *Analysis and (or?) Performance*, encontrado no livro *Musical Performance: A Guide to Understanding* (2002) serviu como referência para as considerações sobre Tempo, Forma e Tonalidade. A maneira como Rink discorre sobre um tipo de análise voltada à interpretação nos inspirou para que buscássemos compreender esses parâmetros de maneira a obter mais subsídios para a interpretação da peça, aprofundando nosso entendimento da estrutura e intenções do compositor. Através dessa análise pudemos observar com clareza a interação entre esses elementos na constituição da *Sonata Op. 61*, apreendendo de maneira objetiva como esses elementos se combinam para dar forma ao discurso musical.

4.4.1 Tonalidade

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.

O uso que Velásquez faz dessas virtuais tonalidades é estrutural. Ele utiliza os acordes tonais para demarcar seções na peça. No primeiro movimento a tonalidade de Lá Maior aparece claramente em apenas quatro momentos: no início da Exposição (Fig. 75a), da Recapitulação (Fig. 75b), da Coda (Fig. 75c) e no compasso final do movimento. Vale ressaltar que apenas na Recapitulação o acorde de Lá Maior é atingido através de uma cadência Dominante-Tônica.

Figura 75a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 1.
Início da Sonata em Lá maior.

Figura 75b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 71-72.
Acorde de Lá Maior atingido por cadência Dominante-Tônica.

Figura 75c: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 1º Mov. Comp. 84.
Início da Coda, na tonalidade de Lá maior.

Um procedimento análogo é encontrado no Terceiro Movimento. Embora muito cromática, pode-se dizer que a parte A está baseada em um Dó Maior que só é atingido no compasso 10 (Fig. 76a) e que retorna apenas na Coda, no acorde final da peça (Fig. 76b).

Figura 76a: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 7-11.
Acorde de Dó Maior atingido por cadência Dominante-Tônica.

Figura 76b: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 3º Mov. Comp. 157-158.
Final da Sonata em Dó Maior.

O Segundo Movimento apresenta a virtual tonalidade de Ré Maior sugerida no início e no final (Fig. 77). Embora os acordes estejam completos nessas sessões, o discurso não segue um plano tonal, enfraquecendo a polarização que deveria haver em torno do acorde para caracterizar a peça como tonal.

Figura 77: Glauco Velásquez, Sonata para Violino e Piano Op. 61, 2º Mov. Comp. 40-41.
Final do segundo movimento, em Ré Maior.

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.

4.4.2 As relações entre Tempo e Forma

Ao analisar as escolhas de andamento e a maneira como Velásquez trabalha com o elemento temporal nessa *Sonata*, surge uma relação entre o Tempo e a Forma na qual o elemento temporal atua como delimitador e realça a Forma, em particular no Primeiro e no Terceiro movimentos.

No Primeiro Movimento as seções correspondentes à Exposição, Recapitulação e Coda possuem apenas uma indicação de andamento, em seus respectivos inícios. Dessa maneira, em cada uma dessas seções o andamento mantém-se relativamente estável, alterando-se apenas em função de indicações expressivas (*rubato*, *ritenuto*, etc.). A seção correspondente ao Desenvolvimento possui, no entanto, seis indicações de alteração de andamento (*Lento – Tempo I – Lento – Più Mosso – Lento – Più Mosso*), além das indicações de expressão. Essa constante variação no andamento contribui para o caráter instável inerente ao Desenvolvimento, tradicionalmente a parte mais conflituosa de um movimento em Forma Sonata.

O Terceiro Movimento (A - B - A' - Coda) apresenta um procedimento semelhante ao do Primeiro Movimento. Suas seções A, A' e Coda são também relativamente estáveis em relação ao andamento, sendo que a seção A' apresenta um acelerando até o compasso 147, ponto culminante do movimento. A seção B possui, de

maneira análoga ao Desenvolvimento do Primeiro Movimento, muitas alterações de andamento (*Lentamente – Più Mosso – Mosso – Molto Mosso – Lentamente – Lento – Moderato – Largo*). A constante variação de andamento desta parte, juntamente ao processo de variação motívica anteriormente descrito e ao intenso cromatismo, conferem a esta parte central do Movimento um caráter delirante, fantasioso e quase rapsódico.

À partir dessas observações, adquirimos a consciência de que as variações de andamento possuem uma função estrutural na Forma, principalmente no Desenvolvimento do Primeiro Movimento e na parte B do Terceiro. Elas são, junto ao intenso cromatismo, responsáveis pela instabilidade característica das regiões centrais do Primeiro e Terceiro Movimentos. O caráter conflituoso que essas regiões teriam em uma obra de corte mais tradicional, onde a tensão entre regiões tonais seria a principal força motriz, é aqui atingido pela manipulação do tempo e cromatismo, utilizados para gerar contraste e diversidade.

5. Conclusão

A história de Glauco Velásquez fornece elementos que contribuem para uma compreensão aprofundada de sua música. O nascimento na Itália, a morte de seus tutores e sua vinda ao Brasil, onde ele passou a viver com suas irmãs paternas e, pouco depois, com sua mãe, pessoas com as quais ele nunca soube que possuía parentesco, parecem estimular a formação de uma natureza perturbada. A incerteza sobre sua origem, bem como sobre os reais motivos de sua vinda e estabelecimento no Brasil deixaram marcas que persistiram por toda sua vida, moldando uma personalidade instável, romântica e profundamente melancólica (CARNEIRO; NEVES, 2002: 31).

Sua formação musical obtida no Instituto Nacional de Música foi influenciada principalmente por Francisco Braga, o mestre e amigo que o introduziu à música francesa, especialmente àquela ligada à escola de César Franck. Não por acaso Manoel Aranha Corrêa do Lago cita Velásquez como principal vetor de disseminação da escola de Franck no Brasil. O círculo musical em que Velásquez atuou tinha como principal referência violinística a figura de Paulina d'Ambrósio, representante da Escola Franco-Belga de violino, amiga, entusiasta e principal intérprete da música de Glauco.

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 causa do esquecimento de sua obra, que passou a ser retomada apenas no final do século XX.

A questão da inovação na obra de Velásquez, o seu abandono dos moldes clássicos, nos parecem agora menos radicais do que aos seus contemporâneos. Ao analisar as semelhanças entre as sonatas de Franck, Lekeu e Velásquez, observamos que Velásquez emprega o mesmo procedimento de variação motívica e reutilização de materiais para conferir unidade à peça. À maneira de Franck e Lekeu, Glauco utiliza em

todos os movimentos fragmentos do tema principal da *Sonata*, apresentado nos primeiros compassos do Primeiro Movimento.

Existem, no entanto, diferenças marcantes entre Velásquez e os mestres franceses. Primeiramente, as obras de Franck e Lekeu são tonais, sendo possível aferir a região tonal de cada seção de suas sonatas. Já em Velásquez, a identificação e percepção da tonalidade é bastante difusa, uma vez que o compositor parece se preocupar mais com o aspecto contrapontístico. Juntamente ao uso intrincado do contraponto, o intenso cromatismo torna a aferição de tonalidade uma tarefa bastante complexa, especialmente no Desenvolvimento do Primeiro Movimento e na seção central do Terceiro Movimento. Nessas regiões, a tensão entre regiões tonais é substituída pela constante variação de andamento, mudança de texturas e cromatismo abundante como forças motrizes do discurso musical.

Outro ponto de divergência entre Velásquez, Franck e Lekeu reside no fato de que, na obra de Velásquez, a reutilização de materiais é muito mais fragmentada. Enquanto Franck e Lekeu reutilizam, na maior parte dos casos, melodias completas, Velásquez apresenta uma grande tendência à fragmentação. As referências são feitas, muitas vezes, com a reutilização de padrões de dois ou três intervalos que remetem a materiais já apresentados, e frequentemente se encontram diluídas em um sinuoso discurso melódico. Essa distribuição complexa e fragmentada dos materiais torna necessário um cuidadoso processo de identificação e interpretação dessas citações por parte dos intérpretes.

Após a identificação e mapeamento dos fragmentos reutilizados, foi preciso realizar escolhas interpretativas que contribuíssem para uma execução alinhada com o pensamento do autor. Essas escolhas passaram pela utilização do vibrato para moldar as frases, 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.

A instabilidade, a fragmentação e a acentuada angústia do discurso musical na *Sonata Op. 61*, especialmente nas regiões centrais dos movimentos, parecem refletir os conflitos internos de Velásquez, suas incertezas, sua personalidade melancólica e perturbada. O subtítulo “*Delirio*” nos dá indicações sobre o aspecto de sonho e fantasia

nessa *Sonata*. Esse caráter delirante também pode ser reflexo das bruscas alterações de andamento e do perfil melódico imprevisível, que não parece seguir a um sistema estabelecido e não se prende a simetrias ou proporções, e parece seguir unicamente o instinto do compositor.

A instabilidade característica dessa obra, com suas flutuações harmônicas e de andamento a tornam uma obra bastante maleável, possibilitando uma grande flexibilidade nas escolhas interpretativas. Dessa forma, a *Sonata* pode ser executada de maneiras muito distintas, sem que se perca o contato com as intenções do compositor.

Acreditamos que esse trabalho contribua para a área de conhecimento da performance, oferecendo elementos àqueles que se debruçarem sobre essa obra com a intenção de executá-la. Buscamos também com esta pesquisa auxiliar o resgate e o reconhecimento do compositor, bem como a inclusão de sua obra no repertório tradicional de música brasileira e a apresentação da mesma em concertos.

Bibliografia

- ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª edição. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1972.
- ALMEIDA, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguet & Comp., 1942.
- AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. *150 anos de música no Brasil*. Rio de Janeiro. José Olímpio, 1956.
- BERNARD, Marie Stephanie Jeanne. *Sonata n. 2 para Violoncelo e Piano (1912) de Glauco Velásquez: estudo interpretativo e tratamento editorial da obra*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFMG, Belo Horizonte, 2012.
- BOSÍSIO, Paulo. *Paulina D'Ambrósio e a modernidade violinística no Brasil*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- BROWN, Clive. *Classical & Romantic Performing Practice 1750-1900*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- 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.
- GEMINIANI, Francesco. *The art of playing on the violin - 1751*. Londres: Oxford University Press, 1952.
- GOLDBERG, Luiz Guilherme Duro. Concertos da Exposição Nacional da Praia Vermelha (1908): ponta de lança para a modernidade musical do Brasil. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, XVI, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Brasília, 2006. p. 425-442.
- GOUNOD, Charles. *Autobiographical Reminiscences*. Trad. W. Hely Hutchinson. Londres: W. Heineman, 1896.
- HASSELAAR, Silvia. *Glauco Velasquez: Elementos Característicos da produção pianística e Catálogo Completo de suas Obras*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro, 1994.
- 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.

LE GUEN, David Roger. *The Development of French Violin Sonata (1860-1910)*. Tese (Doutorado em Música) – Conservatorium of Music, University of Tasmania. Hobart, 2006.

MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Nova Fronteira, 2008.

MARTINS, José Eduardo. *Henrique Oswald, Músico de uma Saga Romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

MORAES JÚNIOR, Jaime Ninice de. *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

PHILIP, Robert. *Early Recordings and Musical Style: Changing Tastes in Instrumental Performance, 1900-1950*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RINK, John (Ed). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

ROSEN, Charles. *Sonata Forms*. New York: W.W. Norton & Company, 1980.

SCHUENEMAN, Bruce R. *The French Violin School: From Viotti to Bériot*. Kingsville, Texas: The Lyre of Orpheus Press, 2005.

STOWELL, Robin (Editor). *The Cambridge Companion to the Violin*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

STRASSER, Michael. The Société Nationale and Its Adversaries: The Musical Politics of L'Invasion germanique in the 1870s. *19th-Century Music*, Los Angeles: University of California Press, vol. 24, nº3. p. 225-251, 2001.

SZIGETI, Joseph. *Szigeti on the Violin*. New York: Dover Publications, Inc. 1979.

TARUSKIN, Richard. *Music in the Early Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: Música em torno da semana de 22*. 2ª edição. São Paulo: Livraria Duas Cidades Ltda., 1983.

Partituras

FRANCK, César. *Sonata in A major*. New York: G. Schirmer, 1915. 1 partitura, [54 p.]. Violino e piano.

LEKEU, Guillaume. *Sonate en Sol pour Piano et Violon*. Paris: Rouart, Lerolle & C., 1934. 1 partitura, [55 p.]. Violino e piano.

VELÁSQUEZ, Glauco. *Sonata 1 “Delírio”, para Violino e Piano Op. 61*. Rio de Janeiro: SESC Partituras, 2010. 1 partitura, [32 p.]. Violino e piano. Microedição de Mariana Isdebski Salles.

VELÁSQUEZ, Glauco. *Delírio*: Piano e violino. Manuscrito. Cópia obtida na Biblioteca Nacional. 1 DVD.

Anexo I

Anexo I: Glauco Velásquez em 21/10/1911. Ampliação da foto existente na Revista Fon-Fon.

Fonte: MORAES JÚNIOR, Jaime Ninice de. *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

Anexo II

Anexo II: Fotografia de Glauco Velásquez.

Fonte: MORAES JÚNIOR, Jaime Ninice de. *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

Anexo III

SALÃO NOBRE DO JORNAL DO COMMERCIO

SEXTA - FEIRA, 21 DE JUNHO DE 1918

ÀS 21 HORAS

PROGRAMMA

DO
7º CONCERTO
DA

Sociedade GLAUCO VELASQUEZ
(4º anniversario da morte de Glauco Velasquez)

1. Sonata Iª, para piano e violino

Mosso	}	Piano: Luciano Gallet.
Lento espressivo		Violino: Darius Milhaud
Agitato		

2.

a) — SETE ANNOS DE PASTOR (1. audição)	}	Canto: Stella Parodi
b) — ALMA MINHA GENTIL		e conjunto
c) — QUANDO SENTO IL SUO PASSO		

Violinos: Cardoso de Menezes Filho		Violoncello: Gustavo Hess de Mello
Oriando Frederico		Basso: Annibal Castro Lima
Cesar de Mendonça		Oboe: Arlindo da Ponte
Judith Barcellos		Flauta: Antenor Guimarães
Viola: Julieta Alegria de Faria		

Sob a direcção do Maestro Francisco Braga

3. Trio IV (1ª audição)

Allegro	}	Piano: Laura Castilho
Andante		Violino: Darius Milhaud
Finale		Violoncello: Alfredo Gomes

NOTA — O Trio IV, deixado inacabado por Glauco Velasquez, foi reconstituído pelo compositor Darius Milhaud, de accordo com o Maestro Francisco Braga, professor de Glauco e Director Artístico da Sociedade.

Anexo III: Programa do 7º Concerto da Sociedade Glauco Velasquez. Data: 21/06/1918.

Fonte: MORAES JÚNIOR, Jaime Ninice de. *Sociedade Glauco Velásquez: motivações e realizações*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ. Rio de Janeiro, 2014.

Anexo IV

Illmo Snº Rodrigues Barbosa

Respondendo com prazer a sua carta eu desejo unicamente demonstrar algumas ideias, e o motivo que justifica nos meus trabalhos o abandono dos moldes clássicos.

Sirvo-me da musica para expandir os meus sentimentos, as impressões, o ideal que eu sonho, mas cuja forma logica para dizê-los está subordinada ao meu modo de ser.

Não é ignorância ou teimosia que me impedem de imitar os grandes mestres da forma. Prefiro aos aplausos mais numerosos talvez, obtidos com processos que a minha natureza rejeita, o gozo e consolo que dá a certeza de ter sido profundamente sincero.

Quem poderia negar que Beethoven e Wagner quando sentiram o irresistível ímpeto de exprimir musicalmente as paixões d'alma que não podem ser contidas na forma comum, romperam o estreito circulo das convenções e a evolução do espirito se manifestou?

A última forma beethoveniana julgada pela maioria dos homens competentes do seu tempo como produção de um gênio decadente, não é hoje a que mais sentimos?

Não é hoje a que mais profundamente penetramos na superior beleza da obra wagneriana?

Aquele imenso amor que une em vida e morte Tritão e Isolda foi contado por Wagner com moldes alheios?

Componho desde o ano de 1900, mas nenhum valor representam as composições até fins de 1904.

Em 1905 compondo romances para canto e piano, devido aos sentimentos que em mim despertavam as palavras de uma poesia, abandonei resolutamente a forma

comum do romance. Eu não podia ouvir a repetição melódica com palavras diferentes. Começava n'essa ocasião o despontar de ideias e sentimentos meu na arte e na forma.

A longa e quase absoluta reserva em elogios do professor de composição do Instituto N. de Musica, o Snº. Francisco Braga, e as suas criteriosas observações foram para mim benéficas e de um grande aproveitamento e estímulo. Verdadeiro artista e de compreensão lúcida, ninguém conhece como ele o esforço que empreguei trabalhando durante muitos anos, e devido a convivência, nenhum profissional analisa tão diretamente os meus trabalhos modernos e que ao seu julgamento eu com prazer submeto.

Não deixo de registrar o íntimo prazer e gratidão por mim sentidos, quando em fins de 1905 o fino compositor e com Snº. H. Oswald, depois de ter ouvido alguns romances meus distinguiu-me com palavras que não serão esquecidas nunca.

Presentemente o esforço espontâneo empregado na propaganda das minhas musicas por F. Nascimento, Srª. Thilda Aschoff e Paulina d'Ambrosio, constituem a maior prova de entendimento, coragem e abnegação que de artistas tenho recebido, e a lembrança mais cara e nobre da minha carreira artística.

Satisfazendo a pedidos realizou-se á 20 de Setembro de 1911 o meu primeiro concerto. Eu sei que das peças incluídas no programa talvez a mais desfavoravelmente criticada por um grupo de músicos foi a Sonata Apassionata para piano e violoncello. Não pretendo me defender da critica prematura feita a um trabalho cujos moldes diferem da forma clássica e são desconhecidos, — mas com sinceridade eu desejo demonstrar o meu pensamento em matéria de titulo e forma de sonata.

Sonata ou suonata quer dizer suonare (soar) e na verdadeira acepção da palavra não define uma forma única de composição. Em tempos remotos era a denominação que se dava a qualquer trecho instrumental. O primeiro compositor que applicou o termo foi Andrea Gabrieli em 1568. Nessa época a sonata consistia no emprego de harmonias cheias e sonoras e que serviam de introdução n'uma obra vocal religiosa. Conhecer como a desenvolveram e transformaram mais tarde (para citar poucos) Mozart, Scarlatti, Beethoven e mais recentemente Cesar Franck bastaria para provar a variabilidade da sua forma. Uma sonata composta de três ou quatro tempos completamente diversos entre si

como forma e ideias é comparável, ou para melhor dizer é igual na fatura á sonata para piano e violino de Cesar Franck?

A um poema d'alma cujas diversas partes formam um todo perfeitamente logico e unido (e que se toca) eu chamo também sonata.

A forma dos meus trios e fantasias depende unicamente dos meios que acho mais naturais como expressão.

O estudo rigoroso da harmonia contraponto e fuga é de um modo absoluto indispensável para um compositor, e igualmente a construção estética da linha melódica.

Sob a direção de um professor artista e criterioso do estudo da composição limitado ao conhecimento das obras que nos deixaram os grandes mestres, não para lhes copiar os moldes, mas para conhecer como desenvolveram as suas ideias, penetrar no sofrer, no sentir e no amor d'aqueles gênios, eu penso que resultaria o mais belo estímulo para os novos que surgem, e o abandono do que é fictício, convencional e pequeno. Cada um encontraria melhor o seu caminho na luminosa estrada que outros abriram.

Na revelação de elevados sentimentos, do esforço nobre para se atingir um imenso ideal que se adora, de um estado emotivo da alma indizível com palavras, da íntima e profunda dor quando dignamente sentida e envolta para mim n'um mistério sagrado, severo e grandioso, e acima de todos estes sentimentos da força e sublime elevação do amor é que se resume a missão de um verdadeiro artista.

Glauco Velásquez (1912)

Fonte: CARNEIRO, Maria Cecília Ribas; NEVES, José Maria. *Glauco Velásquez*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

Anexo V

VELÁSQUEZ, Glauco. *Sonata 1 “Delírio”, para Violino e Piano Op. 61*. Rio de Janeiro: SESC Partituras, 2010. 1 partitura, [32 p.]. Violino e piano. Microedição de Mariana Isdebski Salles. Disponível em: www.sesc.com.br/SescPartituras/. Acesso em 02/01/2013.