

MÚSICA PARA VIOLINO

MÚSICA DE CÂMERA
COM TECLADO

Estércio Marquez Cunha



Editores

Othaniel Pereira de Alcântara Júnior

Wolney Unes

MÚSICA PARA VIOLINO
Música de Câmara com Teclado

Estércio Marquez Cunha



Wagner Baptista da Costa Júnior

Presidente

Germano Roriz

Diretor comercial

Gustavo de Morais Roriz

Diretor administrativo

MÚSICA PARA VIOLINO
Música de Câmara com Teclado

Estércio Marquez Cunha



Goiânia
2010

© Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010

Editor musical

Othaniel Pereira de Alcântara Júnior

Coordenação editorial

Wolney Unes

Editoração eletrônica das partituras

Sui-Mei Fraissat Pugliese

Revisão das partituras

Gustavo Alfaix

Othaniel Pereira de Alcântara Júnior

Paulo César Guicheney Nunes

Sui-Mei Fraissat Pugliese

Texto

Gustavo Alfaix

Paulo César Guicheney Nunes

Colaboração

Alessandro Borgomanero (violino)

Ana Flávia Silva Frazão (piano)

Beatriz Carneiro Pavan (cravo)

Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (piano)

Cindy Folly Faria (violino)

Gunter Bauer (piano)

Luciano Ferreira Pontes (violino)

Luís Carlos Vasconcelos Furtado (flauta)

Marcos Silveira Bastos (violino)

Martha Martins de Castro Andrade G. Barreto (piano)

Rosana Araújo Rodrigues (flauta)

Projeto gráfico e capa

Genilda Alexandria

Arte-final

Marcus Lisita Rotoli

Impressão

Nacional Soluções Gráficas Ltda.

Proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio sem a autorização prévia do editor. A violação dos Direitos Autorais (Lei n. 9.610, de 20 de junho de 1998) é crime estabelecido pelo artigo 48 do Código Penal.

Impresso no Brasil
Printed in Brazil
2010

APRESENTAÇÃO

Treze anos após a publicação do álbum *Música de Câmara para Flauta* –primeiro projeto de edição de partituras musicais inteiramente produzidas na Escola de Música e Artes Cênicas –, temos o prazer de trazer a público este *Música para Violino - Música de Câmara com Teclado*, do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, doutor em música e professor aposentado da Universidade Federal de Goiás. Trata-se do primeiro de uma série dedicada à obra para violino do compositor.

Esta série procura atingir o mesmo objetivo das publicações anteriores: oferecer a violinistas, flautistas, pianistas e cravistas – instrumentos utilizados nas composições deste primeiro volume – uma alternativa de repertório camerístico brasileiro. Além disso, busca-se divulgar o trabalho de Estércio Marquez Cunha, abrindo o caminho para que suas obras alcancem intérpretes e ouvintes.

Esta publicação é resultado do esforço conjunto de vários pesquisadores. Entretanto, a ideia surgiu a partir de duas inquietações. Uma delas é a dificuldade de suscitar nos alunos o interesse na execução de peças do repertório de compositores brasileiros, ainda na condição de manuscritos, na disciplina Música de Câmara na Emac/UFG, há alguns anos sob a coordenação do prof. Othaniel de Alcântara. Uma segunda expectativa é, ao oferecer estas partituras editadas, a possibilidade de termos, com maior frequência, o repertório desse compositor goiano nas salas de concerto.

Ao compartilhar a ideia, em conversa informal com um dos organizadores daquela primeira edição de 1997, o professor dr. Wolney Unes, decidimo-nos pela realização desse trabalho. Coube a este último a tarefa de dar forma ao projeto e a coordenação editorial; ao professor Othaniel Alcântara, como editor musical, coube a tarefa de selecionar o material, providenciar sua digitalização e, posteriormente, realizar a primeira revisão, cotejando partituras e manuscritos, além de coordenar as demais etapas do processo de edição das peças.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, outros pesquisadores foram integrados à equipe. Entre esses, cumpre ressaltar os compositores Paulo Guicheney e Gustavo Alfaix, ex-alunos de composição de Estércio Marquez Cunha, responsáveis por uma segunda revisão, além de uma análise comentada das peças, parte integrante deste trabalho.

Para concluir este trabalho, o editor musical fez executar todas as peças a partir desta edição, com a participação de vários instrumentistas: os pianistas Ana Flávia Frazão, Carlos Henrique Costa, Günter Bauer e Martha Martins de Castro Andrade, o flautista Luís Carlos Furtado, o violinista Alessandro Borgomanero (todos professores da Emac); a cravista Beatriz Pavan e os violinista Cindy Folly e Luciano Pontes (então alunos do Mestrado desta instituição); além do violinista Marcos Silveira e da flautista Rosana Rodrigues (ex-alunos da Emac). Ao longo dos ensaios, os intérpretes tiveram um importante papel nos últimos ajustes da edição, colaborando com a revisão final,

além de sugestões sobre interpretação apresentadas nesta edição. Todas as modificações e acréscimos propostos foram discutidos com o editor musical antes da aprovação, e o compositor esteve presente a vários ensaios, elucidando dúvidas e fazendo sugestões. Esse trabalho conjunto faz com que as partituras aqui apresentadas consigam extrair o melhor resultado musical da obra do autor.

Cumpre salientar que a realização deste projeto só foi possível graças ao apoio da Lei Goyazes de incentivo à cultura, importante instrumento de apoio à produção de conhecimento na universidade e à sua disseminação, numa profícua parceria.

Finalmente, em nome dos coordenadores e demais participantes deste projeto, esperamos que esta edição – e oxalá os próximos volumes planejados – contribua na divulgação do repertório camerístico contemporâneo brasileiro.

Os editores

SUMÁRIO

Sonata para piano e violino nº 1 (1967).....	1
Música para piano e violino nº 2 (1971).....	14
Música para piano e violino nº 3 (2000).....	18
Música para flauta, violino e piano (1985)	37
Música para flauta, violino e cravo (2002)	41
Comentários analíticos.....	49
<i>Gustavo Alfaix</i>	
<i>Paulo César Guicheney Nunes</i>	

Sonata para piano e violino nº 1

Editado por Othaniel Alcântara Jr. (2010)

Estércio Marquez Cunha
(1967)

Moderado

Violino

Piano

f

rit.

a tempo

dim.

mf

mp

mp cresc.

f

17 *rit.*

17 *rit.*

p *delicado*

21 *p*

21 *p*

25 *p* *rit.* *pp*

25 *p* *rit.* *pp*

p *delicado* *pp* *pp*

29 *f* *súbito*

29 *f* *súbito*

33

Musical score for measures 33-36. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff begins with a rest for two measures, then contains a melodic line with a forte (*f*) dynamic and triplet markings. The grand staff features a complex accompaniment with triplets and a forte (*f*) dynamic.

37

Musical score for measures 37-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff continues the melodic line with a piano (*p*) dynamic. The grand staff accompaniment includes triplets and a piano (*p*) dynamic.

42

Musical score for measures 42-47. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features a melodic line with a *simile* marking. The grand staff accompaniment includes a piano (*p*) dynamic and various rhythmic patterns.

48

Musical score for measures 48-51. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The top staff features a melodic line with a forte (*f*) dynamic and triplet markings. The grand staff accompaniment includes a forte (*f*) dynamic and triplet markings.

53

rit.

dim.

rit.

dim.

p

58

mf

p

63

rit. molto

pp

68

f

f *3* *rinf.*

ppp

f *3* *brilhante*

f *3* *rinf.*

Muito lento

The musical score is written for a piano and a vocal line in 2/4 time, marked "Muito lento". The key signature contains one sharp (F#). The score is divided into four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features prominent triplet patterns in both hands. Dynamics include piano (*p*), crescendo (*cresc.*), and ritardando (*rit.*). The score includes measures 5, 10, and 15, with various musical notations such as slurs, accents, and fermatas.

19 *p*

19 *p*

23 *mp cresc.*

23 *mp*

28 *cresc.*

28 *cresc.*

33

33

37

Musical score for measures 37-41. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. Measure 37 features a melodic line in the top staff with a slur and a triplet of eighth notes. The grand staff accompaniment includes triplets in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

42

Musical score for measures 42-46. The system consists of three staves. Measure 42 has a *V* (Vibrato) marking above the first note. The top staff has a melodic line with slurs and triplets. The grand staff accompaniment features triplets in both hands. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *p* (piano), and *pp* (pianissimo).

47

Musical score for measures 47-51. The system consists of three staves. The top staff has a melodic line with slurs and triplets. The grand staff accompaniment features triplets in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

52

Musical score for measures 52-56. The system consists of three staves. Measure 52 has a *V* (Vibrato) marking above the first note. The top staff has a melodic line with slurs and triplets. The grand staff accompaniment features triplets in both hands. Dynamics include *p* (piano) and *pp* (pianissimo).

Vivo

Musical score for measures 1-5. The piece is in 2/4 time. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Musical score for measures 6-10. The piano part begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a crescendo (*cresc.*). The right hand features a forte (*f*) dynamic and a trill in the final measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 11-14. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The right hand features a trill in the final measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Musical score for measures 15-18. The piano part continues with eighth-note accompaniment. The right hand features a trill in the final measure. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

19

p

25

p delicado

31

37

Vivo

43 *p* *simile* *cresc.*

49 *p* *p*

55 *p*

60

64



68

f animado



72



76

Mais lento

pp

p



82

82

88

88

cresc.

94

94

f

8va - 1

100

Vivo

100

p

mp

106 *simile*

111

116 *f*

121

Música para piano e violino nº 2

Editado por Othaniel Alcântara Jr. (2010)

Estércio Marquez Cunha
(outubro, 1971)

Lento

Violino

II^a
con sord. *b* *gliss.*

pp

Piano

pp (1. Corda)

pp

pp levíssimo

pizz. arco

8^{va} - -

3

3

3

8^{vb} - -

A

Rápido

8^{va} - -

p

12

Lento

mf
(3. C.)

p

mf

f

senza sord. *

f

* tremolo rápido e próximo ao cavalete (não *sul ponticello*) - em toda a peça

Musical score system 1, featuring a treble and bass clef staff. The treble staff contains a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with a *pizz.* marking. The bass staff contains a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes. A *p* dynamic marking is present.

Musical score system 2, marked with a box containing the letter **B**. The treble staff begins with an *arco* marking and a *mf* dynamic, followed by a crescendo to *f*. It then features a *rit.* section with a *f > mf* dynamic change. The bass staff contains a triplet of eighth notes, followed by a half note, and then a series of eighth notes with a *f* dynamic. A *ff* dynamic marking is present. A *p* dynamic marking is also present.

Musical score system 3, marked with a box containing the letter **C**. The treble staff begins with a *mf* dynamic, followed by a half note, and then a series of eighth notes. It then features a *mf* dynamic marking. The bass staff contains a half note, followed by a series of eighth notes with a *mf* dynamic. A triplet of eighth notes is present.

Musical score system 4, marked with a box containing the letter **D**. The treble staff begins with a *p* dynamic, followed by a half note, and then a series of eighth notes. The bass staff contains a half note, followed by a series of eighth notes with a *p* dynamic. A triplet of eighth notes is present. A *f martelado* dynamic marking is present.

senza vibrato

f *dim.* *p*

3

E

Rápido

pp *pp* (1. C.)

p *pp* (1. C.)

IV^a

Lento

12

8^{va} 8^{va} 8^{vb} 8^{vb}

senza vibrato

8^{vb} 8^{vb}

F

ppp *ppp* (1. C.)

8^{va} 8^{va}

f *p* *f* *mf* *p* *mf*

8va *8va*

G *pp* *pp* *ppp* (1. C.)

pizz. *arco* *alla punta*

8va *8va*

H *ff* *mf* *pp*

ff *mf* *p*

con sord. *ppp* *ppp* (1. C.)

8va *8va*

Música para violino e piano nº 3

para Alessandro Borgomanero e Wolney Unes

Editado por Othaniel Alcântara Jr. (2010)

Estércio Marquez Cunha
(junho, 2000)

Moderado

Violino

Piano

6

11

16

pp *pizz.* *p* *p* *p* *arco* *p* *mf*

ff *pp* *pp* *mf*

f *p* *p*

f *ff* *f* *ff* *p*

f *f* *gliss.*

p *f* *ff*

21

21

p

This system contains measures 21 through 26. The upper staff is mostly empty, with a few notes at the end of measure 26. The lower staff features a piano (*p*) accompaniment with a melodic line in the right hand and a more active bass line in the left hand. The key signature changes to three sharps (F#, C#, G#) in measure 24.

27

27

p

p

This system contains measures 27 through 32. The upper staff has a melodic line that begins in measure 27 and continues through measure 32. The lower staff continues the piano accompaniment. The key signature changes to two sharps (F#, C#) in measure 29.

33

33

This system contains measures 33 through 38. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *mf* in measure 33. The lower staff continues the piano accompaniment. The key signature changes to one sharp (F#) in measure 35.

39

39

f

This system contains measures 39 through 44. The upper staff has a melodic line with a dynamic marking of *f* in measure 39. The lower staff continues the piano accompaniment. The key signature changes to one flat (Bb) in measure 41.

44

f

50

f

56

f

61

67

67

ff

72

72

ff

78

78

ff

83

83

ff

89

89

95

95

f

15

15

98

98

pizz.

p

arco

p

p subito

103

103

arco

pizz.

108 arco poco vibrato

dim. *f* *mf cantado*

108 dim. *f* *f martelado* *mf* *8va - 1*

113

113 *8va -*

119

119

125

125 *p* *pp*

131 *pizz.* *f* *arco* *p* *pp*

131 *p* *pp* *ff* 8vb 8vb

136 *ff* *simile*

136 *ff* *simile*

141 *ff* *p* *p*

141 *ff* *p* *p*

146 *pizz.* *mf* *arco* *p* *dim.* *pizz.* *pp*

146 *pizz.* *mf* *arco* *p* *dim.* *pizz.* *pp*

146 *p* *dim.* *pp*

Lento ♩ ± 40

sul tasto \downarrow *pp*

pizz. arco

5

IV^a

10

pp *p* pizz.

1) \downarrow Tocar direto nas cordas

2) $\begin{array}{l} \circ \\ | \\ \circ \end{array}$ Apertar a corda no ponto de produzir o harmônico e toque a tecla

3) \downarrow Percutir a caixa acústica

4) $\begin{array}{l} \text{///} \\ \downarrow \\ \times \end{array}$ Raspar as cordas com as unhas

5) $\begin{array}{l} * \\ | \\ \square \end{array}$ Cluster nas cordas

16

arco *

mf

22

pp

pizz.

arco

28

mf

33

pp

* sem vibrato - como rabeca - próximo ao cavalete (não *sul ponticello*)

38 *pizz.* *arco*

43 *mf*

49 *pp* *mf*

55 *p* *pizz.* *arco* *pizz.* *attacca*

(teclado)

attacca

Lento

Musical score for measures 1-3. The piece is marked "Lento". The first staff is a treble clef with a whole rest. The second and third staves are a grand staff. The right hand has a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line with chords. The dynamic marking is *p cresc. e accel. poco a poco*.

Musical score for measures 4-6. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second and third staves are a grand staff. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. The key signature changes to two sharps (D major).

Musical score for measures 7-8. The first staff is a treble clef with a whole rest. The second and third staves are a grand staff. The right hand continues the melodic line. The left hand continues the bass line. The key signature changes to three sharps (F# major).

Rápido, mas cómodo ♩ ± 96

Musical score for measures 9-11. The first staff is a treble clef with a whole note chord. The second and third staves are a grand staff. The right hand has a fast-moving melodic line. The left hand has a bass line. The dynamic marking is *f*.

12

V

V

15

#

17

#

20

V

V

23

23

Um pouco mais lento

25

25

30

30

34

34

38 arco

42 pizz.

46 arco

50

Rápido, mas cômodo

54 *p*

57

59

61

64

Um pouco mais lento

66

pp \leftarrow *mf*

66

mf

73

p \leftarrow *mf*

73

p *mf*

78

p \leftarrow *mf*

78

p *mf*

83

83

88

88

94

94

99

alla punta

99

Lento

105

105

pp cresc. e accel.

108

a tempo

f

108

a tempo

f

111

113

al tallone

V V

V V

V V

116

ff

8va

ff

119

dim.

8va

dim.

121

f dim.

rit.

f dim.

rit.

124

p

pp

pizz.

arco

p

p < mf

p

pp

mf

Música para flauta, violino e piano

aos meus amigos Anderson, Beatriz e Simone

Editado por Othaniel Alcântara Jr. (2010)

Estércio Marquez Cunha
(abril, 1985)

Lento

Flauta

Violino

Piano

7

13

p

cresc.

v

IIIª

cresc.

19

f *pp < p* *pp <*

f *pp*

8va

f *mf*

25

pp *p*

pp *mf* *p*

pp *p*

pp *p*

31

p *p*

pp *p*

p *p*

37

p

mf

pp cresc.

pp

43

p

mf

pp

49

p

mf

p

55

55

61

61

mf

67

67

pp

Música para flauta, violino e cravo

aos meus queridos Anderson, Beatriz e Simone

I = 8'

II = 8''

Editado por Othaniel Alcântara Jr. (2010)

Estércio Marquez Cunha

(março, 2002)

Lento ♩ ± 63

Flauta

Violino

Cravo

I

5

5

3

4

pizz

p

II

9

arco

p

gliss.

II^a

* harmônicos sempre sem vibrato

14

18

22

28

*p*³ *f* normal *p*

al tallone *f* *mf*

I

34

p *al tallone* *simile* *p*

f

II *I* *II*

39

p *f*

I *II* *I* *5*

43

p *mf* *f* *sfz* *mf*

pizz. *f* *arco* *mf*

43

48

p *mf* *p* *f* *fff*

p *pizz.* *f*

48

53

mf *p* *p*

arco *mf* *p*

53

I

58 *p*

58 *I*

64 *mf*

64 *mf*

68 *f*

68 *f*

72

p

II

77

f

f

al tallone

I

80

p

pizz.

II

84

arco p pizz. arco al tallone simile f

88

mf pp p

93

p

Comentários Analíticos

Gustavo Alfaix

Paulo César Guicheney Nunes

SONATA PARA PIANO E VIOLINO N° 1 (1967)

A primeira obra aqui apresentada foi escrita no período em que Estércio Marquez Cunha estudava Composição e Regência no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, onde já havia concluído o curso de Piano. *Sonata para piano e violino n° 1* foi composta e apresentada como parte do programa do curso regular de Composição. Obra de um primeiro momento do compositor, ainda nacionalista, foi orientada pela prof^a Virgínia Fiúza. Sobre sua primeira professora de composição, Cunha nos conta:

Era uma mulher notável e durante suas orientações aconteciam coisas interessantes. Ela não gostava do nacionalismo, sua música era voltada para o romantismo, mas ela sabia muito das coisas. Certa vez, eu cheguei e disse: “Dona Virgínia, olha isso aqui pra mim também”. Era uma peça dissonante que eu tinha feito, mas em um contexto nacionalista. Ela apontou isso, isso e aquilo, várias coisas, e disse: “Ótimo que você está querendo seguir isso daí. Vamos fazer o seguinte, de hoje em diante todas as vezes que eu te pedir uma peça, você vai fazer duas. Uma como eu estou pedindo e outra como você quer”. Foi a melhor coisa que me aconteceu no curso, porque ela tinha uma crítica fantástica. Em nenhum momento ela deixou de olhar tudo o que eu fazia nem deixou de criticar. O julgamento dela não era simplesmente “isso está feio, isso está bonito”, dona Virgínia ia muito além. Ela conhecia inclusive o dodecafonismo. Em seu livro de análise, trata do assunto com alguns exemplos.

A forma do primeiro movimento da Sonata para piano e violino n° 1 pode ser descrita da seguinte maneira:

Introdução	Tema A	Transição	Tema B	Desenvolvimento	Transição	Reexposição	Coda
dó maior	caráter lírico	modulação para sol maior	caráter nacionalista	material das seções precedentes		tema B em dó maior	tema A
1 – 3	4 – 10	11 – 17	18 – 28	29 – 56	57 – 59	60 – 69	70 – 73

O primeiro movimento desta obra é aberto com uma introdução na tonalidade de dó maior, fazendo uso de elementos semelhantes ao tema A, exposto em seguida. Este primeiro tema tem um caráter lírico e é apresentado pelo violino. A primeira transição da peça (c. 11 a 17) conduz a sol maior. O tema B é apresentado primeiramente pelo piano e depois é repetido a partir do compasso 22 pelo violino. O desenvolvimento utiliza o material dos temas A e B de maneira modulante. A reexposição faz uso de procedimento semelhante àquele utilizado por Chopin em sua *Sonata para piano n° 3* (1844). Trata-se de uma reexposição que apresenta apenas o tema B, neste caso, transposto para a tonalidade de dó maior. Na coda final, aparece exclusivamente o tema A.

Podemos dizer que no segundo movimento desta peça o compositor evoca um clima semelhante àquele presente na série de peças para piano solo *Gymnopédies* (1888) de Erik Satie, em especial a terceira delas. Esse movimento possui uma qualidade mais lírica em contraste com o caráter rítmico-brasileiro predominante no primeiro movimento.

A forma é um ABA que utiliza uma escrita instrumental simples, de um lirismo bastante acentuado, uma das marcas mais características da obra de Cunha.

Acerca da *Sonata para piano e violino n° 1*, o próprio compositor diz:

Eu tinha de escrever uma sonata para o curso de Composição. Optei por uma sonata para piano e violino e pensei realmente em coisas de um caráter bem brasileiro. O primeiro movimento é uma sonata com resquícios de desenvolvimento. Há uma apresentação com dois temas e na reexposição eu faço algo que foi muito interessante para os professores naquela época: eu reexponho em primeiro lugar o segundo tema, e o primeiro tema surge como uma coda final. É basicamente um movimento com temas brasileiros. O segundo movimento é um movimento lento, em lá dórico. Aqui, o violino canta de uma maneira bem melódica. Já o terceiro movimento é um rondó, com características rítmicas do baião. Em um primeiro momento, os professores acharam minha composição uma ousadia, depois, quando a peça foi apresentada, eles ficaram encantados.

O terceiro movimento é um rondó, e seu material motivico é trabalhado em um processo de retomada de vários elementos do primeiro movimento. O andamento rápido evidencia a rítmica popular-folclórica. No compasso 76, “mais lento”, há uma lembrança do segundo movimento, agora trabalhado em conjunção com a rítmica utilizada no primeiro movimento. Uma espécie de síntese entre os dois movimentos precedentes aparece nesta seção (E). O diagrama que se segue mostra a estrutura formal do terceiro movimento:

A	B	A	C	A	D	A	E	A	B	A
1 – 9	10 – 18	19 – 26	27 – 50	51 – 58	59 – 67	68 – 75	76 – 99	100 – 107	108 – 116	117 – 125

MÚSICA PARA PIANO E VIOLINO N° 2 (1971)

A diferença de linguagem entre *Música para piano e violino n° 2* e sua precedente é gigantesca. Composta no ano de 1971, após estudos de pós-graduação com o compositor Conrado Silva em Brasília – onde Cunha teve contato mais próximo com o repertório das estéticas da vanguarda do século XX –, a peça é construída com base na técnica dodecafônica de composição. O temperamento idiossincrático não deixa de se fazer presente na construção deste duo. O compositor, fugindo do formalismo, apropria-se daqueles procedimentos sistemáticos de criação da chamada Segunda Escola de Viena, constringendo-os às suas necessidades expressivas. Acerca desta obra, diz Cunha:

Essa peça foi composta quando eu estava terminando uma especialização em Brasília. Tive muito contato com o Conrado Silva e nós sempre discutíamos sobre música contemporânea. Num desses dias ele disse: “Escreva uma peça usando novas possibilidades do violino e do piano”. Então, essa obra foi feita nesse sentido, como uma experimentação. Ela não foi composta sob a orientação do Conrado. A coisa com ele era discutir, a gente discutia muito. Ele sempre provocava, desafiava... Foi uma boa experiência pra mim.

É interessante ressaltar que, a despeito da incorporação por parte do compositor de técnicas da vanguarda, ele demonstra ter uma posição particular sobre a questão *per se* da investigação de novos recursos instrumentais:

Uma coisa que eu já coloquei na minha cabeça há muito tempo vai contra aquela ideia da vanguarda de extrair todas as possibilidades do instrumento. Eu acho que isso não funciona. Acredito que a música precisa ter uma forma, ela precisa ter uma estrutura dela. Então, se eu optei por um tipo de sonoridade, não é porque existem inúmeras outras que vou simplesmente utilizá-las. Eu não sinto essa necessidade.

Em *Música para piano e violino n° 2*, percebemos a presença da série dodecafônica Mib-Ré-Dó#-Sol-Sol#-Si-Sib-Lá-Fá-Mi-Dó-Fá#:



Essa série é utilizada ao longo da peça somente em suas quatro formas fundamentais: Original, Retrogradação, Inversão e Retrogradação da Inversão. Na matriz abaixo, em negrito, seguem as quatro formas mencionadas com suas respectivas siglas:

	O	→								←	R	
I	Mib	Ré	Dó#	Sol	Sol#	Si	Sib	Lá	Fá	Mi	Dó	Fá#
	Mi	Mib	Ré	Sol#	Lá	Dó	Si	Lá#	Fá#	Fá	Dó#	Sol
↓	Fá	Mi	Mib	Lá	Sib	Dó#	Dó	Si	Sol	Fá#	Ré	Sol#
	Si	Sib	Lá	Mib	Mi	Sol	Fá#	Fá	Dó#	Dó	Sol#	Ré
	Sib	Lá	Sol#	Ré	Mib	Fá#	Fá	Mi	Dó	Si	Sol	Dó#
	Sol	Fá#	Fá	Si	Dó	Mib	Ré	Dó#	Lá	Sol#	Mi	Sib
	Sol#	Sol	Fá#	Dó	Dó#	Mi	Mib	Ré	Sib	Lá	Fá	Si
	Lá	Sol#	Sol	Dó#	Ré	Fá	Mi	Mib	Si	Sib	Fá#	Dó
↑	Dó#	Dó	Si	Fá	Fá#	Lá	Sol#	Sol	Mib	Ré	Sib	Mi
	Ré	Dó#	Dó	Fá#	Sol	Lá#	Lá	Sol#	Mi	Mib	Si	Fá
I	Fá#	Fá	Mi	Sib	Si	Ré	Dó#	Dó	Sol#	Sol	Mib	Lá
R	Dó	Si	Sib	Mi	Fá	Sol#	Sol	Fá#	Ré	Dó#	Lá	Mib

A não determinação estrita dos andamentos e a não existência de barras de compasso devem estar entre os primeiros questionamentos do intérprete em confronto com esta partitura. É muito comum na obra de Cunha a indicação de tempo por texto e, quando há a determinação metronômica específica deste, esta é geralmente acompanhada pelo símbolo \pm , oferecendo um certo grau de liberdade conforme a predileção e o conforto do intérprete. A eliminação das barras de compasso na notação desta partitura pretende estabelecer uma maior fluidez na decorrência do tempo da música. No manuscrito original do compositor, há indicação das coincidências entre o violino e o piano por meio de linhas tracejadas:



Em linhas gerais, podemos dizer que esta peça possui um forte apelo ritualístico, e sua execução deve enfatizar a qualidade do exercício da contemplação. Talvez possamos delimitar três principais substâncias que distinguem os caracteres desta obra, a saber: o efêmero/transitório, o repetitivo/duradouro e algo que perpassa por entre esses dois universos distintos, procurando suas conexões.

Estruturalmente, a obra começa fazendo uso da série de doze sons na sua forma original, estabelecendo oposição à forma inversa. A partir da metade da peça, nota-se o uso sistemático da forma retrógrada em dualidade com a retrogradação da inversão, terminando a obra neste modo de leitura da série, o mais distinto possível da forma inicial. A simetria é clara: original *versus* inversão, seguido pela retrogradação *versus* retrogradação da inversão. No que diz respeito a uma simbologia, esse procedimento parece apontar a um percurso sem volta, algo que se dissolve; especula-se: a própria vida.

MÚSICA PARA VIOLINO E PIANO Nº 3 (2000)

Podemos pensar *Música para Violino e Piano nº 3* como uma espécie de síntese entre duas correntes estilísticas divergentes desenvolvidas individualmente nas duas obras para violino e piano antes aqui analisadas. O nacionalismo e o experimentalismo de vanguarda encontram-se em conjunção, fruto da maturidade criativa do compositor. Sobre esta obra, nos diz o compositor:

Os três movimentos de *Música para Violino e Piano nº 3* são interligados. Eu tomo a nota Sol como ponto básico e ataco, inicialmente, um acorde que vai aparecer como uma reiteração nesse primeiro movimento o tempo todo. A nota Sol é mascarada entre o violino e o piano. Eu começo a inserir as dissonâncias mais fortes, o Lá \flat e o Fá \sharp , e a nota Sol vai se mantendo como um timbre. O acorde inicial continua a ser reiterado e, além disso, acontecem algumas melodias que também são repetidas, como por exemplo a do compasso 21. Há muito de música brasileira nesta peça: o ritmo quebrado das melodias, os modos.

O primeiro movimento da peça pode ser dividido em cinco seções:

A	B	A'	B'	Coda
polarizações em torno da nota Sol	melodia sincopada	polarizações em torno da nota Sol	material de B e A	material de A
1 – 20	21 – 95	96 – 110	111 – 143	144 – 151

Em A, o compositor reitera a nota Sol – em uma espécie de recorrência obsessiva – pontuada pelas notas F \acute{a} # e L \acute{a} b, e por dois acordes construídos com os doze sons da gama cromática. O primeiro deles é apresentado pelo piano logo no início da peça. O segundo, que completa o total cromático, aparece no compasso 12:



A seção B tem um caráter diatônico, contrastante com a qualidade cromática da seção anterior. Um pequeno motivo melódico é a base da elaboração desta segunda seção (c. 21):



Acerca do segundo movimento, o compositor afirma que:

Minha maior preocupação neste movimento é com o timbre: sons dentro do piano, clusters, cordas arranhadas, glissandos de harmônicos no violino. Em algumas partes eu peço que o violino seja tocado sem vibrato, com uma nota pedal, imitando uma rabeça. Desde menino eu sempre gostei do som da rabeça, a rabeça da música nordestina. Eu a vejo como um resquício medieval, uma herança medieval que nós temos aqui. Essa sonoridade de rabeça permeando melodias modais contrasta com os efeitos do piano tocado dentro das cordas.

Nessa fala de Cunha fica explícita sua proposta em estabelecer um discurso musical que resolva a dialética entre duas estéticas distintas, a nacionalista e a vanguardista.

O terceiro movimento de *Música para Violino e Piano n $^{\circ}$ 3* é construído como um rondó. O diagrama que se segue demonstra a forma deste movimento:

A	B	A'	C	A''	Coda
<i>basso ostinato</i>	polarizações em torno da nota Sol; cânones	<i>basso ostinato</i>	cânones	<i>basso ostinato</i>	nota Sol
1 – 24	25 – 53	54 – 65	66 – 104	105 – 125	126 – 128

Nas seções A, A' e A'' o compositor faz uso de um *basso ostinato* constituído de 12 notas:



Contra este baixo, o piano executa uma série de acordes sincopados.

No compasso 9 (“rápido, mas confortável”), o violino apresenta uma série de doze sons. É de se notar a qualidade diatônica na disposição das alturas tanto desta série, quanto da série utilizada no *basso ostinato*:



Nesse sentido, Cunha está mais próximo de uma perspectiva de controle sistemático do total cromático de vertente bergiana, tal qual aquele utilizado pelo mestre austríaco em seu *Concerto para Violino* (1935), do que de uma perspectiva weberniana.

A seção B do terceiro movimento é uma síntese entre as polarizações em torno da nota Sol da seção A do primeiro movimento, e a melodia modal que caracteriza a seção B, também do primeiro movimento. Em A'', os acordes sincopados também aparecem no violino. A seção C é um cânon a duas vozes. O *dux* é apresentado pelo violino no compasso 67 e o *comes* aparece no piano a partir do compasso 68. Uma terceira voz, livre, surge no compasso 70, lembrando as construções canônicas das *Variações Goldberg* (1741) de Bach, onde um cânon estrito é acompanhado de um baixo cifrado.

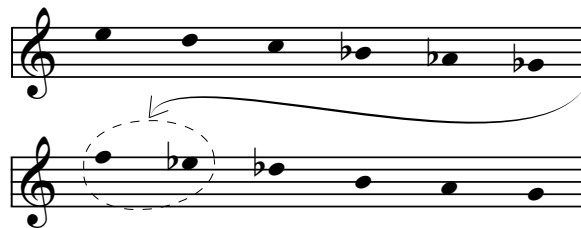
MÚSICA PARA FLAUTA, VIOLINO E PIANO (1985)

Música para flauta, violino e piano foi composta no ano de 1985 e é mais uma dentre as obras representativas da vasta produção camerística de Cunha. Ao longo de sua carreira como compositor e, especialmente, como formador – responsável pelas áreas teóricas do curso de Música da Universidade Federal de Goiás desde 1968 –, o professor Estércio estabeleceu uma rede de contatos entre ex-alunos e amigos instrumentistas, para os quais passou a escrever, com frequência, peças visando conjuntos instrumentais pequenos, de grupos formados por essas próprias pessoas.

Esta obra apresenta um contorno de seus limites formais explicitamente definidos. São três partes com duração de tempo idêntica entre si, sendo a última um retorno à primeira, constituindo um típico ABA. No diagrama que se segue, apresentam-se as partes da peça acompanhadas de suas respectivas delimitações pelos números dos compassos, bem como a quantidade de compassos relativa a cada uma de suas seções:

A	B	A'
1 – 24 (24)	25 – 48 (24)	49 – 72 (24)

A rigidez na construção da forma desta peça se mantém na elaboração de seu material musical interno. O uso absolutamente exclusivo de bemóis na notação dos acidentes atesta para a elaboração estrutural de duas escalas de tons inteiros – a original e sua única transposição de meio tom – em desenho melódico descendente. No diagrama a seguir, temos, no pentagrama superior, a escala de tons inteiros descendente a partir da nota Mi, e, no pentagrama inferior, a escala de tons inteiros descendente a partir da nota Fá:



As indicações dadas, anteriormente, pela seta e pelo círculo tracejado demonstram a formação da *passacaglia* de oito alturas que sustenta estritamente a condução harmônica das partes A e A' desta peça. O baixo *ostinato* que compõe a *passacaglia* aparece da seguinte maneira:



Se por um lado temos a construção de uma *passacaglia* regular e insistente em toda a seção A, por outro, o ciclo de alturas que esse mesmo *ostinato* percorre gera uma irregularidade estrutural por romper com os limites da oitava. Em A, temos uma rigidez aparente na composição de uma forma estrita de contraponto, a saber, a *passacaglia*, enquanto que, em B, observamos em contraste que a linha do baixo é construída de maneira mais livre. Notemos também que em A o baixo possui um desenho melódico descendente, e em B, existe a predominância de perfis melódicos ascendentes.

A construção dos acordes realizados pelo piano, em acompanhamento ao *basso ostinato* da seção A, pode ser avaliada segundo critérios de controle sistemáticos. Se o compositor procedeu precisamente dessa maneira ou não, isso não desacredita a presença das relações que serão apresentadas. Nos compassos de 1 a 24, para analisarmos apenas um trecho da peça, existe uma variação na densidade de notas que compõem os acordes realizados pelo piano. Essas estruturas de densidade na composição dos acordes variam juntamente com as repetições dos baixos – a cada quatro compassos –, e são formadas com as seguintes quantidades de notas: 2, 3, 4, 4, 5 e 2. As notas que constituem os acordes são

escolhidas com relação aos conjuntos de notas das duas escalas de tons inteiros utilizadas na peça, escala de Mi (E) e a escala de Fá (F). No diagrama abaixo, podemos observar esse procedimento de aparições de notas conforme o princípio estabelecido:

1 – 4	5 – 8	9 – 12	13 – 16	17 – 20	21 – 24
2	3	4	3 + 1	4 + 1	2
		EEEE	EEEE	EFE	
	FFFE	FFFE	FFFE	EEEE	
EFEF	EFEF	EFEF	EFEF	FFFE	EFEF
FEFE	FEFE	FEFE	FEFE	EFEF	FEFE

Um ponto a ressaltar acerca da rítmica da obra é a utilização dos pés gregos, troqueu na seção A, e iambo na seção B:

A	Troqueu	___U	h q
B	Iambo	U___	qh

MÚSICA PARA FLAUTA, VIOLINO E CRAVO (2002)

A última peça, *Música para flauta, violino e cravo*, que encerra a presente coleção, foi concebida no ano de 2002. Como representante da produção mais recente do compositor, esta obra – colocada em perspectiva com as anteriores – nos revela uma das características mais constantes ao longo da produção de Cunha, a saber, a concisão. O cravo aqui não é solicitado com o intuito de estabelecer uma relação de referencialidade com a música do passado e seu material característico, ao mesmo tempo em que não é constrangido de forma a servir a uma nova maneira de utilização, como no caso de *Continuum* (1968) de György Ligeti – entre outros exemplos do repertório para o instrumento no âmbito da música contemporânea. O compromisso do compositor goiano é, antes de mais nada, com o desenvolvimento de sua própria linguagem. A utilização dos diferentes manuais do teclado e o emprego de uma larga palheta sonora do violino evidenciam um pensamento avançado na composição das resultantes texturais.

A peça faz uso sistemático de duas técnicas de controle de alturas distintas. A primeira delas, baseada na escala de tons inteiros, é utilizada de maneira a criar diferentes níveis de tensão entre suas duas formas possíveis. No pentagrama a seguir, à esquerda, apresenta-se a forma original de acordo com o início da peça (começando na nota Mi); imediatamente à direita, em sua única transposição de meio-tom acima da original (começando na nota Fá):



Uma característica fundamental dessa escala é a presença recorrente do trítone. Seu uso é percebido ao longo da peça, tanto na construção melódica, quanto na elaboração da harmonia. O compositor desdobra a dualidade, no que diz respeito às alturas, presente nesse sistema e, desenvolve trechos musicais exclusivamente construídos em cada um desses diferentes campos de seleção sonora. Frequentemente, há a presença eventual de notas de passagem pertencentes à gama sonora oposta àquela que se encontra em predominância. Em outros momentos da obra, nota-se a exploração de colisões e convergências entre as desigualdades dessas escalas.

A junção entre as duas escalas de tons inteiros oferece a totalidade da gama cromática. A série de doze sons é, propriamente, a segunda técnica de controle empregada na construção desta peça. No pentagrama que se segue, mostramos a série utilizada:



Podemos tecer algumas especulações acerca de uma correlação estrutural entre as escalas de tons inteiros utilizadas em *Música para flauta, violino e cravo* e a série dodecafônica presente em sua segunda seção. Essa série possui uma particularidade que a inter-relaciona com as escalas citadas. As notas nas posições 1-4-5-7-10-11, são aquelas da escala de tons inteiros partindo da nota Mi. Mantendo essas posições e lendo a série na sua forma retrógrada obteremos exatamente as notas da escala de tons inteiros partindo da nota Fá. O diagrama abaixo explicita esse procedimento:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
E	C#	D#	D	G#	G	F#	F	A	C	Bb	B
<hr style="border: 0.5px dashed black;"/>											
B	Bb	C	A	F	F#	G	G#	D	D#	C#	E
↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Cunha mobiliza os doze sons para compor a parte central da peça, montando uma estrutura em três partes, um ABA. Na seção B, compreendida entre os compassos 60 e 71 – e não por acaso constituída também por 12 compassos, procedimento utilizado por Boulez em suas *Notations* (1945) para piano solo –, a série dodecafônica aparece inicialmente na sua forma original. Na sequência, a série passa por um processo de degradação ao mesmo tempo em que polariza em torno de notas pertencentes aos conjuntos das duas escalas de tons inteiros. Questões concernentes à forma e aos números dos compassos que a delimitam podem ser observadas no diagrama a seguir:

A	B	A'
1 – 59 (59)	60 – 71 (12)	72 – 96 (25)

Por fim, mas não menos importante, achamos relevante trazer um último testemunho do compositor acerca de suas reflexões sobre as escolhas dos títulos de suas obras:

Raramente coloco um nome específico em uma peça. Sempre uso “movimento” ou “música”. Acho que o título em si não deve interferir, sugerir um significado direto na escuta do ouvinte. A música é uma abstração, é uma forma, um tempo sonoro. Às vezes, o nome que coloco é uma brincadeira ou algo desse tipo, mas de um modo geral, estou pensando na música em si mesma. Então eu dou um número... quem quiser que faça a imagem da peça. Quando digo “movimento”, estou pensando um tempo sonoro – aliás, eu já usei também como nome este termo –, um tempo em que está acontecendo música.

Treze anos após a publicação do álbum *Música de Câmara para Flauta* – primeiro projeto de edição de partituras musicais inteiramente produzidas na Escola de Música e Artes Cênicas –, temos o prazer de trazer a público este *Música para Violino – Música de Câmara com Teclado*, do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, doutor em música e professor aposentado da Universidade Federal de Goiás. Trata-se do primeiro de uma série dedicada à obra para violino do compositor.

