

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ARTES  
Mestrado em Artes**

**BRASILIANA Nº 2 DE CYRO PEREIRA:  
ANÁLISE INTERPRETATIVA, PREPARAÇÃO DE EDIÇÃO  
E REDUÇÃO PARA VIOLA E PIANO.**

**RENATO KUTNER**

**CAMPINAS-SP  
2006**

**RENATO KUTNER**

**BRASILIANA Nº 2 DE CYRO PEREIRA:  
ANÁLISE INTERPRETATIVA, PREPARAÇÃO DE EDIÇÃO  
E REDUÇÃO PARA VIOLA E PIANO.**

Dissertação apresentada ao Departamento de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientação: Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi.

**CAMPINAS-SP**

**2006**

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

Bibliotecária: Liliane Forner – CRB-8<sup>a</sup> / 6244

K971b  
Kutner, Renato.  
*Brasiliiana n° 2 De Cyro Pereira: análise interpretativa, preparação de edição e redução para viola e piano/*  
Renato Kutner. – Campinas, SP: [s.n.], 2006.

Orientador: Emerson De Biaggi  
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas.  
Instituto de Artes.

1. Pereira, Cyro, 1929 – 2. Música – Brasil – Séc. XX.
3. Viola. 4. Compositores. I. De Biaggi, Emerson.
- II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes.
- III. Título.

Título em inglês: “Brasiliiana n.2 by Cyro Pereira: interpretative analysis, edition and piano reduction”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Pereira, Cyro, 1929 – Music-Brazil-20th

Viola – Composers

Titulação: Mestre em Música

Banca examinadora:

Prof. Dr. Emerson De Biaggi

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Prof. Dr. Rogério Luís Moraes Costa

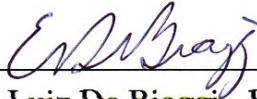
Prof. Dr. Eduardo Ostergren

Prof. Dr. Luis Britto Passos Amato

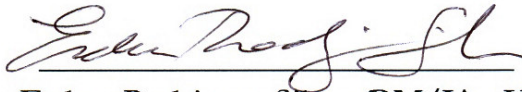
Data da defesa: 31 de Julho de 2006

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

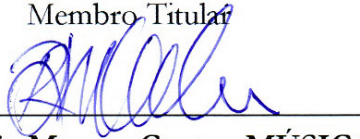
Defesa de **Dissertação de Mestrado** em Música, apresentada pelo  
Mestrando **Renato Kutner** - RA 30231, como parte dos requisitos para a obtenção do título de  
**MESTRE EM MÚSICA**, apresentada perante a Banca Examinadora:



**Prof. Dr. Emerson Luiz De Biaggi - DM/IA - UNICAMP**  
Presidente/Orientador



**Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva - DM/IA - UNICAMP**  
Membro Titular



**Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa - MÚSICA/ECA - USP**  
Membro Titular

À minha esposa Elizabete que, além de me incentivar, quase me “obrigou” a cursar o mestrado...

Aos meus filhos, que me cederam muitas horas reservadas a eles e com maturidade entenderam a importância disto.

E aos meus pais, que também sempre respeitaram as minhas escolhas.

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, agradeço muitíssimo a Cyro Pereira, que com paciência infinita sempre respondeu a todas as minhas dúvidas e sem o qual não existiria esta dissertação.

Ao meu orientador, Emerson De Biaggi, que acompanhou cada centímetro de uma longa jornada.

Aos professores e funcionários da UNICAMP e em especial ao prof. Esdras Rodrigues.

Aos docentes de outras universidades que me ajudaram e que provaram que conhecimento não tem fronteiras de siglas: Rogério Costa, amigo de longa data, da USP, e a Dorotéia Kerr e Alberto Ikeda, da UNESP.

A Lenita Portilho Furlan, que me acompanhou ao piano desde o começo do meu trabalho, por suas inúmeras horas de dedicação.

A Alexandre de Leon, pela revisão da partitura, Newton Carneiro e Rodrigo Morte, pelas dicas na redução para piano, à amiga Flávia Toni, Luciana Sayure Shimabuco, Antenor Correa, Marta Ozzetti, Mauro Viana e a cada um que, com uma sugestão, por pequena que fosse, tornou possível este trabalho.

## RESUMO

Os objetivos principais desta pesquisa são:

1. Fazer um estudo técnico e interpretativo visando à execução da obra *Brasiliãna nº2*. Para isso, foi elaborada uma análise interpretativa sob vários aspectos: harmônico, formal, técnico e idiomático, além de ser apresentado um breve histórico da vida e obra do compositor.
2. Realizar uma edição crítica da partitura e partes, bem como uma redução para piano da parte orquestral, com a finalidade de difundir a obra por meio de sua execução com orquestra ou piano.

## ABSTRACT

The purpose of the present research is to study the technical and interpretative aspects of the piece viewing its performance. To accomplish this objective, harmonic, formal, technical and idiomatic aspects were analyzed. A critical edition of the score and parts, as well as a piano reduction was prepared, with the intent of divulging the piece and enabling its performance with orchestra or piano accompaniment.



## Lista de abreviaturas<sup>1</sup>

c. = compasso(s)  
bpm = batidas por minuto

### Instrumentos musicais:

Vlno. = violino	Fg. = Fagote
Vla. = viola	Trpa. = Trompa
Vc. = Violoncelo	Trb. = Trombone
Cb. = Contrabaixo	Bat. = Bateria
Fl. = Flauta	Timp. = Tímpano
Ob. = Oboé	Pno. = Piano
Cl. = Clarineta	

**Cifras:** Optei pelas utilizadas na música popular<sup>2</sup>.

Letras maiúsculas indicam os acordes maiores (A= Lá maior, B= Si maior, C= Dó maior etc.).

Letras seguidas de *m* minúsculo indicam que o acorde é menor (Am= Lá menor).

X<sup>7</sup> = acorde maior com sétima menor ou de sétima dominante.

Xm<sup>7</sup> = acorde menor com sétima menor.

Xmaj<sup>7</sup> = acorde maior com sétima maior.

Xm<sup>7(5b)</sup> = acorde menor com sétima menor e quinta diminuta ou meio diminuto.

7 = sétima menor.

maj<sup>7</sup> = sétima maior.

9 = nona maior.

b9 = nona menor.

#9 = nona aumentada.

#11 = décima primeira aumentada.

b13 = décima terceira menor.

b5 = quinta diminuta.

#5 = quinta aumentada.

Inversões = X/Y , onde X é a fundamental e Y é a nota que está no baixo.

---

<sup>1</sup> Não acrescento as abreviaturas que são por demais conhecidas e de uso generalizado, como *p=piano*, *mf = mezzo forte* etc.

<sup>2</sup> Adotei os símbolos e cifras usados por Sérgio P. R. Freitas na sua dissertação de mestrado: *Teoria a Harmonia Popular: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal* (1995).

# Sumário

Introdução	1
1 Cyro Pereira	5
2 A Suíte Brasileira nº 2	13
2.1 1º movimento: Samba	15
2.2 2º Movimento: Valsa	18
2.3 3º movimento: Choro	19
3 Análise Interpretativa	23
3.1 Aspectos Gerais	23
3.2 Samba	27
3.2.1 Forma	27
3.2.2 Elementos Compositivos e Interpretativos	28
Parte A	28
Parte B	35
Parte A <sup>1</sup>	37
Coda	40
3.3 Valsa	42
3.3.1 Forma	42
3.3.2 Elementos Compositivos e Interpretativos	42
Introdução	43
Parte A	44
Parte B	45
Parte A <sup>1</sup>	45
Solo da Orquestra	46
Parte A <sup>2</sup>	47
Parte B <sup>1</sup>	48
Parte A <sup>1</sup>	49
Coda	49
3.4 Choro	50
3.4.1 Forma	50
3.4.2 Elementos Compositivos e Interpretativos	51
Parte A	51
Parte A <sup>1</sup>	55
Parte B	57
Reexposição da Parte A	62
Coda	63
4 Elaboração da edição crítica	65
4.1 Partitura e partes	66
4.2 Redução para viola e piano	67
Considerações finais	71
Anexos	73
Correção de erros da partitura e partes da Brasileira nº 2	73
Partitura da Brasileira nº2	77
Partitura da redução para piano e viola	144
Parte da viola solista	161
Bibliografia	170

## Introdução

Grande parte do repertório musical brasileiro ainda está por revisar e é de difícil acesso. Em contraste com essa situação, quando se trata de executar peças de compositores europeus, além de encontrarmos várias edições da obra e inúmeras gravações, dispomos de literatura crítica sobre o compositor e sua obra, podendo assim começar o trabalho interpretativo munidos de informações sobre seu universo artístico. A tudo isso se some o fato de o repertório de viola não ser muito extenso comparado ao de outros instrumentos como piano ou violino. Essas razões motivaram-me a escolher dentro do repertório nacional uma peça que justificasse uma pesquisa.

Considero Cyro Pereira um dos grandes compositores brasileiros da atualidade, opinião que foi sendo formada nos últimos 16 anos em que tenho participado como violista da *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*, onde ele atua como maestro, compositor e arranjador, tendo assim a oportunidade de conhecer uma grande parte de sua obra. Apesar de se considerar um músico popular<sup>3</sup> e de ter militado neste tipo de música quase toda sua vida, a sua obra está entre aquelas que indicam que muitas vezes os limites entre música popular e erudita talvez não sejam tão delineados. Sua produção é imensamente diversificada, apresentando desde peças para instrumentos solo, passando por música de câmara e chegando a grandes formações orquestrais. Quanto a estas últimas, existem peças de sua autoria assim como arranjos de músicas populares. Cyro<sup>4</sup> não foi vinculado à escola nacionalista, apesar de ter sido aparentemente influenciado por ela no contato que teve em seus anos de trabalho em radiodifusão com alguns compositores desta escola. Sua obra tem uma linguagem própria, sempre despretensiosa como a boa música popular, e com grande refinamento de escrita e orquestração.

---

<sup>3</sup> Entrevista concedida ao autor em 17/05/2004.

<sup>4</sup> Ao se referir a Cyro Pereira, optei por usar seu primeiro nome, Cyro, em vez de seu sobrenome.

A peça *Brasileira nº 2* mostrou-se apropriada como objeto de pesquisa por ter sido pouco tocada<sup>5</sup>, divulgada e por não estar editada. Trata-se de uma obra escrita para viola e orquestra em uma forma que se poderia chamar de suíte-concerto, em três movimentos (rápido-lento-rápido)<sup>6</sup>, escritos em gêneros bem brasileiros: *Samba*, *Valsa Brasileira* e *Choro*. É uma peça virtuosística, de grande desafio técnico ao solista, interessante pela mestria da instrumentação e pela originalidade aliada à simplicidade das formas. Sua revisão, acompanhada pelo próprio compositor esclarecendo possíveis dúvidas, somando-se à elaboração de sua edição e redução para viola e piano, bem como sua execução, têm como objetivo preservar e difundir o repertório musical brasileiro para viola e a obra de Cyro Pereira.

Os objetivos principais dessa pesquisa são:

- a) fazer a análise interpretativa da peça, verificando a estrutura formal, a orquestração, a harmonia, aspectos idiomáticos, bem como comentários técnicos de execução;
- b) revisar e editar a partitura orquestral;
- c) reduzir a peça para viola e piano para facilitar o seu estudo e ampliar a possibilidade de execução;
- d) executar a obra em concertos;
- e) discutir questões interpretativas da obra.

No primeiro capítulo há uma pequena biografia do compositor baseada principalmente na dissertação feita por Luciana Sayure Shimabuco, defendida em 1998 na Unicamp: “*Dá licença, maestro! - a trajetória musical de Cyro Pereira*”. Foram acrescentados outros dados, coletados com o próprio compositor, que julguei importantes, principalmente os fatos que ocorreram após a data da conclusão da referida dissertação. Em seguida, no segundo capítulo, a peça em

---

<sup>5</sup> Até onde pudemos apurar, além de Marcelo Jaffé, até esta data, somente Newton Carneiro e Alexandre de León tocaram esta peça (acompanhados pela *Orquestra Jazz Sinfônica*) e estes últimos apenas o 3º movimento.

<sup>6</sup> A palavra *suíte* consta no frontispício do autógrafo da partitura entre parênteses, abaixo do título *Brasileira nº2*.

questão é descrita em suas particularidades e dentro do contexto da obra do compositor. No terceiro capítulo temos a análise da obra, na qual os pontos de maior relevância foram ressaltados tanto nos aspectos interpretativos quanto nos de sua estrutura em geral. E, finalmente, no quarto capítulo descrevi o processo de elaboração da edição e da redução para viola e piano.

# 1 Cyro Pereira

Cyro Marin Pereira nasceu em 14 de agosto de 1929 em Rio Grande, cidade portuária situada no Rio Grande do Sul, filho de pais imigrantes que aqui chegaram no fim do séc. XIX. Seu nome foi registrado erroneamente como Cyrio. Estudou a partir de 1936 no *Liceu Salesiano de Artes e Ofícios* onde, além das disciplinas comuns e profissionalizantes, havia atividades complementares, como prática de teatro, banda, coro, órgão e piano. Foi lá que iniciou sua formação musical com o Pe. José Allievi, participando do coro e recebendo aulas de piano e órgão. Seu talento musical foi percebido por um violinista conhecido por *Cardeal*, que pertencia à *Orquestra Jazz Botafogo*, quando tocou piano em uma apresentação de alunos no *Liceu*. *Cardeal* convidou-o a participar da orquestra, convite que em princípio recusou. *Cardeal* então se dirigiu ao pai de Cyro e conseguiu convencê-lo. Neste momento, aos 14 anos, começou sua atividade profissional e continuou trabalhando exclusivamente com música até hoje. A partir de 1946 passou a integrar a *Orquestra Nunes e Seus Rapazes*. A orquestra tocava arranjos próprios, oferecendo-lhe a oportunidade de escrever seus primeiros arranjos. A convite de um colega da orquestra, que havia se estabelecido em São Paulo, Cyro decidiu mudar-se para esta cidade, o que aconteceu em março de 1950. Em abril já havia conseguido o cargo de pianista na boate *Excelsior*, e no mesmo ano começou a trabalhar na *Rádio Record PRB9*. Foi nessa época que Cyro conheceu a cantora Esterzinha de Souza, com quem viria a se casar em 1953.

Na *Rádio Record*, Cyro trabalhou junto com o Maestro Gabriel Migliori, a quem ele credita o fato de ter sido seu maior mestre e quem mais contribuiu para a sua formação musical. Migliori foi o autor de trilhas sonoras de muitos filmes, entre eles *O Cangaceiro* (1953) e *O Pagador de Promessas* (1962). Essa formação não se deu através de aulas formais, mas sim do convívio direto no ambiente de trabalho da *Rádio Record* até o ano de 1971. Em 1957 ganhou seu

primeiro prêmio *Roquette Pinto*<sup>7</sup>, como melhor orquestrador, por sua participação no programa *O Maestro Veste a Música*. Na rádio destaca-se sua participação como maestro e arranjador em vários programas junto com Henrique Foréis, o *Almirante*<sup>8</sup>, como ficou conhecido nacionalmente. Outra participação de sucesso foi no programa *Histórias das Malocas*, com composições de Hervê Cordovil, na voz de Esterzinha de Souza. Eram contadas histórias das favelas, interpretadas por Adoniran Barbosa e a atriz Maria Tereza. Esse programa foi revivido em 17 de novembro de 2004, com a *Orquestra Jazz Sinfônica* no *Teatro Sérgio Cardoso*. Cyro e Rodrigo Morte, seu ex-aluno, refizeram os arranjos do disco *Histórias das Malocas*, feito em 1959. Esterzinha voltou ao palco, sua filha interpretou a personagem *Terezoca* e Cyro tocou a parte de piano junto com a orquestra. Em 1958 Cyro foi transferido para a *TV Record*. Suas primeiras composições, de que se tem registro, foram duas valsas para piano solo, a primeira em 1948 e a segunda em 1956, e um quinteto de saxofones, *Caminhando na Garoa*. Em 1962 fez sua primeira obra sinfônica, *A Brasileira nº 1*, escrita para o *Concurso de Composição da Cidade de São Paulo* no qual ganhou menção honrosa. Da mesma época são a *Fantasia para Piano e Orquestra* (1963), o *Quarteto nº 1* (1964) e a *Sonata para Violino e Piano* (1964), obras que foram compostas desvinculadas de sua atividade profissional na televisão e realizadas sem nenhum propósito financeiro, apenas por interesse pessoal do autor. A *Fantasia para Piano e Orquestra* foi escrita para o *Concurso Ernesto Nazareth*, que homenageava o centenário de seu nascimento. Com incentivo de Migliori, Cyro se inscreveu e, apesar de o concurso ter premiação somente para o 1º lugar, concedido ao compositor Marlos Nobre, o júri criou especialmente para ele uma menção honrosa com um prêmio razoável em dinheiro. Desse júri participavam Francisco Mignone, Vieira Brandão, Edino Krieger, Alceu Bochino e Radamés Gnattali. Com o advento do golpe militar, muitos membros da *Academia Brasileira de Música*

---

<sup>7</sup> O prêmio *Roquette Pinto* era patrocinado pela *TV Record*.

<sup>8</sup> *Almirante* era a alcunha de Henrique Foréis Domingues, cantor, compositor, pesquisador e radialista - Rio de Janeiro, RJ, 19/02/1908 - idem 22/12/1980. Destacou-se como pesquisador da música popular brasileira (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 18).

foram cassados e o concerto de encerramento não foi realizado. A obra ficou guardada por mais de trinta anos, até 1996, quando foi estreada pela *Orquestra Jazz Sinfônica*, sendo por esta gravada em 1997<sup>9</sup>. Em 1965, Cyro, juntamente com o compositor e pianista Mário Albanese, dedicou-se a um projeto musical bem diferente, o *Jequibau*. Eles criaram um novo tipo de samba em compasso quinário, de caráter principalmente instrumental, apesar de algumas peças terem sido compostas com letra e interpretadas por cantores famosos como Agnaldo Rayol, Jair Rodrigues e Cláudia. O gênero fez grande sucesso na época e foi gravado em 23 países. Apesar disso, o *Jequibau* não perdurou. Segundo Shimabuco (1998, p. 23-24), devido aos seguintes fatores: a música popular brasileira é essencialmente cantada, não havendo grande espaço para gêneros instrumentais, à exceção do choro; o compasso quinário dificultava sua execução; por fim, o caráter não politizado da música, pois o público na época da ditadura militar exigia uma postura combativa dos artistas, enquanto o *Jequibau* tinha intenções prioritariamente musicais e suas letras, quando havia, eram mais relacionadas a temas como amor e natureza. A partir de 1966, Cyro foi o maestro dos famosos *Festivais de Música Popular Brasileira* da *Record*, por onde passaram e muitas vezes se lançaram os grandes nomes da nossa música popular, como Caetano Veloso, Gilberto Gil, Chico Buarque, Edu Lobo e muitos outros. Por sua participação nesses festivais ganhou novamente o *Roquette Pinto* em 1966. Na *Record*, dentre muitos programas de que participou, destaca-se *O Fino da Bossa*, com a cantora Elis Regina. Com a falência da *TV Record* em 1970, Cyro viveu momentos de muita instabilidade financeira, que o levaram a diversos tipos de trabalho em música, como por exemplo: lecionar no *CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical)*, importante escola paulista de música dirigida pelo *Zimbo Trio*, dirigir shows musicais e atuar como pianista na orquestra de Sílvio Mazuca. Pertence a essa época a *Rapsódia Latina*, obra orquestral que por sua dramaticidade talvez traduza este momento de incerteza que vivia (SHIMABUCO,

---

<sup>9</sup> PEREIRA, Cyro. *Cyro Pereira: 50 anos de música*. São Paulo: Pau Brasil, 1997. 1CD.



1998, p. 28). Ela foi gravada em 1997 pela *Orquestra Jazz Sinfônica*<sup>10</sup>. Em 1977 passa a trabalhar na *TV Tupi*, onde reencontra estabilidade e passa a conviver com antigos colegas, como os maestros e arranjadores Luís Arruda Paes e Edmundo Villani Côrtes. Em 1980, com a falência também da *TV Tupi*, Cyro encerra suas atividades na televisão. Mais uma vez passando por um momento delicado, ele começa a trabalhar com trilhas publicitárias no estúdio *Avant Garde*, de Armando Mihanovitch. Justamente por ter que se dedicar a trilhas de 30 segundos, sempre de acordo com o gosto dos clientes, tendo de reprimir sua criatividade, foi que Cyro se dedicou nas horas livres à criação de obras sinfônicas de maior porte, como, por exemplo, *Hora Zero* para quinteto de trompas e orquestra, *Contrastes* para trompa e orquestra, *Concerto Breve* para violino e orquestra, entre outras peças de música de câmara e piano solo. Paralelamente às atividades publicitárias, participou como maestro e arranjador, entre 1982 e 1986, na montagem de cinco musicais da *Broadway* no *Teatro Hebraica*, em São Paulo. Na mesma época a *Sinfônica Municipal de Campinas* começou a fazer programas populares e Benito Juarez, seu regente titular naquele momento, encomendou diversos arranjos de música popular sinfônicos, espécie de *pots-pourris*<sup>11</sup> ou fantasias sobre temas populares como *O Fino do Choro* e *Jobiniana*. Nessas peças várias músicas são encadeadas e tratadas de modo livre pelo autor à maneira de um poema sinfônico.

Sobre este tipo de obra que Cyro muito cultivava e também escreveu para a *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*, Shimabuco comenta:

---

<sup>10</sup> PEREIRA, Cyro. *Cyro Pereira: 50 anos de música*. São Paulo: Pau Brasil, 1997. 1CD

<sup>11</sup> Verbete no dicionário Hachette: pot-pourri (popuri): morceaux de musique légère composé de plusieurs airs connus (plural: pots-pourris). (HACHETTE, 1990, p. 1235).

[...] arranjos que, pela sua estrutura, são classificados - pelos próprios arranjadores - como *Fantasias*. Segundo o maestro e arranjador Luís Arruda Paes, nas *Fantasias* os arranjadores gozam de grande liberdade e a música a ser arranjada é tratada como matéria prima para a criação de uma obra sinfônica de maiores dimensões. A música original pode, algumas vezes, não ser exposta integralmente, oferecendo apenas seus elementos para a elaboração de um discurso sinfônico. As *Fantasias* podem ser elaboradas a partir de mais de uma música, quando o arranjador pretende homenagear um compositor ou um gênero específico. São exemplos de *Fantasias*: *Jobiniana* (sobre temas de Antônio Carlos Jobim), *Jerome Kern Suíte* (sobre temas de *Jerome Kern*) e *Valsas Paulistas*[...] (SHIMABUCO, 1998, p. 71).

Nas obras de Cyro é comum encontrarem-se trechos descritivos ou paráfrases divertidas. Cito, por exemplo, a peça *Caymmiana*, fantasia sobre obras de Dorival Caymmi, em cuja introdução ele imita ondas do mar, ou situações, como no arranjo da canção *Chico Lingüiça*, de Hervê Cordovil, em cuja partitura é indicado para o trombone tocar como se estivesse com muita preguiça, remetendo ao texto da canção; ou, ainda, na peça *Gershwin* quando a clarineta inicia com o tema inicial de *Rhapsody in Blue* variando imediatamente para o de *Um Americano em Paris* (SHIMABUCO, 1998, p. 77), entre inúmeros outros exemplos. Em 1988 Cyro decidiu sair do estúdio por sentir-se insatisfeito com o trabalho publicitário. No ano seguinte, dois grandes eventos mudaram sua vida. O primeiro foi a criação de um curso de música popular na *Universidade de Campinas*, do qual ele foi convidado a fazer parte como professor de orquestração, onde lecionou até 1999, quando se aposentou. O segundo, foi ser convidado a participar da criação da *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*, que fez seu concerto inaugural em 8 de junho de 1990<sup>12</sup>. Cyro tornou-se

---

<sup>12</sup> A *Jazz Sinfônica* é uma orquestra criada por Arrigo Barnabé em 1990, na gestão de Fernando de Moraes como Secretário de Cultura do Estado de São Paulo. Seu primeiro diretor artístico foi o compositor Eduardo Gudin. Seu maior objetivo é o de resgatar o passado das orquestras de rádio que existiram no Brasil até a década de 70, em que a música brasileira era tocada com arranjos sinfônicos. Esta proposta foi sendo ampliada para as diversas vertentes da música brasileira. Nestes 16 anos de existência, ela além de ter acompanhado quase todos os grandes nomes da música popular brasileira, sejam cantores ou instrumentistas, abriu campo para novos arranjadores que muitas vezes estavam restritos ao mercado fonográfico ou publicitário. Passaram pelos palcos da *Jazz* muitos nomes, dos quais citaremos alguns apenas para ilustrarmos a diversidade: Tom Jobim, Milton Nascimento, Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Edu Lobo, Dori Caymmi, Zélia Duncan, Sivuca, Naná Vasconcelos, Cássia Eller, *MPB4*, Os Cariocas, Leila Pinheiro, Ivan Lins, Zizi Possi, Chico César, e grupos instrumentais como *Pau*

para a *Jazz Sinfônica*, na opinião da maioria de seus músicos, um parâmetro estético. A orquestra, apesar de tocar todo tipo de tendência dentro da música popular, em quase todos os programas executa pelo menos três arranjos ou composições do maestro, que atualmente exerce o cargo de compositor residente, após ter sido seu regente titular por 14 anos. Na orquestra ele pode exercer sua criatividade e ver suas obras executadas, entrando num período de grande fertilidade musical. Em 1996 Cyro foi agraciado com o *Prêmio Carlos Gomes*, categoria orquestra, oferecido pelo Governo do Estado de São Paulo pela sua atuação na *Jazz Sinfônica*. No ano seguinte, a *Orquestra Jazz Sinfônica* lançou o CD *Cyro Pereira: 50 anos de música*, homenageando o maestro. A orquestra proporciona-lhe a oportunidade de continuar criando e experimentando. Sempre faz algum arranjo para os convidados da orquestra, fantasias para a orquestra inteira ou uma peça para um instrumento solo, homenageando algum músico de destaque. De vez em quando lança um desafio para a orquestra, compondo uma peça de difícil execução, como o frevo *Ventania e Paganini no Frevo*, ou transcrições como *Prelúdio de Bach*, em que todos os violinistas tocam em uníssono o *Prelúdio da 3ª Partita* de J. S. Bach para violino solo com acompanhamento da orquestra com ritmo de choro na bateria, ou ainda o *Psycho-Samba*, um samba em que todas as cordas tocam somente em *pizzicato*.

Sua obra está dividida em dois grandes blocos:

- **Arranjos:** obras para acompanhar solistas, cantores ou instrumentistas, divididos em duas fases distintas: a primeira com obras compostas para o rádio nas décadas de 1950 a 1970, e a segunda para conjuntos sinfônicos, de 1980 até hoje. Os arranjos ainda se dividem em aqueles somente para acompanhamento e aqueles que são adaptações mais livres, nos quais os temas das músicas populares são usados para uma composição própria, como no caso das fantasias já citadas;

---

*Brasil, Uakti*, arranjadores como Edmundo Villani, Luís Arruda Paes, Nelson Ayres e nomes internacionais como Joe Zawinul, *Turtle Island Quartet*, Arturo Sandoval entre muitos outros. A orquestra conta com um acervo de mais de 600 arranjos e músicas, quase todos escritos especialmente para ela e conta até esta data com 9 CDs gravados.

- **Composições:** Cyro compôs para quase todas as formações instrumentais. Seu catálogo envolve peças orquestrais com instrumentação de todo tipo: sinfônica completa, orquestra de cordas, orquestra de sopros, *Big-Band* etc. No gênero orquestral existem inúmeras peças para instrumento solista. Na música de câmara a variedade não é diferente: desde peças para instrumento solo, passando por todo tipo de formação: trio com piano, quarteto de cordas, quinteto de saxofones etc. Há também uma fase dedicada somente ao *Jequibau*.

Na citada dissertação de Shimabuco (1998, p. 45), há um catálogo de toda a produção musical de Cyro Pereira até 1998. Em 2005 foi lançado o livro *Cyro Pereira, Maestro*, organizado por Irineu Franco Perpétuo, sob patrocínio do *Centro de Estudos Musicais Tom Jobim*, que pertence à *Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo*. Nesse livro há uma biografia de Cyro com riqueza de detalhes, ilustrada com muitas fotos e depoimentos de pessoas importantes ao universo musical do compositor.

## 2 A Suíte Brasileira nº 2

Cyro Pereira escreveu quatro *Suítas Brasileiras* até esta data. Como ele próprio define em entrevista, *Brasília* refere-se a uma suíte com danças e ritmos brasileiros<sup>13</sup>. Este nome, *Brasília*, é inspirado na obra de Radamés Gnattali, que usou o termo para inúmeras peças (BARBOSA, 1984, p.73). Cyro comenta nessa entrevista que ouvia muito os arranjos de Gnattali no rádio e que este tipo de música foi que o impulsionou mais tarde a querer aprender a escrever para orquestra. Como já foi dito, a primeira *Brasília* (1962) de Cyro foi escrita para o *Concurso de Composição Cidade de São Paulo*, em que ganhou menção honrosa, e foi estreada em 29 de abril de 1963, com a *Orquestra Municipal de São Paulo* (SHIMABUCO, 1998, p. 22-23). Ela foi composta numa forma um pouco diferente das outras subseqüentes, contando com cinco movimentos, tendo o caráter mais usual de suíte<sup>14</sup>. Esses movimentos enquadravam-se na forma pedida no concurso: *dobrado, toada, valsa, choro e baião*. Já as outras três suítas são, na verdade, concertos para instrumento solo, a segunda para viola (1993)<sup>15</sup>, a terceira para violoncelo (1998) e a quarta para trompete<sup>16</sup>. A segunda é composta de três movimentos: *Samba, Valsa e Choro*. A terceira também conta com três movimentos, *Choro, Prelúdio e Frevo*, sendo o prelúdio uma adaptação da

---

<sup>13</sup> Entrevista concedida ao autor em 17/5/2004.

<sup>14</sup> Como se sabe a palavra suíte origina-se do francês e significava a reunião de várias peças na forma de dança, geralmente na mesma tonalidade, formando uma peça maior para se executar seguidamente. Nos sécs. XVII e XVIII ela foi uma das mais importantes formas de composição e poderia ser encontrada também com outros nomes como *Ordre, Partita, Sinfonia, Sonata da Camera* e uma infinidade de outros nomes. Ela poderia ser composta nesta forma como também ser uma reunião de peças já existentes para uma publicação. O termo suíte só se tornou comum no fim do séc. XVIII, apesar de ele ter sido eventualmente usado desde o séc. XIV. A suíte chegou na sua forma mais consagrada no fim do período barroco e constava geralmente das seguintes danças: *Allemande, Courante, Sarabande e Gigue*. A partir desta época a forma foi se tornando obsoleta, juntamente com o termo. Entretanto o termo suíte sempre continuou a ser usado em peças das mais diferentes formas, mas com esta conotação de reunião de diversas peças. O termo suíte pode significar também um grupo de peças extraídas de uma obra maior como a suíte *Peer Gint* de Grieg ou a suíte da ópera *Carmen* de Bizet. (BAS, 1947, p. 177); (FULLER, in SADIE, 1980, V. 18, P. 333); (ZAMACOIS, 1985, p. 151-152).

<sup>15</sup> Na dissertação de Shimabuco (1998, p. 51) está 1994, porém na partitura encontra-se 1993.

<sup>16</sup> Não consegui obter a data da composição, somente da sua estréia: 2005.

primeira peça da *Pequena Suíte para Grandes Amigos* de 1998 para piano solo (SHIMABUCO, 1998, p. 51). Foi escrita para solo de violoncelo acompanhado de orquestra de cordas e bateria, permanecendo inédita até o momento. A quarta foi escrita para trompete solo e orquestra<sup>17</sup> e foi estreada no *Festival de Inverno de Campos de Jordão* de 2005, por Daniel D'Alcântara no trompete e a *Orquestra Jazz Sinfônica*. Seus movimentos são: *Choro*, *Canção* e *Frevo*. Seu terceiro movimento foi uma adaptação do frevo *Ventania*, para orquestra completa, de autoria do próprio compositor.

A *Brasiliiana n.º 2* foi dedicada ao violista Gualberto Estades Basavilbaso<sup>18</sup> e estreada em 01/03/94, em São Paulo, com a *Orquestra Jazz Sinfônica* e o violista Marcelo Jaffé<sup>19</sup> na parte solista (SHIMABUCO, 1998, p. 51). Sua orquestração conta com os seguintes instrumentos: cordas completas, 3 flautas com a terceira revezando com flautim, 2 oboés, 2 clarinetas em si bemol, 2 fagotes, 4 trompas, harpa, bateria e tímpano. A percussão não é utilizada no segundo movimento enquanto a harpa é utilizada somente nele. Mesmo sendo uma suíte, a *Brasiliiana n.º 2* é também um concerto na sua forma mais corriqueira: “uma peça instrumental que mantém contraste entre um conjunto orquestral e um grupo menor ou um instrumento solista, ou entre vários grupos e uma orquestra inteira” (SADIE, 1980, v. 4, p. 626, tradução nossa). Apesar das suítes geralmente terem mais de três peças, Cyro usa apenas três. Tal fato não descaracteriza a forma, mesmo porque, as formas tradicionais sempre apareceram na história da música de maneira muito variada (BAS, 1947, p. 296). Vale lembrar que os concertos barrocos tiveram sua origem na suíte, contando geralmente com quatro movimentos com caráter de dança (ZAMACOIS, 1985, p. 206-207), passando em

---

<sup>17</sup> A orquestração consta de 3 fl.(piccolo), 2 ob.(corne), 3 cl., 2 fg., 4 tps., 3 trb. e tuba, piano, guitarra, baixo, bateria e ritmo.

<sup>18</sup> O Prof. Dr. Basavilbaso lecionava viola na Universidade de Campinas. Em sua tese de doutorado, *Origens e desenvolvimento técnico da viola*, insere três fragmentos *fac-símiles* da *Brasiliiana n.º 2* dentro de uma série de exemplos musicais sobre obras violísticas, nas p. 275-277.

<sup>19</sup> Marcelo Jaffé é um dos mais atuantes violistas brasileiros. Nascido em 1963 em São Paulo é professor de viola da *Universidade de São Paulo*, violista do *Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo* e foi diretor artístico da *Orquestra Jazz Sinfônica do Estado de São Paulo*.

época posterior a ter três movimentos, como por exemplo, nos concertos de J. S. Bach para violino e orquestra.

Além da *Brasiliiana n.º 2* o compositor escreveu mais três peças para viola:

- *Feitio de Oração*, arranjo<sup>20</sup> da composição de Osvaldo Gogliano, o *Vadico*, em parceria com Noel Rosa, feita originalmente para violoncelo e orquestra (1991) e com uma versão para violoncelo e piano (7/1991). Cyro transcreveu estas duas versões da peça para viola provavelmente em 1996<sup>21</sup>.
- Prelúdio e Dança para viola solo (1998), ainda inédita, da qual fiz uma edição e digitalização da partitura em 2003.
- *Choro Negro*, de Paulinho da Viola (1986), arranjo para viola e piano.

## 2.1 1º movimento: Samba

O *samba*<sup>22</sup> é um gênero que aparece em formas bem variadas. Suas características principais são: compasso 2/4 (às vezes 4/4), melodia sincopada sobre uma batucada característica. Os tipos mais popularizados são: *samba-canção*, *samba-enredo*, *samba de breque*, *samba-choro*, entre outros. Geralmente a forma mais usada consta de duas partes podendo ser uma delas um estribilho ou refrão: a letra da música vai mudando em uma delas e, na outra, o refrão, ela se repete. Em alguns trechos Cyro usou a batida característica do *samba* na bateria e a parte da viola solista com um caráter melódico, como se esta fizesse o papel de um cantor (ex. 1):

---

<sup>20</sup>O compositor escreve esse tipo de arranjo de uma maneira muito livre, que se poderia até considerar uma composição sua, e não um arranjo.

<sup>21</sup> Cyro não escreveu data na partitura da transcrição. Como ele transcreveu essa peça para o violista Marcelo Jaffé executar e nos dias 24 e 25 /08/1996 foram as primeiras vezes em que esta partitura apareceu nos programas da *Jazz Sinfônica* com este solista, é de se supor que o ano seja 1996.

<sup>22</sup> Fontes consultadas sobre o samba:  
ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 704;  
CASCUDO, 2000, p. 614 e ANDRADE, 1965, p. 145.

41 ♩ = 84

Viola

*mp* *mf*

ex. 1: c. 41-47. Uso da viola de maneira melódica.

E em outros, de maneira instrumental, idiomática e mais virtuosística, como nos c. 2-3 (ex. 2) ou nos c. 62-66 (ex. 3).

2

Viola

*mp* *mf* *p*

ex. 2: c. 2-3.

62

Viola

*mp* *f*

64

ex. 3: c. 62-66.

O termo “idiomático” e sua aplicação foram amplamente discutidos na dissertação de mestrado de Ricardo Kubala defendida em 2004 na Unicamp. Adotei também este termo na mesma acepção, pois ele conceitua satisfatoriamente quando se refere a uma escrita musical bem aplicada às particularidades de um determinado instrumento. Kubala discorre sobre o conceito do termo “idiomático” e os diversos significados que tem sido aplicados a esta palavra na pesquisa musical:



[...] Cômido e comodidade são palavras associadas ao conceito de idiomático, porém esse último tem significação mais ampla. Para uma passagem ou obra musical ser classificada como idiomática, além de permitir sensação de comodidade, deve corroborar, dentro de um determinado estilo, a caracterização do instrumento ou voz.

Na execução de uma obra ou passagem, comodidade é fator imprescindível para a obtenção de fluência. Essa, porém, em determinadas situações, se for almejada somente pode ser alcançada após intenso estudo. É interessante observar que, se intérpretes objetivassem prioritariamente comodidade, a técnica instrumental provavelmente não teria evoluído. Muitos recursos hoje considerados idiomáticos surgiram de exploração de possibilidades inicialmente consideradas incômodas. [...]

E mais adiante:

[...] Na entrada “*idiomatic*” do *The New Harvard Dictionary of Music*<sup>23</sup>, encontramos uma definição do termo que vai ao encontro de seu uso nesta pesquisa: “Adjetivo para uma obra musical que explora as possibilidades particulares de instrumento ou voz para o qual foi composta”. (KUBALA, 2004, p. 47-51).

Neste movimento o compositor cria temas ambientados na música popular brasileira, principalmente no gênero *bossa-nova*<sup>24</sup>. A harmonia usada e o caráter da peça remetem a este gênero da música popular, muito admirado pelo compositor, e sobre o qual realizou inúmeros arranjos e fantasias.

Um fato que chama a atenção, e que será devidamente tratado na análise interpretativa, é que os ritmos brasileiros exigem para sua execução um conhecimento prévio da tradição musical ligada a este tipo de música. Segundo Cyro Pereira<sup>25</sup>, é quase impossível escrever o que realmente é interpretado num samba ou choro. Veja-se, no ex. 4, como seria a escrita aproximada, conforme Cyro, de células rítmicas de um samba:

---

<sup>23</sup> RANDEL, Don Michael (Ed.). *The New Harvard Dictionary of Music*. 3. ed. rev. Cambridge: The Belknap, 1986, p. 389 (apud KUBALA, 2004, p. 50).

<sup>24</sup> Estilo da música popular brasileira que se iniciou no fim da década de 1950, primeiro em reuniões de jovens da zona sul do Rio de Janeiro em suas residências e depois se popularizou. Os compositores que mais representam esse estilo são: Carlos Lira, Roberto Menescal, João Gilberto e Tom Jobim, entre muitos outros. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA, 1998, p.108).

<sup>25</sup> Entrevista concedida ao autor em 17/5/2004.

The image displays four musical staves in 2/4 time. The top-left staff, labeled 'Escrito', shows a sequence of eighth notes. The top-right staff, labeled 'Executa-se', shows the same sequence but with two groups of three eighth notes each, marked with a '3' and a bracket, indicating triplets. The bottom-left staff, labeled 'Escrito', shows a sequence of eighth notes with a fermata over the final note. The bottom-right staff, labeled 'Executa-se', shows the same sequence but with a triplet of eighth notes under the first two notes, followed by a fermata over the final note.

ex. 4: exemplos de Cyro Pereira

Outro aspecto de interpretação que deve ser ressaltado é que o baterista que executar esta peça deve ter experiência em tocar sambas e choros. Tal fato poderá dificultar a execução desta peça no exterior por músicos que não tenham tido contato com a música popular brasileira<sup>26</sup>. Mesmo músicos brasileiros oriundos da chamada formação erudita teriam de se familiarizar com este tipo de música antes de executá-la, caso contrário o resultado estaria totalmente fora de contexto, sem a característica “ginga” brasileira.

## 2.2 2º Movimento: Valsa

O segundo movimento da brasileira nº 2 é uma valsa, e foi inspirada na peça para piano solo: *Pois é!!! Nem parece!*, de 1993. Sobre este nome da peça, quando na versão para piano solo, o autor explica que, por ocasião do 65º aniversário de sua esposa, fez uma brincadeira e lhe dedicou essa música<sup>27</sup>. Realizou também uma adaptação para piano e viola deste movimento e outra para violoncelo e piano, esta última um tom abaixo do original. As duas foram compostas em novembro de 1993. Esta valsa é feita de uma forma bem peculiar, onde às vezes não se sente o compasso 3/4, com muito *rubato* e *fermatas*, no gênero que Cyro chama de *Valsa Brasileira*<sup>28</sup>. Cabe aqui um aparte sobre a história dessa forma abasileirada de valsa. Segundo a *Enciclopédia da Música Brasileira* (1998, p. 803), a valsa aqui aportou com a vinda da família real

<sup>26</sup> A partitura da bateria é apenas uma guia, exigindo conhecimento prévio de ritmos brasileiros.

<sup>27</sup> Reunião com Cyro Pereira em 28/01/2005.

<sup>28</sup> Entrevista cit..

portuguesa, em 1808, e tornou-se popular nos salões. Logo passou a ser um gênero popular influenciando as *modinhas*, que passaram a ser ternárias. Através dos conjuntos de choro torna-se um gênero seresteiro e Ernesto Nazareth a transforma em uma de suas principais formas de composição. As valsas foram registradas desde as primeiras gravações realizadas e tiveram seu apogeu na rádio na década de 1930 nas vozes de grandes cantores. Foi também utilizada por diversos compositores brasileiros eruditos. Henrique Cazes, pesquisador e instrumentista de *Choro*, diz a respeito:

A valsa, dança ternária oriunda da Áustria e da Alemanha, que chegou ao Brasil com a corte portuguesa, desenvolveu aqui características próprias, com andamentos bem lentos, para dar vazão a tanto sentimentalismo e um esquema de modulações similar ao das polcas. Nazareth aprofundou as possibilidades desses gêneros com uma obra volumosa e de qualidade homogênea. (CAZES, 1998, p.36).

Cyro relata que, na sua opinião, este gênero foi desenvolvido com maestria por Ernesto Nazareth, Francisco Mignone e Radamés Gnattali.<sup>29</sup>

## 2.3 3º movimento: Choro

O *Choro*, segundo Cazes, teria surgido devido a uma nacionalização de vários gêneros trazidos de colonizadores, principalmente a *Polca*, e que foram adquirindo caráter nacional. Este processo ocorreu de modo semelhante em vários países, somando-se o sotaque do colonizador e a influência negra, originando assim a música popular urbana que hoje conhecemos (CAZES, 1998, p.17). As características do *Choro* seriam:

[...] Em resumo: Choro foi primeiro uma maneira de tocar. Na década de 10, passou a ser uma forma musical definida. O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música brasileira. A obediência à forma rondó (em que sempre se retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada.(CAZES, 1998, p. 21).

---

<sup>29</sup> Entrevista cit..

E segundo o pesquisador e instrumentista de *Choro*, Mário Sève:

Um choro típico possui três partes - A, B e C - e sua estrutura harmônica estabelece modulações para tons relativos, vizinhos ou homônimos entre as partes, *que costumam ter 16 compassos cada uma* [em alguns casos usa-se outro múltiplo de 4 (8, 20, 32, por ex.)]. O padrão de execução dessas partes obedece à seguinte ordem: **A-A-B-B-A-C-C-A**. [...]

Embora isso não corresponda a uma regra geral, é importante sua assimilação para quebrá-la com consciência. É uma tendência moderna os choros diminuírem o número de partes, ou até mesmo partirem para modulações mais bruscas. (SÈVE, 1999, p. 19).

Este *Choro* de Cyro Pereira possui duas partes e sua forma geral é A-A<sup>1</sup>-B-A, mais uma coda. Nos *Choros* de Pixinguinha observamos que em geral temos 3 partes, como por exemplo, *Chorando Sempre* (as partes estão respectivamente nas tonalidades de Sol maior, Mi menor e Dó maior), *Naquele Tempo* (Ré menor, Fá maior, Ré maior), *Um a Zero* (Dó maior, Sol maior, Fá maior) e *Vou Vivendo* (Fá maior, Ré menor, Si<sub>b</sub> maior), porém há exceções com apenas duas partes, como *Atencioso*, *Carinhoso*, *Lamentos*<sup>30</sup>, entre outros. Já o famoso *Brasileirinho*, de Waldyr Azevedo, tem somente duas partes, mas a casa dois da primeira parte pode quase ser considerada uma terceira parte por sua grande extensão. A primeira está em Fá maior e a segunda em Fá menor na partitura consultada<sup>31</sup>. Com o passar do tempo o *Choro* foi sendo composto mais em duas partes como em *Noites Cariocas*<sup>32</sup> (Sol maior, Dó maior e coda em Sol maior) e *Nosso Romance*<sup>33</sup> (Dó maior, Lá menor), entre muitos outros de Jacó do Bandolim, ou *Choro Negro* (Sol menor e Sol maior), de Paulinho da Viola<sup>34</sup>.

Os *Choros* citados são uma amostragem expressiva do gênero. As tonalidades de suas partes foram colocadas entre parênteses para demonstrar que suas modulações são feitas em direção às tonalidades vizinhas, tais como as relativas maiores ou menores, dominantes e subdominantes ou ainda partes em contraste maior-menor da mesma tonalidade (*Choro Negro*).

<sup>30</sup> *O melhor de Pixinguinha: Melodias e cifras*, p. 19, 28, 31, 60, 64, 104 e 124.

<sup>31</sup> TA-389, Rio de Janeiro: Todamérica Música Ltda. 1950.

<sup>32</sup> CALB. 5123, L..P. 33 rpm, RCA Victor, julho / 1967.

<sup>33</sup> CALB. 5172, L..P. 33 rpm, RCA Victor, agosto / 1968.

<sup>34</sup> Versão de Cyro Pereira deste choro para viola e piano ainda manuscrita, de que faremos edição futuramente.

Nos *Choros* tradicionais são usados acordes maiores, menores, de sétima de dominante, menores com sétima e diminutos, mas raramente acordes com maiores alterações, como nona, décima primeira, entre outras. Nos mais modernos, tais alterações já começam a ser utilizadas. Nesta obra, seguindo essa tendência, Cyro utiliza uma harmonia mais complexa, com acordes de nona, décima primeira, entre outros e utiliza-se de harmonia jazzística. Abordarei mais o uso da harmonia no capítulo seguinte.

## 3 Análise Interpretativa

### 3.1 Aspectos Gerais

Procurei analisar aqui os elementos mais importantes da peça do ponto de vista interpretativo. O objetivo principal é o de discutir questões diretamente ligadas à interpretação da peça no sentido de auxiliar sua execução. Serão destacadas as formas gerais da obra, motivos, repertório de acordes, gestos harmônicos e composicionais mais utilizados, tratamento orquestral, bem como aspectos técnicos da utilização da viola solista.

#### • Harmonia

Cyro escreve quase exclusivamente sem armadura de clave. Em reunião com o compositor no dia 9/05/2005, perguntei sobre o uso da harmonia nesta obra; ele explicou que procurou não se fixar em tonalidade alguma, modulando sempre, sendo essa a característica geral de suas obras há muitos anos. Tal maneira de utilizar a harmonia remete-nos ao conceito de polarização, apresentado por Stravinsky em sua *Poética musical*, na qual ele afirma:

Por mais de um século, a música vem nos oferecendo seguidos exemplos de um estilo em que a dissonância alcançou sua emancipação. Ela já não está amarrada à sua função antiga. Tendo se tornado uma entidade auto-suficiente, muitas vezes não prepara nem antecipa alguma coisa. (STRAVINSKY, 1995, p. 40).

E mais à frente:

Tendo atingido esse ponto, torna-se indispensável obedecer não a novos ídolos, mas à eterna necessidade de afirmar o eixo de nossa música, e reconhecer a existência de alguns pólos de atração. A tonalidade diatônica é apenas um dos meios de orientar a música na direção a esses pólos. [...] De modo que nossa principal preocupação é menos o que se chama de tonalidade do que o que poderíamos chamar de atração polarizada do som, de um intervalo ou mesmo de complexo de notas. [...] (STRAVINSKY, 1995, p. 41).

O uso da tonalidade desta forma, que pode ser chamado de tonalidade flutuante, foi abordado por Antenor Ferreira Corrêa em seu artigo *Poliônimo*<sup>35</sup>, e aproxima-se muito da maneira de compor de Cyro:

Processo composicional que não se atém a um único pólo atrativo, mas “flutua” ao redor de várias tônicas sem se direcionar efetivamente para um centro exclusivo. Com isto, uma vagueza harmônica é impingida ao discurso musical. Pode haver o uso de harmonia triádica, embora sem sugerir subordinações a nenhuma tônica em especial. Guarda semelhança com as sucessões de acordes empregadas nas seções de transição, sem que, como estas, atinjam objetivos harmônicos específicos. É um estado estrutural no qual várias tônicas exercem simultaneamente seu poder de atração, sem que uma destas torne-se o pólo conclusivo.[...] (CORRÊA, 2005, p.97).

#### • Interpretação e Notação

Quando interpretamos uma peça de Cyro Pereira é interessante considerar a sua preferência por uma interpretação “literal” no que se refere a todas as indicações na partitura, como por exemplo, aos sinais de dinâmica e metronômicos. Essa afirmação baseia-se nos anos em que tive a oportunidade de trabalhar na Orquestra Jazz Sinfônica com o compositor. Ele, na regência da orquestra, sempre exigiu com veemência que se respeitassem os sinais de dinâmica e metronômicos. Os *crescendos* devem começar e terminar em seus devidos lugares e os *pianíssimos* devem ser respeitados, assim como os sinais de *rallentando* e *accelerando*. Uma de suas frases mais famosas, entre muitas, sobre esse assunto é: “Deixe que eu invento!”. Chegamos nesse ponto a uma discussão bastante delicada sobre o papel do intérprete. Deveríamos tocar a obra exatamente como na partitura? Qual o grau de liberdade do intérprete? Apro (2004, p. 16-57), em sua dissertação de mestrado, discute em profundidade essa questão no primeiro capítulo, *Interpretação musical: reprodução ou recriação?*. O autor apresenta um histórico dessa discussão e os respectivos teóricos que defendem um lado e outro da questão. Na verdade, sempre que supomos estar reproduzindo uma obra “fielmente”, devemos recordar que a partitura dá margem

---

<sup>35</sup> In: Opus. Campinas (SP), n. 11, p.90-112, 2005.

a ambigüidades, por mais que o compositor seja detalhista na escrita, como é o caso de Cyro. Guerchfeld (1995) expõe esta problemática:

Em todas as Artes, o processo criativo compreende diversas etapas que geralmente culminam em um registro textual, gráfico, pictórico ou outro, através do qual o artista criador irá estabelecer comunicação, direta ou indireta, com o seu público. No caso da Música, esse registro gráfico se denomina “partitura”, e a comunicação é estabelecida quase sempre de maneira indireta, ou seja, através de um intermediário denominado “intérprete”. Pressupõe-se que o compositor deveria, tanto quanto possível, expressar suas idéias musicais da maneira mais clara e explícita, devendo contar para isso com um sistema de registro ou notação que lhe permitisse colocar no papel, de modo indiscutível, todas as suas idéias e intenções. De outro lado, costuma-se afirmar que o intérprete, ao decodificar esse texto, deveria, em tese, procurar ser “o mais fiel possível” às idéias do compositor, cumprindo dessa forma o seu papel de intermediário. Inúmeros fatores internos e externos interferem, no entanto, nesse processo. Inicialmente, não existe nenhum sistema de notação através do qual o compositor possa registrar de modo completo e indiscutível tudo aquilo que quer transmitir. Além disso, se de um lado os conhecimentos adquiridos, a tradição, as convenções e os costumes de uma determinada época ou cultura estabelecem bases relativamente uniformes para a interpretação de um texto musical, decorrentes da prática comum, de outro lado o intérprete é um indivíduo autônomo, com sua própria personalidade, que tem capacidade e mesmo o dever de questionar, de pensar por si mesmo, de considerar os vários fatores que integram essa complexa tarefa de encontrar significado no texto musical. A diversidade na interpretação decorre justamente da existência desses fatores. [...] (GUERCHFELD, 1995, p. 1).

Mesmo quando escutamos uma gravação, nossa percepção é diferente a cada audição, porque não dirigimos a atenção sempre aos mesmos lugares e nosso “momento psicológico” é outro. Zampronha (2001) traz uma definição bastante esclarecedora da complexidade musical:

A razão da complexidade musical está no fato dela ser um objeto que tem a natureza de um possível. [...] A música propriamente dita não está na sua *partitura*, caso contrário músicas sem partitura não seriam músicas. No entanto, também não está na sua execução ao vivo ou na reprodução de sua gravação. A execução ao vivo é uma *interpretação* da música, uma interpretação entre muitas possíveis, caso contrário cada interpretação seria uma nova obra, o que não ocorre. O mesmo ocorre com a gravação: ela é a *fixação* de uma interpretação em um suporte.[...] (ZAMPRONHA, 2001, p. 9).

Coloco-me entre aqueles que defendem uma postura intermediária entre a fidelidade ao texto e a liberdade do intérprete. Devemos analisar com bom senso as indicações do compositor porquê há momentos em que elas podem



tolher a criatividade do intérprete, o qual, neste caso, poderia optar por alguma solução que melhorasse sua performance.

Durante o estudo da peça em questão, por ter acesso ao compositor, pude resolver algumas ambigüidades sobre interpretação que indicarei na parte da viola solista e demonstrarei no decorrer da análise. Tais ambigüidades, mesmo em uma partitura detalhada e cuidadosa como a de Cyro Pereira, são as provas de que o sistema de notação nem sempre traduz o pensamento do compositor.

#### • **Popular x Erudito**

Quando nos defrontamos com a obra de Cyro Pereira, deparamo-nos com várias questões: em que contexto se insere sua obra e a qual tradição se vincularia? Mesmo Cyro considerando-se um músico popular<sup>36</sup>, este fato implicaria que seu método composicional é o de um músico popular? Os termos, música popular e erudita, se não os definirmos claramente, podem não explicar certo tipos de obras que se situariam na “fronteira” entre as duas, sem contar que talvez tal fronteira seja apenas conceitual. Henrique Pedrosa (1988) discute extensamente o que ele chama de música estilizada, que seria aquela música popular que tem uma elaboração muito próxima da música de concerto, a que chamamos de erudita ou mais popularmente de clássica. Entre os exemplos citados na obra, temos Callado, Ernesto Nazareth, Baden Powel, Egberto Gismonti, e poder-se-ia acrescentar inúmeros outros, em que o termo jazz ou música popular não seriam completos para definir o tipo de obra que fazem. Acredito que Cyro Pereira pertence à classe de músicos que não estão nem bem em um estilo nem em outro. Para se executar a parte da viola solista necessita-se da mesma desenvoltura técnica usada para uma obra de Bach ou Bartók, mas é necessário também conhecer música popular brasileira.

---

<sup>36</sup> Entrevista dada ao autor em 17/05/2004.

## 3.2 Samba

### 3.2.1 Forma

O movimento está em forma A-B-A<sup>1</sup>-coda. A primeira parte é reexposta com alguma variação, que será descrita mais à frente. A estrutura geral do 1º movimento é a seguinte:

1	41	93	133	141
Parte A	Parte B	Parte A <sup>1</sup>	Coda	

Nos gráficos a seguir, temos as subdivisões de cada parte, A, B, A<sup>1</sup> e coda. Os trechos apontados nos gráficos foram separados por um critério de eventos que me pareceram mais importantes na música e que serão descritos no próximo item. É interessante notar que quando separei em seções a peça inteira, a maior parte delas coincidiu com os números de ensaio colocados pelo próprio compositor e que eu conservei na partitura, denotando que essas seções foram pensadas também por ele.

Parte A						
1	9	13	25	31	37	41
Introdução	“Levada” <sup>37</sup>	Solo-tema I	Tema I na orq. e acompanhamento da viola	Tutti	Pequena cadência	

Parte B				
41	57	63	73	93
Solo de viola com tema III melódico	Melodia com a orquestra	Trecho de solo mais virtuosístico		Cadência

Parte A <sup>1</sup>						
93	101	105	117	123	129	133
Introdução	“Levada” com harmonia variada	Solo-tema I Variado	Tema I na orq. e acompanhamento da viola	Tutti + viola dobrando	Pequena cadência	

Coda	
133	141
Coda (9 compassos)	

<sup>37</sup> A definição de “Levada” será dada mais para frente, quando esse trecho for analisado.

### 3.2.2 Elementos Compositivos e Interpretativos

#### Parte A

- **Introdução, c. 1-9:** o compositor inicia com o tema I (ex. 5) na 1ª clarineta e continua na 1ª trompa.

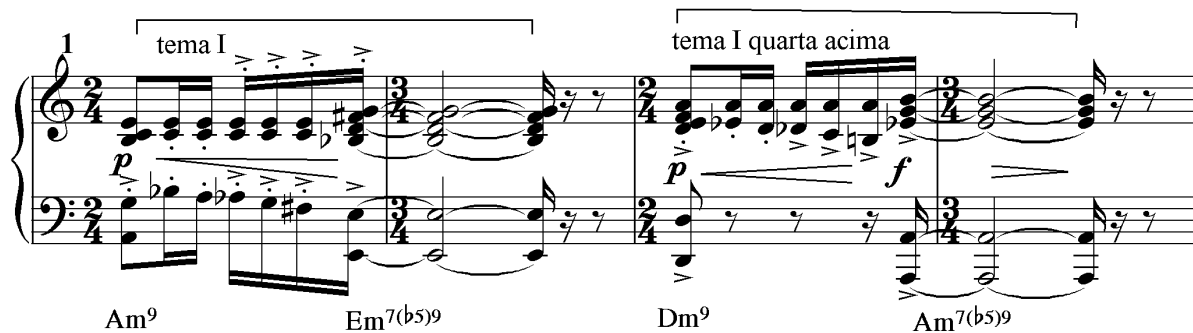


ex. 5: tema I na 1ª clarineta e 1ª trompa.

A viola “responde” com um segundo tema que será chamado de II (ex. 6), construído sobre as notas da harmonia e que funciona como um impulso à segunda apresentação do tema I no c. 3, uma quarta acima (ex. 7).



ex. 6: tema II.



ex. 7: primeiras apresentações do tema I.<sup>38</sup>

<sup>38</sup> Na maioria dos exemplos será usada a redução para piano e viola para maior clareza e economia de espaço.

Optei por usar cifras para descrever os acordes porque o tratamento harmônico dado à peça é similar ao da música popular. A peça inicia-se com um acorde de Am<sup>9</sup> que se dirige para um acorde Em<sup>7(5b)9</sup>. O movimento de quarto para primeiro grau, dentro de uma peça típica do tonalismo, seria um movimento de subdominante para tônica ou da tônica para o 5º grau alterado para menor, dependendo do contexto. Esses dois acordes, entretanto, estão com um número grande de alterações e não há uma cadência que defina uma tonalidade específica, por isso não podemos falar em um movimento de subdominante para tônica na acepção do que isso significaria dentro de uma peça tipicamente tonal. Este tipo de movimento harmônico foi utilizado na peça inteira. Note-se que foram usados os mesmos tipos de acordes na harmonia da repetição do tema I, no c. 3. Tal movimento pode ser interpretado como uma polarização para Mi menor, porém quando se chega ao c. 9, esta polarização dirige-se para Dó maior, e a peça segue sempre assim, com mudanças de acordes baseados na tríade maior e menor com muitas alterações, polarizando para outros centros tonais, porém não se definindo tonalidade alguma.

Nos c. 5 e 6 o tema I é apresentado com sua última nota faltando, justamente a que é longa e levaria a um repouso, trazendo então uma instabilidade apenas resolvida na terceira vez em que o tema aparece por completo e com a mesma harmonia do começo (ex. 8):

The musical score for example 8, measures 5-6, is written for piano. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The piece is marked 'marcato' and 'f' (forte). The score shows a complex, rhythmic pattern of chords and a melodic line in the right hand. The piece is marked 'marcato' and 'f' (forte).

ex. 8: tema I incompleto no c. 5-6.

- **Levada, c. 9-13:** inicia-se no c. 9 o que chamei de “levada”, usando a acepção do termo como definiu Rogério Costa (2000):

“Levada” é um termo usado em música popular e que designa um modelo rítmico-timbrístico que concretiza os diversos estilos (Samba, baião, Rock, etc.) e que ‘carrega’, à maneira de onda portadora, todos os acontecimentos melódicos e harmônicos e lhes dá uma sustentação rítmica e pulsante. A ‘levada’ é parcialmente aberta, dependendo do universo musical em que se instala, de modo a poder receber, por parte do(s) instrumentista(s) que a executa(m), resoluções pessoais altamente características. (COSTA, 2000, p. 27, nota 28).

A bateria executa a *levada* de samba durante 4 compassos sobre a harmonia na orquestra e movimento descendente do baixo em síncopas, para preparar a entrada da viola no c. 13. Esse trecho poderia ser considerado parte da introdução, mas foi separado apenas para efeito de estudo. Nos c. 101-103 temos um trecho na parte A<sup>1</sup> que é paralelo ao da parte A. Observe-se que no c. 103 a harmonia é transformada, trazendo um efeito modulatório (ex. 9); porém, ambas levam ao mesmo acorde no c.13 na parte A, e no c.105 na parte A<sup>1</sup>.

9 "Levada" na parte A

101 "Levada" na parte A<sup>1</sup>

Cm<sup>7</sup>(13b) ou A<sub>3</sub><sup>b</sup>maj<sup>7</sup>(15b) Cmaj<sup>7</sup>(13)

ex. 9: comparação entre trechos paralelos da parte A e A<sup>1</sup>.

- **Solo de viola, c. 13-25:** aqui começa o solo propriamente dito da viola (ex.10), apresentando o tema I, muito simples, com apenas duas notas diferentes (Mi e Fá#) e com repetição da nota Mi por seis vezes. O compositor repete o mesmo tema, mas aumentando sua complexidade variando o ritmo e aumentando também a tensão através da dinâmica, densidade instrumental e harmonia, que alcançará um ponto culminante no compasso 31 com a saída da viola solista e continuação da orquestra com uma variação do tema I (ex. 11, p. 34 e 12, p. 35). Na execução desse tema é que se inicia a necessidade do uso da ginga ou “swing” brasileiro. Em vez de se executar o solfejo rítmico estritamente como está na partitura, há que se flutuar sobre o tempo, porém ainda sutilmente, em um trecho tão rítmico.

The musical score is divided into three systems, each with a Viola line and a Piano line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4.

**System 1 (Measures 13-17):**  
 - **Viola:** Starts with a simple rhythmic pattern of eighth notes, marked *mf*.  
 - **Piano:** Accompaniment with chords and moving lines, marked *p* and *mf*.  
 - **Chords:** Em7(b5).....9, Cmaj7(13), Eb7, Dm9.

**System 2 (Measures 18-21):**  
 - **Viola:** The rhythmic pattern becomes more complex with triplets, marked *p*.  
 - **Piano:** Accompaniment with chords and moving lines, marked *p* and *cresc. aos poucos*.  
 - **Chords:** Am7(b5)11, D7(b5)9b, Gm7, C7(b5)b9, Fm7, F#m7(b5).

**System 3 (Measures 22-25):**  
 - **Viola:** Further complexity with sixteenth notes and triplets, marked *p*.  
 - **Piano:** Accompaniment with chords and moving lines, marked *p*.  
 - **Chords:** Bbmaj7, Em7(b5)11, Dbmaj7, Dm7(b5).

ex. 10: c. 13-25, solo de viola.

• **Tema I na orquestra com acompanhamento da viola solo, c. 25-31:** inicia-se o *tutti* com o tema principal na orquestra (ex. 11). A interpretação deste trecho na viola traz um desafio: para se conseguir uma execução forte e *stacatto*, há que se executar em *sautillé* ou *spicatto*, tendo em mente a necessidade de se obter clareza na emissão das notas e um *forte* suficiente para um trecho que foi escrito passando por todas as cordas, com tessitura extensa e com grande densidade orquestral. Se optássemos por tocar exatamente no andamento discriminado, ♩ = 84 bpm, o trecho se inclinaria para o *sautillé*. Penso que se poderia executar um pouco mais lento (76-80 bpm), permanecendo, porém, mais perto da fronteira entre o *sautillé* e o *spicatto*. A execução mais lenta, no meu entender, daria mais facilidade de se conseguir o caráter de samba ao movimento. Sinto que, ao se tocar no andamento 84 bpm, atropelam-se um pouco as respirações e a “ginga” do samba. Para defender o meu ponto de vista, evoco uma declaração dada por Paulinho da Viola, em entrevista durante o concerto com a *Orquestra Jazz Sinfônica* no dia 24/05/2006<sup>39</sup>, na qual ele afirmou que o samba está ficando cada dia mais rápido por causa da transmissão dos desfiles das escolas de samba na televisão. Esse fato ocasiona uma perda da riqueza de detalhes que havia na escola como, por exemplo, batidas diferentes dos vários instrumentos da bateria, ou a individualização do toque de cada instrumentista<sup>40</sup>. Temos também que levar em conta o fato de o samba existir de maneira variada e com diversos andamentos diferentes. Discutindo esse ponto com o maestro, ele reiterou a sua preferência pelo andamento discriminado, mas afirmando que seria aceitável uma interpretação com essa variação de andamento sugerida por mim.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> O Concerto foi transmitido ao vivo pela *Rádio Cultura FM*.

<sup>40</sup> Sobre esse assunto há também um artigo de Alberto T. Ikeda: *O Carnaval dos Surdos*, *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 fev. 1992.

<sup>41</sup> Observei, aliás, que quando eram executadas na *Jazz Sinfônica* peças do compositor com instrumento solista, muitas vezes, os solistas faziam andamentos mais lentos ou rápidos do que o indicado, e Cyro nunca disse nada em contrário, suponho que por apreciar também aquelas execuções naqueles andamentos.

Note-se que no c. 25 o compositor escreveu a indicação *non-solo* para a viola, ressaltando o fato de o tema não estar com a viola. Outro ponto a ser observado nesse trecho é que o tema I, que está sendo executado pela orquestra, termina sempre na última semicolcheia do compasso. Tal fato traz uma falsa sensação de o solista estar atrasado nas tercinas nos primeiros tempos dos compassos, pois ele toca sozinho no começo do compasso enquanto a orquestra inicia a nota longa uma semicolcheia antes, no compasso anterior. No c. 30, apesar de Cyro não ter colocado indicação de *stacatto*, ele pede que as semicolcheias deste compasso sejam executadas em *spicatto* e bem marcadas. Toda vez que o compositor tiver passado alguma indicação oralmente, esta será indicada na partitura do solista.

The image shows a musical score for measures 25 to 30. Measure 25 is marked 'non-solo' and 'mf'. The viola part consists of triplet eighth notes. The piano accompaniment features chords: Cmaj7, Bbm7(9), Am11, and F(11#)13. Measure 28 is marked 'pp' and 'marcato', with the viola part playing sixteenth notes. The piano accompaniment continues with chords and sixteenth-note patterns.

ex. 11: tema I na orquestra com acompanhamento da viola solista.

- **Tutti** orquestral, c. 31-37: no c. 31(ex. 12), aparece um novo tema na orquestra, que é praticamente uma inversão do tema inicial, enquanto a viola inicia pausa, culminando com uma última apresentação do tema no c. 35, cuja última nota é acompanhada de um acorde bastante peculiar, que alcança no c. 36 uma espécie de “repouso” sobre um acorde de  $F^{7(9\#)15}$  (ex.13). Esse acorde pode ser



considerado uma superposição de dois acordes se usarmos enarmonia<sup>42</sup>, F<sup>7(9#)</sup> + B. Tal harmonia transmite uma sensação de bitonalidade. Esse mesmo recurso já havia sido utilizado um pouco antes nos compassos 32 e 34 (ex.12).

ex. 12: c. 31-34

F<sup>7(9)15#</sup> ou F<sup>7(9)+B</sup> considerando Lá<sup>b</sup> como Sol<sup>#</sup>

ex. 13: "Repouso", c. 35-36.

- **Cadência, c. 37-40:** a orquestra pára e entra a viola desacompanhada com uma pequena cadência, fazendo contraste ao denso *tutti* orquestral do trecho anterior. O solista tem o desafio de conduzir do caráter rítmico e fortíssimo ao que vem após, melódico e cantado, por meio da mudança de *vibrato*, região de contato do arco (mais para o espelho) e quantidade de arco para se conseguir um timbre apropriado.

<sup>42</sup> O próprio compositor relatou que faz uso da enarmonia para facilitar a leitura para os instrumentistas.

## Parte B

- **Solo de viola, c. 41-57:** inicia-se então a parte B, com um tema melódico e que nos remete ao gênero *bossa-nova*, pela harmonia e tipo de melodia, como já foi dito anteriormente e que chamarei de tema III (ex. 14). O compositor pediu que no c. 42- 44 fossem feitas respirações sutis na frase como indicado no ex. 14:

viola solo

41  $\text{♩} = 84$

*mp*

3

3

3

3

*mf*

ex. 14: respirações sutis.

Esse tema também deveria ser executado como o primeiro tema, de maneira flutuante, não deixando, porém, atrasar o andamento por causa disto. Cyro sempre frisa que na música popular há que se manter o andamento. Essa aparente ambigüidade é que traz a graça da ginga do *samba*: estar a tempo, mas flutuar a melodia sobre o ritmo constante. Eu citaria o *Samba de uma nota só e Desafinado* (ambos de Tom Jobim e Newton Mendonça), ou ainda *Wave* (Jobim) como exemplos entre muitos de como seria essa flutuação da melodia sobre o ritmo.

- **Melodia com a orquestra, c. 57-62:** as cordas protagonizam o tema com uma resposta ao solo da viola e diversos instrumentos fazem contraponto com contracantos, como as flautas (c. 59-60, ex.15) e as trompas (c. 61-62, ex. 16).

59

fl.1

fl.2

fl.3

ex.15: c. 59-60, contracanto das flautas.

61

Trompas

*p*

ex.16: c. 61-62, contracanto das trompas.

- **Trecho virtuosístico, c. 63-73:** a viola executa um solo de grande dificuldade técnica que culmina na cadência. Depois de experimentar alguns dedilhados, adotei o que está no ex. 17. Mesmo ciente de que o dedilhado no instrumento é uma opção pessoal de cada instrumentista e que envolve vários parâmetros para sua escolha, como timbre, facilitação e clareza na execução, tipo de instrumento etc., acredito que este poderá ser útil como início de estudo para quem venha a executar a peça.

63

1 restez

*mp*

*f*

65

1

1 3 0 2 2 1 3

66

na corda 2 restez

1

*f*

69

na corda

1

3 2 4

*f*

ex. 17: trecho virtuosístico com sugestão de dedilhado.

- **Cadência, c. 73-93:** a cadência é praticamente solo, mas em alguns trechos há contraponto (c. 81, com flautas, clarinetes e fagote; c. 85 com clarinetes e c. 86-90 com fagotes) ou acompanhamento (c. 76, *pizzicato* nas cordas) de alguns instrumentos. Esta prática composicional, cadência com comentários contrapontísticos de outros instrumentos da orquestra, é encontrada em muitas outras obras de Cyro. O compositor frisou que deseja essa cadência *a tempo*, e no

c. 78 os acentos devem ser *spicatto* no talão, exatamente como no c. 30 e não há *rallentando* antes da fermata do próximo compasso. No c. 89, o compositor também sugere que a indicação *calmo* não significa mais lento e que deseja o trecho *a tempo*. Nesse caso temos que resolver uma contradição: como tocar calmo sem *rallentar*? Tentei conseguir esse efeito tocando *a tempo*, porém com o arco mais perto do espelho, procurando um timbre macio e permanecendo na dinâmica pedida, crescendo do *piano* até o *mezzo-forte*.

## Parte A<sup>1</sup>

- **Introdução, c. 93-101:** escrita idêntica à parte A, mas com modificações na orquestração. A introdução do tema agora é feita pelos violinos. Os acordes do tema que estavam nas madeiras passaram para as cordas. O tema II, apresentado pela viola na primeira parte, é agora atribuído à clarineta na primeira e segunda vez que aparece e na terceira vez ele retorna para a viola. A orquestração foi modificada em muitos detalhes, como se pode notar, por exemplo, no c. 98, o uso diferenciado dos sopros e dos *pizzicattos* nas cordas quando comparado com seu paralelo na parte A, o c. 6 (ex.18):



- **Solo de viola, c. 105-117:** o solo é repetido de modo muito mais virtuosístico, pelo acréscimo de fusas e distribuição do tema em oitavas diferentes. No ex.19 estão os dois trechos lado a lado para comparação, a qual mostra que o segundo trecho é apenas uma reexposição mais floreada do primeiro, devendo, portanto, ser tocado com a mesma fluidez.

The image displays a musical score for viola solo, comparing two passages. The score is in 2/4 time and consists of three systems. The first system shows measures 13 (A) and 105 (A1), both marked 'mf'. The second system shows measures 19 (A) and 111 (A1). The third system shows measures 22 (A) and 114 (A1). The notation includes various rhythmic values, slurs, and triplets, with measure 22 featuring a sextuplet.

ex. 19: c.13 e 105, comparação entre os solos na parte A e A<sup>1</sup>.

- **Tema na orquestra com acompanhamento da viola solista, c. 117-123:** trecho praticamente igual ao da parte A (c. 25-31).
- **Tutti orquestral, c.123-128:** trecho também praticamente igual ao da parte A, porém aqui a viola toca dobrando os segundos violinos e a segunda flauta, em vez de iniciar pausa.

- **Cadência, c.129-132:** é interessante comparar o desenvolvimento da cadência nas duas partes. A primeira, que leva à parte B (trecho melódico), decrescendo, e a segunda que leva à *Coda* (com aumento de tensão para o ponto culminante) e que mantém o *forte* na dinâmica (ex. 20). Aquela prepara para o trecho melódico e esta vai aumentando a tensão para o ponto culminante do c. 135.

ex. 20: c. 37 e 129, comparação entre as cadências.

## Coda

- **Coda, do c.133 até o fim, somando 9 compassos:** os três primeiros em 3/8 com acentos nas segundas semicolcheias (c.133-135), transmitindo uma sensação de um compasso 6/16. A viola solo toca novamente sozinha por três compassos, porém quando alcança um ponto culminante no c. 135, vai diminuindo até uma fermata completada pela entrada de um acorde final da orquestra, causando uma surpresa tanto pelo *diminuendo* e *rallentando* até a fermata quanto pelo acorde final no c. 140 (ex. 21), que é semelhante ao acorde do c. 35-36 (ex. 13, p. 35).

128 133

134

137 *rall e dim.*

139 *p* *menos* *p*

$C7(9b)11\#(13b)$  OU  $C7(b9)+A^b7$   
 considerando o Sol  $b$  como F $\#$

ex. 21: coda.



## 3.3 Valsa

### 3.3.1 Forma

A forma deste movimento é um pouco diferente. Como nos outros, possui introdução e coda, entretanto não somente a parte A se repete, mas também a B. A parte A é repetida quatro vezes com pequenas variações em duas delas. Sua estrutura geral é a seguinte:

1	6	14	22	33	41	49	57	69	71
Introdução	Parte A	Parte B	Parte A <sup>1</sup>	Solo da orquestra	Parte A <sup>2</sup>	Parte B <sup>1</sup>	Parte A <sup>1</sup>	coda	

### 3.3.2 Elementos Composicionais e Interpretativos

A instrumentação nesse movimento foi utilizada de maneira camerística. Em momento algum o compositor fez uso do *tutti* orquestral. A bateria e o tímpano não são utilizados e os grupos de instrumentos são alternados todo o tempo. Na introdução e na parte A, a viola toca somente acompanhada pela harpa por 13 compassos; e na parte B, entram a 1<sup>a</sup> e 2<sup>a</sup> flautas, um fagote, 4 trompas e contrabaixo em *pizzicato*, enquanto na parte A<sup>1</sup> saem os sopros e entram as cordas, retornando as trompas por apenas um compasso; e, ainda, nos últimos dois compassos saem todos estes instrumentos e entram apenas as madeiras. E assim sucessivamente o compositor vai alterando a orquestração. Foi descrito aqui um pouco do uso minucioso da orquestração pelo compositor para ressaltar o item em que ele tanto se destaca. Por toda sua obra encontra-se o detalhismo na utilização das articulações e das dinâmicas, muitas vezes especificadas diferentemente para cada instrumento, denotando a preocupação com o equilíbrio entre as vozes e a busca de inúmeros timbres com diversas combinações. Observei, no trabalho na *Jazz Sinfônica*, que seus arranjos e peças já soam equilibrados na primeira leitura, ao contrário das obras de muitos arranjadores, onde há que se remendar a dinâmica ou se modificar a instrumentação a fim de se

poder escutar as vozes mais importantes. Para melhor observar este ponto é recomendável que se consulte a partitura da obra (vide anexo).

## Introdução

- **Introdução, c. 1-5:** apresentação dos motivos *a* e *b*, que serão utilizados durante todo o movimento. A viola é acompanhada só pela harpa, que até agora não havia sido utilizada, aumentando o contraste com o movimento precedente, dando um caráter intimista e remetendo à versão original para piano e à versão para viola e piano. Note-se a harmonia do começo com uma seqüência de 4 acordes de sétima, o terceiro e quarto repetindo os dois primeiros uma quinta abaixo, da mesma maneira com que havia sido utilizada na introdução do primeiro movimento (ex. 22). Sentimos uma polarização mais forte em torno de Ré menor, que se concretizará na entrada do tema no c. 6 (ex. 23).

AndanteModerato  $\text{♩} = 66(+ \text{ ou } -)$

1 motivo *a* motivo *b* motivo *a* motivo *b*

*mf* *p* *mp* *p*

*mp* *p* *mf* *rall.* *p*

Fmaj<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> Dm<sup>11</sup> B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(11) B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>(13)

ex. 22: c. 1-5, introdução.

## Parte A

- **Parte A, c. 6-13:** apresentação do tema I usando o motivo *a* e *c*, este que é quase uma inversão do motivo *b* (ex. 23). Considerei como tema I toda parte A, como se fosse uma “pergunta” que será respondida na parte B com o tema II.

The musical score for Part A, measures 6-13, is presented in two systems. The first system (measures 6-9) shows the vocal line with motives 'a' and 'c' labeled above it. The piano accompaniment is marked 'A tempo' and 'p' (piano). The second system (measures 10-13) continues the vocal line with dynamics 'mp', 'mf', and 'p'. The piano accompaniment includes 'mp' and 'mf' dynamics, and a '3 corde' instruction. Performance markings include 'poco accel.' and 'rall.'.

ex. 23: c. 6-13, apresentação do tema I.

Uma das dificuldades na interpretação de peças lentas de Cyro Pereira decorre justamente da sua escrita meticulosa para sinais de expressão, o que pode impedir que as frases fluam naturalmente. A maioria das marcações é aparentemente orgânica e facilmente dedutível por pertencer ao universo da tradição oral da música brasileira e europeia, como por exemplo: frases com pergunta e resposta com *crescendos* e *accelerandos*, quando estas se dirigem para o agudo, e *diminuendos* e *rallentandos*, quando se dirigem ao grave, como

nessa parte A. Porém, seguir as marcações à risca, como Cyro exige em suas interpretações com orquestra ou quando participa de um ensaio de música de câmara, não é tão simples como pode parecer à primeira vista. As marcações às vezes não estão exatamente onde se esperaria que estivessem. Para segui-las, há que se cuidar para que a espontaneidade necessária à interpretação de uma peça como esta, com características de canção, não seja perdida<sup>43</sup>. Cito como exemplo os c. 51-54: dentro do c. 51, temos um *poco stringendo* até o meio do compasso e *poco rallentando* até o seu final; no c. 52, *a tempo*, c.53 o mesmo que o c. 51 e, finalmente, no c. 54 *a tempo*. Tudo isso em apenas quatro compassos, o que é praticamente um *rubato* escrito. A espontaneidade e a fluidez podem ser recuperadas numa fase posterior da preparação da peça, quando os elementos de expressão indicados na partitura, já estiverem bem assimilados pelos intérpretes.

## Parte B

- **Parte B, c. 14-21:** possui a mesma estrutura do trecho anterior, funcionando como um desenvolvimento daquele, como se fosse a “resposta” ao tema I. Considerei o tema II como sendo toda a parte B.

## Parte A<sup>1</sup>

- **Parte A<sup>1</sup>, c. 22-32:** o trecho inicia-se igual à parte A, diferindo a partir do c. 24, quando o mesmo trecho está um semitom acima, e no c. 26, uma terça menor acima (ex. 24). A partir do c. 28 o compositor modifica o trecho repetindo a mesma figura do c. 26 terça menor abaixo e acrescentando um novo final o qual será utilizado novamente para terminar o movimento na reexposição do trecho A<sup>1</sup>.

---

<sup>43</sup> Destaco, entre outras, a oportunidade que tivemos de ensaiar música de câmara com o compositor quando executamos um quarteto com piano, *Instantâneos*, de sua autoria, com o *Quarteto Retrato Brasileiro*, e quando ensaiamos com a pianista Lenita Portilho Furlan, a versão para piano e viola da *Brasiliiana n<sup>o</sup> 2*. Possuo gravação desses dois ensaios.

Na versão para viola e piano, original de Cyro, o c. 10 está como no *ossia*, com ritmo de colcheias e sem fermata.

parte A

parte A'

6

22

*p*

*mp*

*poco accel.*

*f*

*rall.*

*mp*

*a tempo*

*f*

Aqui a viola continua com outro trecho que pertence à parte B, e que omiti para maior clareza.

A

A'

11

27

*f*

*p*

*rall.*

*mp*

*p*

ex. 24: c. 6-13 e 22-33, comparação da parte A com a A<sup>1</sup>.

## Solo da Orquestra

- **Solo da orquestra, c. 33-40:** uma pequena cadência da orquestra onde os motivos *a, b* e *c* são reutilizados no c. 33 e 35-37 pelos primeiros violinos e no c. 38 pela flauta. A harmonia cromática com mudanças de acorde quase a cada colcheia, junto com a indicação de *um pouco agitado*<sup>44</sup>, dão ao trecho uma grande intensidade dramática em contraste com o caráter tranqüilo do resto do movimento. Na versão para piano e viola este solo está a cargo do piano (ex. 25).

<sup>44</sup> No original em português.

The image shows a musical score for Piano and Pno. (Piano and Piano) in 3/4 time. The score is divided into two systems. The first system covers measures 33 to 35. Measure 33 is marked *pp* and features 'motivo a'. Measure 34 has a sixteenth-note triplet marked '6'. Measure 35 is marked *f* and features 'motivo b' with the instruction 'um pouco agitado'. The second system covers measures 36 to 38. Measure 36 features 'motivo b'. Measure 37 features 'motivo c' and is marked *mf*. Measure 38 features 'motivo c' and is marked *mp*.

ex. 25: solo da orquestra.

## Parte A<sup>2</sup>

- **Parte A<sup>2</sup>, c. 41-48:** O tema I começa com um solo de violino, 11<sup>a</sup> acima (4<sup>a</sup>+8<sup>a</sup>) do que estava na parte A. No compasso seguinte, 43, a viola solo começa a dobrar o 1<sup>o</sup> violino solo oitava abaixo. No c. 44 o tema é modificado de modo que no c. 45 fique exatamente igual à parte A, à exceção do c. 48, em que a viola toca oitava acima, mas sempre com o 1<sup>o</sup> violino solo dobrando uma oitava acima (ex. 26). A orquestração nesse momento tem uma densidade muito maior do que na parte A, onde somente havia o acompanhamento da harpa, que é trocada pelas cordas com *divisis* nos primeiros e segundos violinos.

ex. 26: comparação entre parte A e A<sup>2</sup>.

## Parte B<sup>1</sup>

- **Parte B<sup>1</sup>, c. 49-56:** trecho praticamente igual ao B, excetuando-se os c. 51 e 53 que diferem ritmicamente de seus paralelos, c. 16 e 18 no trecho B (ex. 27), e da orquestração modificada com a retirada das trompas, flautas e harpa e utilização dos oboés, clarinetas e o segundo fagote, e com os contrabaixos utilizando *pizzicato* em vez de arco.

ex. 27: comparação do trecho B com B<sup>1</sup>.

## Parte A<sup>1</sup>

- **Parte A<sup>1</sup>, c. 57-68:** o trecho, na parte solista, é igual ao da primeira em vez que ele aparece (c. 22-33). A parte da orquestração também é praticamente igual, diferindo apenas nos compassos 57 e 58, com acréscimo das duas flautas e duas trompas em uníssono e nos c. 66-68, que, nos compassos correspondentes, 31-33, são acompanhados pelos sopros em vez das cordas, à exceção do primeiro violino que está começando, no c. 33, um novo trecho não pertencente a esta seção.

## Coda

- **Coda, c. 69 ao fim:** a coda de apenas três compassos já se inicia na verdade no c. 68, entrelaçando-se com o fim do trecho anterior. No solo é repetido o motivo Sol-Ré que conduz ao acorde final, c. 70-71. Note-se a seqüência harmônica desde o c. 68, onde finalmente há uma polarização para Ré maior, mas sem utilizar uma dominante no sentido clássico. O acorde<sup>45</sup> de B,<sup>9(13)</sup> no último tempo do c. 68 contém algumas tensões que se resolvem cromaticamente no acorde de Ré menor que, posteriormente se transforma num acorde de Ré maior (ex. 28).

68

*p* *pp*

*pp*  
una corda

Dm Gm B<sup>b(9)13</sup> Dm G Dm D D

5 3 7 5

ex. 28: c. 68-71, coda.

<sup>45</sup> Na versão orquestral, o acorde não tem a nota Ré, mas ela aparece na redução do compositor.



## 3.4 Choro

### 3.4.1 Forma

O movimento apresenta a forma A-A<sup>1</sup>-B-A-coda. Possui também uma introdução que pertence à parte A, sendo repetida na reexposição. Seu esquema geral é:

1	41	68	112	152	161
Parte A	Parte A <sup>1</sup>	Parte B	Reexposição da Parte A	Coda	

E as estruturas das partes:

**Parte A**

1	8	10	18	26	41
Introdução	Ponte-Escala	Tema I -viola solo	Ponte-“Quebra”	Tema I - viola solo	

**Parte A<sup>1</sup>**

41	50	58	68	76
Tema I c/ violinos	“Quebra” c/ a viola	vlns. retornam c/ Tema I		Ponte

**Parte B**

76	81	92	98	103	110	112
Parte 1: Tema II na viola solo	Parte 2: trecho contrastante	Parte 1': Tema II' na viola solo	Ponte	Reexposição da parte 1	Codeta	

**Reexposição da Parte A**

112	119	121	129	137	152
Introdução	Ponte-Escala	Tema I - viola solo	Ponte -“Quebra”	Tema I - viola solo	

**Coda**

152	156	161
<i>Accellerando</i>		<i>Vivo</i>

### 3.4.2 Elementos Compositivos e Interpretativos

#### Parte A

- **Introdução, c. 1-7:** o compositor utiliza-se de uma fórmula rítmica muito comum em sua obra: intercalar compassos ternários dentro do binário, que é predominante no movimento, e às vezes, como neste caso, dobrando a pulsação no ternário, causando uma quebra. Neste movimento são intercalados compassos 3/8 dentro do 2/4. Tal tipo de recurso remete-nos ao *Jazz* e, segundo o compositor, é muito usado no *Choro*. Existe também uma dança no Rio Grande Sul, a *Chimarrita*<sup>46</sup>, com compasso intercalado e que o maestro utilizou no quarto movimento do seu trio para violino, violoncelo e piano, *Instantâneos*. Essa dança, porém, intercala o 3/4 com o 6/8. O recurso de intercalar compassos é muito apreciado por Cyro, e foi usado, por exemplo, nas obras: *Cuidado com o Degrau*, *Paganini no Frevo* e *Suíte Natalina*, entre muitas outras. Observe-se o uso da harmonia sempre similar aos outros movimentos, mas cada qual de maneira peculiar. São empregados novamente 4 acordes, em dois pares, que têm entre si relação de quinta, todos com sétima maior, e com acréscimo da 11ª em três deles e apenas um com a 13ª (ex. 29). Interessante também é a seqüência de 4 acordes de nona aumentada nas trompas (c. 5-6), executando um desenho análogo a uma bordadura em torno do primeiro acorde. Segundo o compositor, os acordes de nona foram escritos com enarmonia para facilitar a leitura na execução.

---

<sup>46</sup> Dança do *fandango* do Rio Grande do Sul, de origem portuguesa (Açores e Madeira), já enraizada no Brasil em meados do séc XVIII. (ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA, 1998, p. 197).

Tempo de choro ♩ =100 (+ ou-)

1

*f*

Fmaj7(11#) Cmaj7(11#) Ebmaj7(13)

4

*p* *pp*

Abmaj7(11#) E7(#9) F7(9#) Eb7(#9) F7(9b)11#

ex. 29: introdução.

- **Ponte, c. 8-9:** a viola solista entra executando uma escala de Dó menor que leva ao início da exposição do tema do choro. O compositor ressaltou que a viola deve respeitar a dinâmica “aparecendo do nada”, segundo suas próprias palavras.
- **Tema I, c. 10-17:** aqui há um grande tema que se repete durante a peça. Poderiam ser incluídos o que chamarei de “quebra” e a escala do c. 8-9, porém dividi o tema em três seções para maior clareza de estudo. Temos um motivo *a* (ex. 30), que será repetido e emendado em um discurso do tipo “moto-perpétuo”, remetendo-nos à peça famosa de Nicolo Paganini<sup>47</sup>. Note-se a acentuação que segue sempre a seqüência 3-3-2 colcheias, já anunciando a “quebra” propriamente dita que virá no c. 18. A execução desses acentos, segundo Cyro, deve ser muito sutil. Ele também ressaltou que a dinâmica deve ser estritamente respeitada: há que se resistir ao impulso natural de crescer, inerente ao tipo de escrita do tema. Aqui se poderia afirmar que existe uma dinâmica implícita nos registros da viola que são usados, como por exemplo, quando se chega ao c. 26 à

<sup>47</sup> Cyro compôs também uma peça orquestral intitulada *Paganini no Frevo*, que é uma adaptação livre do *Moto-Perpétuo* e do tema do capricho nº 24 para violino solo, ambas de N. Paganini, em ritmo de frevo e que já foi citada nas p. 11 e 52. O compositor, porém, me afirmou que quando compôs essa peça não tinha o moto-perpétuo em mente, e sim a música de choro. Essa peça, aliás, foi composta muitos anos depois da *Brasília nº 2*, em 2002 e a primeira vez que apareceu em um programa de concerto da Jazz Sinfônica foi em 16/06/2004.

5ª posição, a viola projeta mais som naturalmente. Para a interpretação deste tipo de escrita, caso o instrumentista não tenha experiência em executar choros, seria recomendável pesquisar a tradição, escutar gravações dos mestres, como Pixinguinha, Jacó do Bandolim etc., e consultar intérpretes de choro. Nas semicolcheias repetidas deve-se colocar a “ginga” ou “swing”, sob pena de transformar a peça em algo que pareça um estudo de Kreutzer<sup>48</sup>. Aqui novamente recomenda-se flutuar sobre o tempo da mesma maneira que na execução do *samba* do primeiro movimento, porém mantendo-se o andamento.

The image shows a musical score for viola in 2/4 time. It consists of three staves of music. The first staff begins at measure 8 and includes dynamics *pp* and *mf*. It features a melodic line with repeated eighth notes and includes markings for 'motivo a' and rhythmic groupings of 3 and 2 eighth notes. The second staff starts at measure 12 and also features 'motivo a' markings. The third staff starts at measure 15 and continues the melodic line.

ex.30: motivo a.

**Quebra, c. 18-25:** inicia-se a “Quebra” que consiste de dois compassos 3/8, um em 2/4, mais dois em 3/8, e volta-se ao 2/4. Notem-se dois pontos interessantes nos c.18-19 e 21-22: o primeiro é a figura rítmica dentro do 3/8, onde o próprio compasso é quebrado, pois, após uma colcheia, o autor coloca acentos a cada três semicolcheias, enquanto subdivide vários instrumentos na orquestra em colcheias pontuadas como se fossem dúinas (ex. 31); o outro é a harmonia da orquestra na dúina: o segundo acorde está um semitom abaixo, e o Mi do baixo se mantém como um pedal usando uma seqüência harmônica parecida com a citada na introdução, nos c. 5-7. No c. 22, na repetição dessas figuras, a harmonia é

<sup>48</sup> Método com estudos, muito usado para violino e viola, onde por vezes se repete o mesmo valor rítmico, como por exemplo, uma semicolcheia, pelo estudo inteiro.

transposta terça menor acima. Os c. 24 e 25 podem ser também considerados pertencentes à nova exposição do tema I que virá no c. 26 exercendo o mesmo papel da escala na ponte dos c. 8-9. Quando conversei com Cyro a respeito da execução desse trecho da “quebra”, a partir do c.18, cheguei à conclusão de que, apesar dos acentos nas notas Mi, Ré#, e Dó#, o acento natural do primeiro tempo na nota Si não deve ser deslocado para a nota Ré# e o mesmo acontece no trecho paralelo nos c. 21-22.

18

( 2 ) ( 2 ) poderia ser considerado como uma duina

*mp*

Emaj7 Fmaj7

Gmaj7 A<sup>b</sup>maj7

22

*mf*

ex. 31: "Quebra".

- **Reexposição do tema A, c. 26-41:** o tema I é reexposto com pequenas variações. Nos sopros aparece um novo motivo rítmico nos compassos 23-25 e sua variação nos c. 36-40 (ex. 32).

sopros

23

36

*mp*

ex. 32: motivo rítmico nos sopros.

## Parte A<sup>1</sup>

- **Tema I nos violinos, c. 41-50:** o trecho é denso em eventos simultâneos: os violinos expõem o tema, enquanto flautas, oboés e clarinetas tocam uma nova figura em uníssono; trompas e fagotes preenchem a harmonia, enquanto violas e violoncelos executam outra figura e contrabaixos estão em *divisi* com funções rítmicas em uma das partes e harmônicas na outra. Isso tudo com a bateria em ritmo de choro (ex. 33). Tal complexidade dificultou sobremaneira a execução da redução orquestral, assunto que será retomado no último capítulo.

41

Flautas, Cl. 1 e 2  
Ob. 1 e 2

Vlnos. 1 e 2

Vla. e Vc.

Cb.

44

Flautas, Cl. 1 e 2  
Ob. 1 e 2

Vlnos. 1 e 2

Vla. e Vc.

Cb.

ex. 33: tema I nos violinos.

- **Quebra, c. 50-57:** a viola retorna com o solo. O trecho é igual ao do c. 18-25, excetuando a orquestração: o que era feito pelas cordas está agora a cargo dos sopros.

- **Tema I, novamente com violinos, c. 58-67:** na parte A<sup>1</sup>, o que difere da parte A são os violinos fazendo todo tema I e as mudanças na orquestração. No trecho da quebra, a viola solista volta a tocar. Algumas dessas diferenças já foram observadas no ex. 33, quando os violinos expõem o tema I. No momento em que os violinos retornam uma segunda vez com o tema, há novamente um pequeno comentário em contraponto das duas trompas em uníssono (ex. 34, c. 58-63) e das madeiras em uníssono, à exceção das duas últimas colcheias que formam acordes (ex. 35, c. 64-67).

58

Trpas  
1e2  
*mp*

ex. 34: contraponto das trompas em uníssono.

64

madeiras  
*mf*

ex. 35: contraponto das madeiras.

- **Ponte, c. 68-75:** pela primeira e única vez na peça o compositor usa o recurso do *pizzicato* na viola solo, por apenas 5 compassos (68-72). O motivo *a* do tema I é feito por duas flautas, clarinete e fagote, porém com outra articulação, com ligaduras (ex. 36), enquanto a harmonia é feita por *pizzicatos* em colcheias nas cordas. A viola solista introduz a figura que será usada como motivo por quase toda a parte B (c. 73-75) e que contrasta com a seqüência de semicolcheias em *detaché*, utilizada até esse momento no movimento (ex. 36).

ex. 36: ponte para parte B.

## Parte B

A parte B também está subdividida em A-B-A<sup>1</sup>-A-coda, que chamarei de 1-2-1'-1-coda, para maior clareza.

- **Parte 1, tema da parte B, c. 76-81:** é apresentado o tema da parte que chamarei de tema II. Cyro, à maneira barroca, usa a *bariolage*, ou seja, escreve sempre uma nota aguda do tema II seguida de uma nota grave criando uma segunda voz no grave. A voz aguda é dobrada pelas violas da orquestra em *pizzicato*. No trecho, novamente o compositor reiterou o desejo de que não se cresça antes do momento indicado. O trecho é executado com *spicatto* nas notas repetidas (ex. 37). Nos c. 78 e 80 (e nos trechos similares, c. 94 e 106), o compositor não havia ligado as duas primeiras semicolcheias por pensar que não era possível a execução. Após informá-lo da possibilidade, ele autorizou a sua inclusão, o que, aliás, facilitou a execução, por uniformizar a arcada no trecho, que eu optei por fazer como no ex. 38.



76  
Vln Solo *mp* pizz.  
Vln  
Madeiras *p*  
Cb.

ex. 37: apresentação do tema II.

76 A tempo *mp*  
Vln. solo  
79

ex. 38: arcadas no tema II.

- **Parte 2, trecho contrastante, c. 82-91:** os violinos assumem o motivo do tema fazendo contraponto com a viola, que executa agora arpejos em *spicatto* fora da corda, forte e com acentos. Nos c. 84-86 as tercinas contrastam com as quartinas que estão sendo executadas nos violinos. Esse trecho possui uma orquestração densa e contrapontística, apesar de não serem usados todos os instrumentos da orquestra ao mesmo tempo (ex. 39). Nesses arpejos optei por executar bem perto do talão para que se escute a viola em um trecho tão denso.

Fig. 2 *mf*

Trpa. 1 *f*

Trpa. 2 *f*

Trpa. 3 *f*

Trpa. 4 *f*

Timp. *mp*

Bat. ritmo leve *mf*

Vla. solo *f* *na corda*

Vln. 1 *mf*

Vln. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

Cb. *mf*

ex. 39: orquestração na parte 2, trecho contrastante.

No fim da parte 2, c. 84-91, a viola vai retomando o solo em um trecho que é uma ponte para a entrada da parte 1', com o tema II'. No c. 87, a viola dirige-se ao agudo em um arpejo do acorde Gm<sup>(5b)</sup><sup>13</sup> com a indicação *na corda*; nos seguintes (c. 88-89), volta à articulação da figura do tema; no c. 90 segue na corda e, por fim, faz um compasso em *stacatto* (ex. 40). Essas inúmeras mudanças de articulação, tão ao estilo detalhista de Cyro, dificultam sobremaneira a execução. A articulação, que aparece nos c. 82-86 em *spicatto* fora da corda no talão, transforma-se repentinamente a cada compasso. Esse trecho também apresenta outra dificuldade técnica nos c. 89-90: entoar o intervalo de 5ª justa em extensão de 4º dedo, após uma quarta, voltar à mesma quarta e entoar uma 5ª diminuta imediatamente, mantendo-se o pedal sobre a nota Dó (ex. 40). Apresento para o trecho uma sugestão de dedilhado.

ex. 40: c. 86-91, diferenças de articulação.

- **Parte 1' - Tema II', c. 92-97 e a ponte, c. 98-103:** o tema II é ligeiramente modificado. Onde se ouvia Dó menor, agora se apresenta em modo maior (ex. 41). Temos mais 6 compassos que servem de ponte à reexposição do tema II. Note-se que foi usado nos c. 101-103 o mesmo efeito que nos c. 73-75 (ex. 36, p. 58), o de deixar a viola desacompanhada, e no último compasso (75), com acompanhamento somente de *pizzicattos* dos violinos com a indicação *rallentando* e um sinal de respiração antes da retomada do andamento com a indicação *a tempo*. Desta vez, porém, são utilizadas todas as cordas em *pizzicatto* e durante os três compassos (ex. 42).

76 A tempo **TEMA II** *mp*

92 **TEMA II'** *mp*

98 **PONTE** *f* rall. //

ex. 41: comparação entre tema II e II' e Ponte.

101 //

pizz. nas cordas *p* rall. //

ex. 42: *rallentando* com respiração.

- **Parte 1, reexposição do tema II, c.104-109:** os seis compassos se repetem como na exposição, apenas com alguns detalhes diferentes na orquestração, como por exemplo: figura rítmica no contrabaixo, presença da bateria somente na reexposição etc.
- **Coda, c. 110-111:** formada de apenas dois compassos da viola solista desacompanhada.

## Reexposição da Parte A

A parte é igual no solo da viola e número de compassos, mas a orquestração apresenta variações, das quais as mais importantes serão descritas abaixo.

- **Introdução, c. 112-118:** a partir do c. 114 as semicolcheias que estavam nos violinos passam para as madeiras e a articulação passa a ser ligada.
- **Ponte, c. 119-120:** as clarinetas e fagotes mantêm um acorde, enquanto que, na parte paralela, a viola tocava desacompanhada.
- **Tema I, c. 121-128:** não há alterações na orquestração.
- **Quebra, c.129-137:** nos 5 primeiros compassos é mantida a orquestração, porém, nos últimos três são mudados os seguintes itens:
  - a) as trompas são substituídas pelas clarinetas e primeiro fagote;
  - b) no c. 135 a figura rítmica é mudada para duas semínimas (ex. 43).

24 sopros

135 madeiras

ex. 43: mudança da figura rítmica.

- **Reexposição do tema I, c. 137-151:** o tema I é rerepresentado quase sem mudanças. A única digna de nota acontece nos c. 147-149, em que as cordas não mais fazem acordes em colcheias *pizzicato* como no trecho paralelo, c. 36-38.

## Coda

- **Coda, c. 152-161:** inicia-se um *acellerando* até o *Vivo* no c. 156, com a viola sendo acompanhada pelas cordas e duas trompas em uníssono fazendo a harmonia em notas longas ligadas. No *Vivo*, depois de um acorde curto (colcheias) de toda a orquestra, a viola toca por cinco compassos desacompanhada e em semicolcheias, sempre com citações do motivo *a*, culminando no último tempo com uma sextina dirigindo-se ao Si agudo (Si<sub>4</sub>), quando a orquestra toca um acorde Mi maj<sup>7(9)</sup> e curiosamente termina a música na última colcheia do último compasso com todos os instrumentos tocando a nota Dó, à exceção das flautas e oboés que iniciam pausa (ex. 44). Lembrando que Cyro tem o costume de inserir brincadeiras sutis em suas músicas, este fim em Dó soa como uma delas. Perguntei ao maestro se eu estaria certo nessa suposição e ele a confirmou.

152 *accel.* *p cresc.* *Vivo* *na corda* *ff* *Vivo* *f*

*Red.*

*Emaj<sup>7(9)</sup>*

ex. 44: Coda.

## 4 Elaboração da edição crítica

Quando vamos editar uma peça, deparamo-nos com o “silêncio” da partitura. Todas as dúvidas que surgirem terão como ponto de partida o documento, mesmo se pudermos contar com as fontes secundárias, como edições da peça e gravações, entre outras. Porém, o documento sozinho não alcança uma significação sem o contexto histórico, geográfico e a tradição oral em que está inserido. Segundo James Grier (1996), mesmo quando pensamos que estamos sendo imparciais, no momento de tomar uma decisão sobre alguma ambigüidade do texto, decidimos fundamentados na cultura em que estamos imersos, no grau de informação e visão pessoal que temos dessa cultura e até atrelados aos meios econômicos que subsidiam a edição.

Editar, portanto, consiste em uma série de escolhas críticas e instruídas, mas, em resumo, num ato de interpretação. Além disso, consiste ainda na interação entre a autoridade do compositor e a do editor.[...] Editar, conseqüentemente, consiste em um equilíbrio entre essas duas autoridades. Além do mais, o balanço preciso, presente em cada edição em particular, é produto direto do compromisso crítico do editor com a peça editada e suas fontes. GRIER (p. 2-3, 1996, tradução nossa<sup>49</sup>, grifo nosso).

No caso dessa peça tive a meu lado alguns facilitadores para realizar o trabalho: acesso ao compositor e sua disponibilidade para solucionar os problemas surgidos e o fato de sua escrita ser minuciosa e cuidadosa.

Denominei crítica a edição, porque mesmo podendo solucionar as questões diretamente com o compositor, elas estavam ligadas às inquietações interpretativas e à convivência com a sua obra em muitos anos de prática orquestral na *Jazz Sinfônica*. Durante a edição, tive de me posicionar perante a escolha das questões que formulava, quais erros procurava, as ambigüidades de escrita que sentia e assim por diante.

---

<sup>49</sup> Editing, therefore, consists of a series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation. Editing, moreover, consists of the interaction between the authority of the composer and the authority of the editor. [...] Editing, therefore, comprises a balance present between these two authorities. Moreover, the exact balance present in any particular edition is the direct product of the editor's critical engagement with the piece edited and its sources.

## 4.1 Partitura e partes

Digitalizei a partitura em duas versões: formato A3, para uso na orquestra, e uma em A4, para estudo e para anexar à dissertação<sup>50</sup>. A elaboração de duas versões no *software* utilizado não é automática, pois quando se transforma uma em outra, há que se formatar tudo novamente. Também após a extração das partes de orquestra para cada instrumento, é necessário formatar cada uma, já que no processo acontecem problemas de superposição das indicações de dinâmica, tempo etc. Para achar os possíveis erros da partitura confrontei as partes de orquestra, que haviam sido copiadas à mão por Cyro, com a partitura. Foram anotados todos os erros prováveis e as divergências entre a partitura e as partes. Toda vez que um trecho era repetido, as eventuais diferenças eram registrados para posterior verificação com o maestro. Foi usado o mesmo critério quando se encontravam indicações diferentes nos diversos instrumentos tocados simultaneamente, como por exemplo, sinais de dinâmica ou acentos. Realizei inúmeras reuniões com o compositor para correção das partituras. Nesse processo alguns fatos interessantes foram notados:

- o compositor tem o cuidado de escrever acentos diferentes em cada instrumento para que o resultado seja homogêneo como, por exemplo, no c.156, quando foi usado o acento  $\wedge$  para todos os instrumentos e  $\blacktriangleleft$  para bateria, tímpano e contrabaixo;
- na maioria das vezes em que o compositor rerepresentava uma seção, esta aparecia com sutis modificações de orquestração que aparentavam ser erros, e que, porém eram intencionais;
- nas reuniões com o maestro, ele sempre se mostrou decidido quanto a suas intenções no que foi escrito. Toda vez que algum ponto foi questionado, ele meditava um pouco e tinha uma resposta sem hesitação. Nas vezes em que havia algum erro na partitura, por exemplo, de articulação ou de acento, ele havia escrito corretamente nas partes, pois sabia de memória o pretendido. A impressão que

---

<sup>50</sup> Esse trabalho foi digitalizado no software *Sibélius II e III*.



permaneceu é a de que sua visão da obra está pronta e acabada e que a revisão foi feita à época da composição, sendo sua preocupação atual com o que está compondo no momento. Naquilo que escreveu, se há erros de escrita, corrigem-se, porém da peça nada essencial é alterado. Quando trabalha uma partitura de alguns anos atrás, quase sempre é para adaptá-la para uma nova orquestração. Isto aconteceu com as obras que eram tocadas pela *Sinfônica de Campinas* e que foram revisadas para adaptação à *Orquestra Jazz Sinfônica*, pelo fato de esta última possuir uma *Big Band* dentro de uma orquestra sinfônica. Outros exemplos são as inúmeras versões que faz de suas peças adaptando-as a diversas formações camerísticas, como o citado trio para violino, violoncelo e piano *Instantâneos* (1987)<sup>51</sup>, do qual foi feita uma versão para quarteto acrescentando-se a viola. Um dos movimentos dessa peça, *A Morte do Jegue*, foi elaborado a partir da peça homônima para flauta e piano (1977), que possui também uma versão orquestral de 1992, para flauta, piano e cordas<sup>52</sup>. Organizei os erros achados em uma tabela que será anexada. Relacionei os possíveis erros da partitura em uma coluna, em outra como estes apareciam nas partes dos instrumentos da orquestra; e, numa terceira, os esclarecimentos do compositor.

## 4.2 Redução para viola e piano

No início deste trabalho senti a necessidade de elaborar uma redução para piano por vários motivos. Em primeiro lugar, para ensaiar a peça, em segundo, porque seria útil para visualização da harmonia e para os exemplos musicais na análise da peça. E por último, se a redução tivesse um resultado sonoro que não descaracterizasse a obra, poder-se-ia usá-la para execução em concertos, criando mais um meio de divulgação da peça. A primeira idéia naturalmente foi pedir ao compositor que a fizesse, já que havia executado adaptações do segundo movimento para piano e viola e para piano e violoncelo.

---

<sup>51</sup> SHIMABUCO, 1998, p. 54-55.

<sup>52</sup> Idem, p. 69.

Porém ele se mostrou relutante em fazê-lo. A justificativa dada foi o fato de a peça, no primeiro e terceiro movimentos, ter muitos eventos concomitantes, o que a descaracterizaria. Como o objetivo maior era ter uma parte de estudo, tomei a decisão de enfrentar essa tarefa. Depois de pronta, submeti ao compositor, que apreciou o resultado. Em alguns momentos tive de optar por subtrair vozes, ou até notas de acordes impossíveis de se executar ao piano. Para não se perder o caráter de samba e choro, por vezes tive de inserir os ritmos da bateria nas outras vozes. Poder-se-ia também executar essa peça com um pandeiro fazendo a parte da bateria junto com o piano e a viola, ou até mesmo na orquestra, na falta da bateria, o que poderia até ajudar no equilíbrio dinâmico entre a viola e a orquestra.

Na *Valsa* havia alguns detalhes que o compositor realizou de modo diferente na sua versão para viola e piano, os quais relacionei em notas de rodapé na partitura da redução, descrevendo as diferenças da versão orquestral. No *Choro* havia muitos eventos simultâneos, o que trouxe certa dificuldade para a realização da redução. Optei por usar em dois trechos a viola, que estava em pausa, para executar alguma voz faltante. O primeiro foi nos c. 42-47, fazendo a voz das madeiras, e o segundo nos c. 58-67, fazendo o solo de trompas nos c. 58-63 e madeiras nos c. 64-67 (ex.45). Utilizei-me desse artifício, já que Cyro fez o mesmo na versão para piano e viola da peça *Feitio de Oração*.

c.42-47

42 non-solo

*p*

*f*

Ped.

c.58-67

58 non-solo

*mp*

*f*

Ped.

63

*mf*

*f*

Ped.

ex. 45: c. 42-47 e 58-67.

## Considerações finais

O trabalho de análise realizado e a interação com o compositor contribuíram para o entendimento e a valorização da peça e da escrita de Cyro Pereira, confirmando e superando as minhas expectativas. As discussões e reflexões sobre a maneira de interpretar me ajudaram no processo de preparo para a execução e podem servir como subsídios para outros intérpretes usufruírem o contato direto que tive com o compositor. Foi possível corrigir um grande número de erros de cópia e trazer informações que diminuem as ambigüidades de escrita. Alguns primeiros frutos já surgiram da pesquisa: a partitura editada, além de figurar anexa à dissertação, também já está no arquivo da *Orquestra Jazz sinfônica* com as partes instrumentais, onde já foi utilizada<sup>53</sup>; a redução se mostrou útil para o estudo da peça, para os exemplos musicais desta dissertação e a obra já foi executada neste formato em recital<sup>54</sup>.

Espero que este trabalho incentive pesquisas em áreas específicas como orquestração, composição ou harmonia aprofundando o estudo do universo musical de Cyro Pereira.

---

<sup>53</sup> A partitura foi utilizada quando das apresentações em concerto da *Jazz Sinfônica* do último movimento pelos violistas Alexandre de León e Newton Carneiro.

<sup>54</sup> A peça foi apresentada no teatro do SESC-Ipiranga (SP), no dia 10/11/2005, às 18:00h, por mim e a pianista Lenita Portilho Furlan no “I Encontro USP-UNESP: a pesquisa em música” e na defesa desta dissertação.

## Anexos

### Correção de erros da partitura e partes da Brasileira nº 2

instrumento	mov.	comp.	descrição do problema na partitura	na parte	correção com Cyro Pereira
1ª flauta	Iº	último	está Dó	está Mib	é Dó
	IIº	43	Ré ou Mi ?		é Ré
	IIIº	23	tem ligadura?		sim
2ª flauta	IIIº	41	é Lá.no trecho paralelo no comp.152 é Fá#		a partitura está correta
madeiras	IIIº	36/38	estão com articulação dif. do trecho paral.147/149		a partitura está correta
3ª flauta	Iº	30	1ª semínima é Sol	está Fá nat.	é Sol
	Iº	122	o mesmo do anterior		é Sol
	Iº	129	está Fá	está Si	é Fá
	IIIº	6	tem pontos e não tem acentos nas semicolcheias.	tem acentos e não pontos	a parte está correta
	IIIº	41	mesmo problema da 2ª flauta		a partitura está correta
	IIIº	150/151	está Ré-Dó# -Si	está Si nat.-Fá# -Mi nat.	a partitura está correta
	IIIº	156	vivo-está Fá#	está Si	é Fá#
1º oboé	IIIº	105	a última colcheia está Mi	está Fá	é Fá
	IIIº	154	não tem acento	tem acento	não tem
2º oboé	IIIº	115	não tem acento	tem acento	não tem
1ª clarineta	Iº	1	não tem acento na 1ª nota	tem acento na 1ª nota	não tem
	Iº	5	ponto só na 1ª nota(ou até a terceira)	tem pontos em todas notas	só na primeira
	Iº	85	1ª nota colcheia não tem acento	tem acento	não tem
	IIIº	114	não tem acento	tem acento	não tem
2ª clarineta	Iº	41	não tem ligadura	tem ligadura	tem ligadura
	Iº	134	2ª semicolcheia é Fá	2ª semicolcheia é Mi	certo é Mi
	IIº	32	última semínima está Fá	última semínima está Mi	certo é Mi
	IIIº	134/137	na parte tem uma voz que não está na partitura		existe esta voz
1º fagote	Iº	2	não tem diminuendo	tem diminuendo	não tem diminuendo
	Iº	86	na partitura tem uma articulação diferente da parte		a parte está correta
	IIIº	69	dinâmica está <i>Mezzo Forte</i>	dinâmica está <i>Forte</i>	a partitura está correta
2º fagote	Iº	28/29	o trecho está oitava acima da parte		a partitura está correta
	Iº	35/37	está Fá	está Dó	é Fá
	IIIº	11e 122	as linhas não deveriam ser iguais nesses dois trechos?		não, são diferentes.
1ª trompa	Iº	42/46	falta um <i>mp</i> e um <i>cresc.</i> e ligadura igual à 1ª flauta.	há um <i>mp</i> e um <i>cresc.</i> e ligadura	a parte está correta
	IIIº	23	não tem ligadura	tem ligadura	tem ligadura

instrumento	mov.	comp.	descrição do problema na partitura	na parte	correção com Cyro Pereira
2ª trompa	IIIº	48	1ª semínima é Lá. obs.: estes trechos das partes abaixo foram feitos para substituir a parte do 1º fag., por isso não existem na partitura.	1ª semínima é Láb	é Lá nat.
4ª trompa	Iº	6	está em pausa	há um Dó semínima <i>mf</i>	a partitura está correta
	Iº	21/24	está em pausa	há uma linha melódica	a partitura está correta
	Iº	41/49	está em pausa	há uma linha melódica	a partitura está correta
	IIº	15	pausa de sem. + uma mínima ou mín. pontuada?	pausa e uma mínima.	a parte está correta
	IIº	31/32	está em pausa	há uma linha melódica	a partitura está correta
	IIº	49/57	está em pausa	há uma linha melódica	a partitura está correta
	IIIº	55	está Ré	está Si	é Si
	IIIº	84	está Dó#	está Dó nat.	é Dó nat.
	IIIº	115	está Mib	está Mi nat.	é Mib
	trompas	Iº	41	todas as trompas estão com acentuação:>	estão com este acento: ^ e <i>stacatto</i>
harpa	IIº	71	nota da segunda voz está Ré, presumivelmente é Fá		é Fá
	IIº	12	nota do baixo teria ponto?		tem ponto de aumentação.
viola solista	Iº	43	articulação: estão ligadas as três primeiras colcheias ao resto. Obs.: Há duas cópias de viola solista que chamaremos A e B.	na cópia A, estão ligadas apenas duas colcheias	ligar as duas primeiras
	Iº	83	a última colcheia está Lá	a última colcheia está Sol	é Sol
	IIº	1	levar do 1º compasso 2ª colcheia está Dó	está Ré	é Ré
	IIIº	9	4ª semicolcheia está Mi nat.	4ª semicolcheia está Mib	é Mib
	IIIº	18	última semicolcheia está Mi	na parte A é Ré #	é Ré#
	IIIº	55	duas últimas semicolcheias estão Lá e Sol	na parte A é Si e Lá	é Si e Lá
	IIIº	56	não está claro se 2ª semicolcheia é Fá# ou Lá	está Fá#	é Fá#
	IIIº	69	3ª colcheia está Mib	na parte A está Ré	é Ré
	IIIº	78 e 80	2 primeiras semicolcheias estão desligadas	idem	Cyro ligou-as, após informarmos ser possível a sua execução
	IIIº	86	última colcheia está Sib	na parte A está Láb	é Láb
IIIº	94	2 primeiras semicolcheias estão desligadas	idem	idem compassos 78 e 80	
IIIº	106	idem	idem	idem	
IIIº	23 e 134	comparar a 7ª semicolcheia :Ré ou Si?		é Si	

instrumento	mov.	comp.	descrição do problema na partitura	na parte	correção com Cyro Pereira
1º violino	Iº	101	está <i>mp</i>	está <i>mf</i>	é <i>mp</i>
	IIº	24	3ª está Ré	está Si	é Ré
	IIº	25	ligadura no compasso inteiro	ligaduras somente até 2º tempo	a parte está correta
	IIº	41	explicação dos arcos e pizz. não está clara		<i>divisi</i> por estante
	IIº	45	última semínima está Ré	última semínima está Mi	é Mi
	IIIº	3	está Mi natural	está Mib	é Mib
	IIIº	56	colcheia está Dó nat.	colcheia está Dó#(+ certo)	é Dó#
	IIIº	76	não tem dinâmica	está <i>piano</i>	é <i>piano</i>
	IIIº	82/83	<i>div.</i> de baixo 2 últimas semicolcheias. estão desligadas	estão ligadas	é desligado
	IIIº	155	no <i>div.</i> Debaixo última semínima está Mib	está Fá	é Fá
	2º violino	Iº	7	todas as notas do comp. são Dós	as 3 primeiras são Mis
Iº		21	está Mib	está Láb	é Mib
Iº		59	1ª colcheia está com acento	está sem	não tem acento
Iº		67/68	grupos de 4 semicolcheias estão ligados	estão sem ligaduras	a partitura está correta
Iº		71	idem	idem	idem
Iº		102	está <i>mp</i>	está <i>mf</i>	é <i>mf</i>
IIº		37	1ª semínima está sem <i>trattina</i>	está com <i>trattina</i> .	a partitura está correta
IIº		60	última semínima Fá#	está Mib	é Fá#
IIIº		98	sem ligadura	com ligadura	a partitura está correta
IIIº		101		tem notas diferentes da partitura	a partitura está correta
viola		Iº	67/68	está Sol no 67 e Fá no 68.	está Fá nos dois
	Iº	73	2ª colcheia está Sib	está Lá	é Sib
	IIº	37	<i>Div.</i> debaixo está Fá na 1ª semínima	está Ré	é Fá
	IIIº	42	dinâmica está <i>forte</i>	está <i>mezzo forte</i>	é <i>forte</i>
	IIIº	67	a semínima do <i>div.</i> de cima está Dó	está Fá	é Dó
	IIIº	88	está colcheia	está semicolcheia	é colcheia
	IIIº	102	a colcheia está Sib	está Láb	é Sib

instrumento	mov.	comp.	descrição do problema na partitura	na parte	correção com Cyro Pereira
violoncelo	Iº	127	3ª semicolcheia está Fá	está Lá	é Lá
	Iº	133/1 34		a parte está muito diferente	a partitura está correta
	IIº	36	última colcheia está Dó nat.	está Dób	é Dób
	IIº	47		grafia diferente	A partitura está correta
	IIIº	42	sem dinâmica	está <i>mezzo forte</i>	é <i>forte</i>
	IIIº	45	está Ré	está Fá	é Ré
	IIIº	68	está Si	está Dó	é Dó
	IIIº	110	está escrito <i>divisi</i>	está uníssono	é <i>divisi</i>
	IIIº	115	tem ponto ( <i>stacatto</i> )?	não tem	não tem.
	IIIº	155	2ª semínima de cima está Sib	está Láb	é Sib
contrabaixo	Iº	47	está faltando a indicação de <i>divisi</i>		
	IIIº	13	não está claro a grafia da última semínima		é Fá
	IIIº	69	não tem o <i>divisi</i> debaixo?		não, só o de cima
	IIIº	114	o acento é > ou ^ ? tem ponto?		o acento é > e sem ponto
	IIIº	156	o acento é > ou ^ ?		o acento é ^
tímpano	IIIº	156	o acento está >	está ^	é >
	IIIº	161	o acento está >	está ^	é >
bateria	Iº	11	está <i>mf</i>	está <i>mp</i>	é <i>mf</i>
	Iº	21/25	está 2 semín.cada comp. e <i>cresc.</i> "aos poucos"	4 comp. de ritmo e <i>cresc</i> "aos poucos"	a parte está correta
	Iº	57	não tem dinâmica	está <i>mf</i>	é <i>mf</i> .
	Iº	64	está diferente da parte		a parte está correta
	Iº	120	dinâmica sempre <i>mf</i>	está no comp.121	é no comp. 120
	Iº	123		indicação de ritmo	a partitura está correta
	IIIº	23	sem dinâmica	está <i>mp</i>	é <i>mp</i>
	IIIº	104	sem dinâmica	está <i>piano</i>	é <i>piano</i>
	IIIº	134	não tem indicação nenhuma	vassouras-ritmo leve	a parte está correta
	IIIº	157	não tem indicação nenhuma	pega baquetas	a parte está correta
redução para piano e viola	IIº	3	nota do baixo está Mi	nota no baixo está Ré	é Ré
	IIº	5	na 1ª semínima a 2ª nota do grave p/ o agudo está Sol	na redução está Lá	manter a diferença
	IIº	9	o acorde do grave p/ o agudo: Ré/Fá#/Dó	na redução está Láb/Solb/Dó	manter a diferença
	IIº	39	última semicolcheia do grave p/ o agudo: Dó/Fá/Lá/Dó	na redução está Fá/Sib/Ré/Fá	manter a diferença
	IIº	40	3ª nota do grave p/ o agudo na harpa está Dó natural	3ª nota do grave p/ o agudo está Dób	é Dó natural



# Partitura da Brasileira nº2

## "BRASILIANA Nº2"

(SUÍTE)

I

SAMBA

CYRO PEREIRA 1993

Tempo de Samba  $\text{♩} = 84$

1ª Flauta

2ª Flauta

3ª Flauta (Piccolo)

1º Oboé

1ª Clarineta em Sib

2ª Clarineta em Sib

1º Fagote

2º Fagote

1ª Trompa em Fá

2ª Trompa em Fá

3ª Trompa em Fá

4ª Trompa em Fá

Tímpano

Bateria

Viola solo

Tempo de Samba  $\text{♩} = 84$

Violino 1

Violino 2

Viola

Violoncelo

Contrabaixo

Contrabaixo

Copyright CYRO PEREIRA1993  
copiado e revisado por Renato Kutner 2003/4

3

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Timp.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*p*

*f*

*mp*

*mf*

*f*

*8va*

arco

pizz

in loco

9

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat.

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

pega picc.

*mf*

*f*

*fp*

*p cresc.*

*rit. bossa nova ritmo*

*arco marcato*

*div.*

*pizz.*

*mp*

*mf*

*p*

*8va*

11

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*mf*

*p*

*pp*

*mp*

*ritmo*

*ritmo sempre*

*pizz.*

*arco*

*p*







32

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

[pega vass.]

div.

84



37

poco rall. . . . . A tempo

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

pega a flt

ritmo ( sempre)

*pp*

*mp* 3

*p*

*p*

*pp*

*ff*

*mp*

*pizz.*

*p*

8

44 49

Fl. 1 *mp*

Fl. 2

Ob. 1 *mp*

Cl. 1 *mp*

Cl. 2 *mp*

Fag. 1 *mp*

Fag. 2 *mp*

Trpa. 1

Bat. ritmo

Vla. solo *mf*

pizz. 49

Vlno. 1 *mp*

Vlno. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp* IV pizz. div.

Cb. *mp* pizz. Div. (só de cima)





62

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Bat. ritmo

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

65

*mp*

*f*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

*mp*

div.

brasiliiana n°2

66

Fl. 1 *fp*

Fl. 2 *fp*

Fl. 3 *picc. fp*

Ob. 1 *fp*

Ob. 2 *fp*

Cl. 1 *fp*

Cl. 2 *fp*

Fag. 1 *fp*

Fag. 2 *fp*

Trpa. 1 *fp*

Trpa. 2 *fp*

Trpa. 3 *fp*

Trpa. 4 *fp*

Bat. *ritmo*

Vla. solo *na corda pp*

Vlno. 1 *p*

Vlno. 2 *p*

Vla. *fp*

Vc. *fp*

Cb. *fp*

Cb. *p*

67

68

*ritmo*

*na corda pp*

*ff*

*ff*

*fp*

*fp*

*fp*

*p*







79 poco accel. . . . . A tempo **81** rall. . . . .

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Vla. solo

como cadenza

*p* *mf* *p*



83 poco accel. . . . . A tempo rall. . . . . A tempo

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Vla. solo

como cadenza

*p* *mf* *p*

rall. Calmo

88

Fag. 1

rall.

Fag. 2

rall.

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Tempo primo

*fp*

*fp*

*fp*

*fp*

Vla. solo

calmo

3

*mf*

como cadenza

*p*

*pp*

rall. Calmo

Tempo primo

Vlno. 1

arco

*p*

*f*

Vlno. 2

arco

*p*

*f*

Vla.

arco

*p*

*f*

Vc.

arco

*p*

*f*

Cb.

arco

*p*

*f*

Cb.

arco

*p*

*f*

94 solo *p* *mf* *p* solo *p* *mf*

Cl. 1

Fag. 1

Fag. 2 *fp*

Trpa. 1 *fp*

Trpa. 2 *fp*

Trpa. 3 *fp*

Trpa. 4 *fp*

Vla. solo

Vln. 1 *p* *f* pizz.

Vln. 2 *p* *f* pizz.

Vla. *p* *f* pizz.

Vc. *p* *f* pizz.

Cb. *p* *f* pizz.

Cb. *p* *f* pizz.

97

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Fl. 3 *f* piga picc.

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

Cl. 1 *p* *f*

Cl. 2 *f*

Fag. 1 *f*

Fag. 2 *f*

Timp. *mf*

Vlno. 1 *f* arco

Vlno. 2 *f* arco

Vla. *f* arco

Vc. *f* div. arco

Cb. *f* arco

Cb. *f* arco

99

101

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

ritmo

mp

mf

p

mf

mp

f

mp

f

pizz.

div.

arco-pont.

arco

p

mf

brasiliiana n°2

105

Ob. 1 *p*

Ob. 2 *p*

Cl. 1 *p*

Cl. 2 *p*

Fag. 1 *p*

Fag. 2 *p*

Trpa. 1 *p*

Trpa. 2 *p*

Trpa. 3 *p*

Trpa. 4 *p*

Timp. *pp*

Bat. *pp* ritmo sempre

Vla. solo *mf*

105

Vlno. 1 *mf*

Vlno. 2 *mf*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *mp*

Cb. *p* sempre

brasiliiana n°2







119

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat.

Vla. solo

*pp*

*sempre mf*

*ff*

*marcato*

*tutti*

*mp*

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*arco*

*pp*

*6*

*arco*

*pp*

*6*

*arco*

*pp*

*arco*

*pp*

*arco*

*sempre mf*

*p*

*f*

*f*

*f*

*arco*

*pizz.*

*mf*

*mf*

124

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
Trpa. 1  
Trpa. 2  
Trpa. 3  
Trpa. 4  
Timp.  
Bat.  
Vla. solo  
Vlno. 1  
Vlno. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Cb.

pega a flt

div.

arco

131

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

pizz.

f

136

rall. e dim. meno

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Vla. solo

meno

con sord. rall. e dim. arco div. p

Vlno. 1

con sord. arco div. p

Vlno. 2

con sord. arco p

Vla.

con sord. arco div. p

Vc.

con sord. p

Cb.

con sord.

# II

## "VALSA"

AndanteModerato ♩=66(+ ou -)

6

Vla. solo

Harpa



Vla. solo

Harpa

Pouco mais andante

**14**

poco rall. A tempo poco rall. A tempo

Fl. 1 *p* *mf* *dim.*

Fl. 2 *p* *mf* *dim.*

Fag. 1 *p* *mf* *dim.*

Trpa. 1 *p* *mf* *dim.*

Trpa. 2 *p* *mf* *dim.*

Trpa. 3 *p* *mf* *dim.*

Trpa. 4 *mf*

**Pouco mais andante** poco rall. A tempo

**14**

Vla. solo *f* *dim.*

Harpa

E<sup>2</sup>-F<sup>2</sup>-G<sup>2</sup>-A<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>-C<sup>3</sup>-D<sup>3</sup> *mf* *gliss.* C<sup>2</sup>-D<sup>2</sup>-F<sup>2</sup>-A<sup>2</sup> *mf* E<sup>2</sup>-F<sup>2</sup>-G<sup>2</sup>-A<sup>2</sup>-B<sup>2</sup>-C<sup>3</sup>-D<sup>3</sup>

Cb. *pizz.* *p* *arco* *mf* poco rall. A tempo *dim.*

20 **rall.** 22 poco accel. poco rall. - A tempo

Fl. 1 *p*

Fl. 2 *p*

Fag. 1

Trpa. 1 *p*

Trpa. 2 *p*

Trpa. 3 *p*

Trpa. 4 *p*

Vla. solo *p mp*

Harpa *p mp mp*  
 G#-C# F# Eb-F#-G#-A#-C#-D#

**rall.** 22 con sord. poco accel. poco rall. A tempo

Vlno. 1 *p*

Vlno. 2 *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. con sord. *p* pizz. arco





UM POUCO AGITADO

33

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Vla. solo

Harpa

33

UM POUCO AGITADO

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

41 Tempo primo

39 *rall.* *mp* *poco accel.* *pocorall.*

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Trpa. 1 *p*

Trpa. 2 *p*

Trpa. 3 *p*

Trpa. 4 *p*

Vla. solo *mp* *non-solo* *f* *solo*

Harpa *mp* (F#) (G7) (F7)

*rall.* *41* Tempo primo *poco accel.* *pocorall.*

1° vln. solo *senza sord.* *arco* *f*

div.arco-pizz. (por estante) *arco* *mf*

div.arco-pizz. (por estante) *arco* *mf*

Vlno. 2 *arco* *mf*

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

Vla. *div.-arco-pizz.* *arco tutti* *mf*

Vc. *p* *IVP* *mf*

Cb. *p* *pizz.* *arco* *mf*

brasiliiana n°2

UM POUCO MAIS ANDANTE

45 A tempo rall. - - - - 49

Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
Vla. solo  
Harpa

UM POUCO MAIS ANDANTE

A tempo rall. - - - - 49

Vln. 1  
Vln. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.

brasiliiana n°2

50 poco stringendo poco rall. A tempo poco stringendo poco rall. A tempo **rall.**

Ob. 1 *mf* *dim.*

Ob. 2 *mf* *dim.*

Cl. 1 *mf* *dim.*

Cl. 2 *mf* *dim.*

Fag. 1 *mf* *dim.*

Fag. 2 *mf* *dim.*

Vla. solo *f* *dim.*

Cb. *mp* *mf* **rall.**

55

57

Tempo primo

poco accel.

poco rall.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Vla. solo

Harpa

57

Tempo primo

poco accel.

poco rall.

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

A tempo

61

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Vla. solo

A tempo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

brasiliiana n°2

66

Vla. solo

mp

rall.

p

pp

Harpa

p

Vlno. 1

mp

rall.

p

pp

Vlno. 2

mp

p

pp

Vla.

mp

div.

p

pp

Vc.

mp

div.

p

pp

Cb.

mp

pp

brasiliiana n°2





9 **10**

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

Cl. 1 *mp*

Cl. 2 *mp*

Fag. 1 *mp*

Fag. 2 *mp*

Bat. *mp*  
vass.-ritmo choro(leve)

**10**

Vla. solo *mf*

Vlno. 1 *mf* pizz.-div.

Vlno. 2 *mf* pizz.-div.

Vla. *mf* pizz.

Vc. *mf* pizz. div.

Cb. *mf* pizz.



21

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Fag. 2  
Trpa. 1  
Trpa. 2  
Trpa. 3  
Trpa. 4  
Timp.  
Bat.  
Vla. solo  
Vlno. 1  
Vlno. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Cb.

*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*mp*  
*p*  
rit.(sempre leve)  
*pizz.*  
*mf*

26

26

Bat.  $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$

Vla. solo  $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$   $\text{||}$

Vln. 1 *mp*

Vln. 2 *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Cb. *mp*

Cb. *mp*

68



42

38

Fl. 1 *mp*

Fl. 2 *mp*

Fl. 3 *mp*

Ob. 1 *mp*

Ob. 2 *mp*

Cl. 1 *mp*

Cl. 2 *mp*

Fag. 1 *mp*

Fag. 2 *mp*

Trpa. 1 *mp*

Trpa. 2 *mp*

Trpa. 3 *mp*

Trpa. 4 *mp*

Bat. *mp* ritmo *mf*

Vla. solo

42

Vlno. 1 arco *p* *f*

Vlno. 2 arco *p* *f*

Vla. arco *f*

Vc. arco *f*

Cb. arco *f*

Cb. pizz. *mf*

*mf*

44

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*mf*

*mf*

*f*

*f*

||

50

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
Trpa. 1  
Trpa. 2  
Trpa. 3  
Trpa. 4  
Timp.  
Bat.  
Vla. solo  
Vlno. 1  
Vlno. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Cb.

*mp*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mf*  
*mp*  
*mf*  
*mf*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*  
*pizz.*

ritmo







62

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Bat.

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*mf*

*mp*

*pizz.*

68 *soli*

Fl. 1 *mf*

Fl. 3 *soli* *mf* pega flauta

Cl. 1 *soli* *mf*

Fag. 1 *soli* *mf*

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Timp.

Bat. *mp*

Vla. solo *pizz.* *f* arco

68

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc. *div.*

Cb.

Cb.

rall. ----- 76 A tempo

Fl.3  
Ob. 1  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
Timp.  
Vla. solo  
Vln. 1  
Vla.  
Cb.

*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*  
*mp*  
*mp*  
*p*  
*p*

pizz. //

//

68



86

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Trpa. 1

Trpa. 2

Trpa. 3

Trpa. 4

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

na corda

pizz.

pizz.

pizz.



97

Timp. *mp*

Vla. solo *f*

Vln. 1 *mf* pizz.

Vln. 2 *mf* pizz.

Vla. *mf* pizz.

Vc. *mf* pizz. div.

Cb. *mf*

Cb. *mf*



103 rall. A tempo

Fl. 1

Ob. 1

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Timp.

Bat.

Vla. solo

rall. A tempo

104

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

pizz.

108

Fl. 1 *mf*

Ob. 1 *mf*

Ob. 2 *mf*

Cl. 1 *mf*

Cl. 2 *mf*

Fag. 1

Fag. 2

Bat. *mf*

Vla. solo *f* *na corda*

Vlno. 1 *mf*

Vlno. 2 *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *div.*

Cb. *mf*

Musical score for woodwinds, brass, and percussion. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, piccolo, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Trumpet 1 (aberto), Trumpet 2 (aberto), Trumpet 3 (aberto), Trumpet 4 (aberto), and Timpani. The woodwinds and brass parts feature complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *p*. The timpani part includes dynamic markings *mf* and *ff*.

Musical score for strings, starting at measure 112. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The strings are marked *na corda* and feature dynamic markings *f* and *p*. The Viola part includes the instruction *div.* (divisi).





131

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Timp.

Bat.

Vla. solo

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

*p*

vassouras ritmo leve

*mp*

pizz.

*mf*

arco

brasiliiana n°2

136 **137**

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Cl. 1

Cl. 2

Fag. 1

Fag. 2

Bat.

Vla. solo

**137**

Vlno. 1

Vlno. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

Bat.  $\text{H}$   $\text{H}$   $\text{H}$   $\text{H}$   $\text{H}$

Vla. solo

Vln. 1

Vln. 2

Vla.

Vc.

Cb.

Cb.

*semprep*



147 152 accel. ....

Fl. 1 *mp* *p*

Fl. 2 *mp* *p* pega piccolo

Fl. 3 *mp* *p*

Ob. 1 *mp* *p*

Ob. 2 *mp* *p*

Cl. 1 *mp* *p*

Cl. 2 *mp* *p*

Fag. 1 *mp* *p*

Fag. 2 *mp* *p*

Trpa. 1 *p cresc.*

Trpa. 3 *p cresc.*

Bat. *p cresc.*

Vla. solo *p cresc.*

147 152 accel. ....

Vlno. 1 *p cresc.*

Vlno. 2 *p cresc.*

Vla. *p cresc.*

Vc. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*

Cb. *p cresc.*



158

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob. 1  
Ob. 2  
Cl. 1  
Cl. 2  
Fag. 1  
Fag. 2  
Trpa. 1  
Trpa. 2  
Trpa. 3  
Trpa. 4  
Timp.  
Bat. pega baquetas  
Vla. solo  
Vlno. 1  
Vlno. 2  
Vla.  
Vc.  
Cb.  
Cb. arco

# Partitura da redução para piano e viola

## Brasiliãna nº2

### I Samba

Cyro Pereira 1993

original para viola e orquestra  
redução de Renato Kutner-2004/5

Tempo de Samba

♩ = 84

Viola

Piano

4

8

12

13

*mp* *mf* *p* *f* *marcato* *p cresc.* *mf* *mf* *p* *mf*

Ped. Ped.

Cyro Pereira Brasiliãna-nº2  
redução p/ piano: Renato Kutner-2004/5

17

*mp* *p* *cresc. aos poucos*

Red.

22

*f* *mf* non-solo

26

*ff* *pp* 6

Red.

31

*marcato* *f*

Red.

33

*f* *ff*

Red.

Cyro Pereira Brasileira- n°2  
 redução p/ piano: Renato Kutner -2004/5

38 *poco rall.* . . . . . 41

mp p pp mp 3 3 3 3

46 49

mf mp 3 3 3 3 3 3 3 3

*Ped.*

53 57

f mf 3 3 3 3 3 3 3 3

59 solo

mp p 3 3 3 3 3 3

64 65 *na corda*

f mp p 3 3 3 3 3 3

*Ped.*

Cyro Pereira Brasileira- n°2  
redução p/ piano: Renato Kutner -2004/5

68 *na corda*

*f*  
*fp*  
*fp*

Ped. Ped. Ped. Ped.

73

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

Ped.

81

*p* *mf* *p*  
*p*

82 *rall.* *como cadenza poco accel.* *A tempo*

*mf* *p* *rall.*  
*p* *rall.*

87 *A tempo* *calmo* *A tempo* *como cadenza*

*p* *rall.* *mf* *p*  
*a tempo* *rall.*

Cyro Pereira Brasileira- n°2  
redução p/ piano: Renato Kutner-2004/5

93

*pp* *solo*

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

96

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

100

*mp* *mf* *p* *mf*

101

*p cresc.* *mf* *mp*

105

106

*Red.* *Red.* *Red.* *Red.*

Cyro Pereira Brasiliana-nº2  
 redução p/ piano: Renato Kutner-2004/5



112

*p cresc. aos poucos*

116 117

*f*

*mf*

120 123

*ff*

*pp*

*f*

*marcato*

*ff*

125

*f*

*f*

*Ped.*

Cyro Pereira Brasileira-nº2  
 redução p/ piano:Renato Kutner-2004/5

133

Musical score for measures 132-135. The score is written for a single melodic line in the upper register and a piano accompaniment in the lower register. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 132 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part starts in measure 133 with a forte dynamic (*f*) and a 3/8 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords. The melodic line has slurs and accents.

Musical score for measures 136-139. The score is written for a single melodic line in the upper register and a piano accompaniment in the lower register. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Measure 136 begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The piano part starts in measure 136 with a piano dynamic (*p*) and a 2/4 time signature. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with some chords. The melodic line has slurs and accents. The score includes the instruction "rall. e dim." above measure 136 and "menos" above measure 138. The piano part ends with a double bar line and a repeat sign. The melodic line ends with a double bar line and a repeat sign.

## II "VALSA"

transcrição original de Cyro Pereira 11/1993

AndanteModerato  $\text{♩} = 66(+ \text{ ou } -)$

1

6

12

14

POUCO MAIS ANDANTE

*mf*, *p*, *mp*, *f*, *poco accel.*, *poco rall.*, *A tempo*, *rall.*, *m.e.*, *una corda*, *3 corde*

Obs.: Esta adaptação é do próprio compositor, que nos comunicou que a executou de uma maneira livre, muitas vezes diferente, na parte do piano, da versão orquestral.

Optamos pelas dinâmicas da transcrição, que são mais apropriadas para tocar com piano.

a) A nota sol da clave de Fá no manuscrito da redução está Lá.

b) Na transcrição está mínima, porém na versão orquestral está semínima.

c) Optamos pela versão orquestral. Na transcrição está como no Ossia, com ritmo de colcheias e sem fermata.



41 *non-solo* *mp* *Tempo primo* *poco accel.* *f* *mp* *f*

*solo* *mf* *poco accel* *poco rall* *A tempo* *mf*

49 *um pouco mais* *p* *f* *m.e.*

*rall.* *p* *poco stringendo* *poco rall.* *mf*

52 *A tempo* *m.e.* *poco stringendo* *poco rall.* *dim.* *A tempo* *p*

*mf* *dim.* *rall.* *p*

*Reo*

d) Optamos pelo acorde que está nas trompas na versão orquestral, Sib maior, em vez do acorde de Fá maior no manuscrito da redução, por ser esse o único a não estar igual nessa seqüência de acordes.

e) O correto é Dó natural, como na versão orquestral, enquanto que no manuscrito é Bemol.

f) No manuscrito da redução, esta nota está oitava abaixo.

57 *Tempo primo* *mp* *poco accel.* *poco rall.* *A tempo* *f*

63 *mp* *mf* *mp*

67 *p* *pp* *rall.* *una corda* *pp*

g) Na versão orquestral há um compasso a mais, o que não modifica praticamente a execução. Optamos pela versão orquestral.

### III Choro

original para viola e orquestra  
redução de Renato Kutner-2004/5

Tempo de choro ♩ = 100 (+ ou -)

8

10

14

18

20

25

26

Cyro Pereira Brasileira-nº2  
redução p/ piano: Renato Kutner-2004/5

29

36

35

42

41

non solo

*p*

*f*

*mp*

50

46

*mp*



52

58 *mp* *non-solo* *f* *mf* *pizz.* *arco*

64 *mf* *pizz.*

68 *pizz.*

69 *arco*

73 *rall.* *A tempo* *mp*

Cyro Pereira Brasileira-nº2  
 redução p/ piano:Renato Kutner-2004/5

76 *mp*

82 *mf*

87 *na corda*

92 *mp*

98 *f*

*rall.* *A tempo*

*p*

The musical score consists of five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). Measure 76 starts with a double bar line and a dynamic marking of *mp*. Measure 82 has a dynamic marking of *mf*. Measure 87 is marked *na corda*. Measure 92 has a dynamic marking of *mp*. Measure 98 has a dynamic marking of *f*. The score concludes with a *p* dynamic marking, a *rall.* instruction, and a final *A tempo* instruction.

104

110 *na corda*

112

116

121

123

129

135

137

Cyro Pereira Brasileira-nº2  
redução p/ piano:Renato Kutner-2004/5

140

146

147

152

157

*p cresc.*

*mp*

*p cresc.*

*ff*

*f*

Vivo

na corda

Vivo

Ed.

Cyro Pereira Brasileira-n°2  
 redução p/ piano:Renato Kutner-2004/5

# Parte da viola solista

## "BRASILIANA Nº2"

(SUÍTE)

I

SAMBA

CYRO PEREIRA 1993

Viola solo

$\text{♩} = 84$   
Tempo de Samba

4  
8  
14  
20  
24  
27  
32  
42  
48  
53

*mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf* *ff* *mp* *mf* *f*

9 13 31 41 49 57

25 non-solo

marcato \*1

A tempo

poco rall.

\* 2) respiração sutil sugerida pelo compositor

\* 1) O compositor pede que este trecho *marcato* seja em *spiccato* no talão. (nota do revisor)  
brasiliana nº2

Viola solo

2

58 **5** *mp* *f* **3**

65 **65** *na corda* *f*

69 *na corda* *f*

73 **73** *p* *f*

78 <sup>\*1</sup> *como cadenza* *poco accel.* *A tempo* **81** *p* *mf* *p*

82 *rall.* *como cadenza* *poco accel.* *A tempo* *mf*

85 *p* *p* *A tempo* *rall.* *Calmo*<sup>\*3</sup> *mf*

91 *como cadenza* **93** *Tempo primo* *p* *pp*

96 **101** *mp* *mf* *p*

102 **105** *mf*

\* 1) O compositor pede que este trecho com acentos seja em *spiccato* no talão.(N.R)

\* 3) compositor pede que este *calmo* seja a tempo.( N. R.)  
brasiliana nº2

Viola solo

3

109

113

116

119

124

130

135

138

brasiliiana nº2 \* 1) O compositor pede que este trecho *marcato* seja em *spiccato* no talão.(N.R.)

Viola solo  
"VALSA"

II

AndanteModerato ♩=66(+ ou -)

0 1 mf p mp 3 p rall. A tempo

6 6 p poco accel. mf mp 3 rall. A tempo

12 14 Pouco mais andante rall. p 3 3 3 3

16 3 f A tempo 3 poco rall. 3 A tempo dim.

20 22 rall. p mp poco accel. poco rall.

26 A tempo f mp

31 33 UM POUCO AGITADO rall. A tempo 3 rall. rall. 2



Viola solo

5

41 **41** Tempo primo non-solo *mp* poco accel. solo pocorall. *f*

UM POUCO MAIS ANDANTE

45 A tempo *mp* *f* rall. - - - - **49** *p*

50 poco stringendo poco rall. A tempo poco stringendo poco rall. *f*

54 A tempo *dim.* rall. **57** Tempo primo *p* *mp*

59 poco accel. poco rall. A tempo *f*

64 *mp* rall. - - - -

68 - - - - *p* *pp*

Viola solo  
"CHORO"  
III

TEMPO DE CHORO ♩=100(+ ou -)

1 

8 

12 

16 

20 

24 

28 

32 

36 

41 

\*4) O compositor pede que estes acentos sejam sutis. (N. R.)

Viola solo

48 **2** **50**  
*f*

54

58 **58**  
non-solo  
(somente para a versão com piano)  
*mp* *mf*

66 **68** pizz. arco  
*f*

73 **76** A tempo  
rall. *mp*

77

81 **82**  
*f*

84

Viola solo

8

87 *na corda*

91 92

*mp*

95

*f*

99

103 *rall.* 104

*mp*

108 *na corda*

*f*

112

112

*ff*

3

brasiliana n°2

Viola solo

119 121

*pp* *mf*

123

127 129

131

135 137

139

143

147

152

*p cres. e accel.*

**Vivo**

156 *na corda*

*ff*

159

6

copiado e revisado por Renato Kutner 2003

## Bibliografia

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. GEWANDSNAJDER, Fernando. *O Método nas ciências naturais e sociais: pesquisa quantitativa e qualitativa*. São Paulo: Pioneira, 1998. 203 p.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, 1965. 247 p.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone*. 2004. 121 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2004.

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali: o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. 381 p.

BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Traducción: Nicolás Lamuraglia. Buenos Ayres: Ricordi, 1947. 333 p.

BASAVILBASO, Gualberto Estades. *Origens e desenvolvimento técnico da viola*. 1995. 296 f. Tese (Doutorado em Artes)-Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1995.

BOEMER, Magali Roseira; FERRAZ, Clarice Aparecida; MARTINS, Joel. *A Fenomenologia como alternativa metodológica para pesquisa – Algumas considerações*. In Cadernos da Sociedade Estudos de Pesquisa Qualitativa. Vol. 1. n. 1(1990). São Paulo: A sociedade, 1990.

BROENS, Mariana Cláudia; COELHO, Jonas Gonçalves; LEMES, Sebastião de Souza. *Pedagogia Cidadã: cadernos de formação: metodologia de pesquisa científica e educacional*. São Paulo: UNESP, Pró Reitoria, 2004. 192 p.

CADERNOS DA SOCIEDADE DE ESTUDOS E PESQUISA QUALITATIVOS. – Vol. 1, n.1 (1990); Vol.2, n.2 (1991); Vol.3, n.3 (1993). São Paulo: A Sociedade, 1990.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro – 9ª ed. revista, atualizada e ilustrada* - São Paulo: Global, 2000.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998, 208 p. (Coleção Ouvido Musical).

CORREA, Antenor F. *Polionimo*: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. Opus. Campinas (SP), n. 11, p. 90-112, 2005.

COSTA, Rogério Luiz Moraes. "*Suíte Improviso*". A construção da improvisação: composição e interpretação em propostas interativas. 2000. 2 v. 199 p. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ENCICLOPÉDIA DA MÚSICA BRASILEIRA: POPULAR, ERUDITA E FOLCLÓRICA.

Reimpr. da 2ª ed. - São Paulo: Art Editora; Publifolha, 1998.

ESPÓSITO, Vitória H. C. *Hermenêutica*: estudo introdutório, in: Cadernos da sociedade de estudos e pesquisas qualitativas. Vol. 2, nº 2 (1991) São Paulo: A sociedade, 1991.

FREITAS, Sérgio P. R. *Teoria da harmonia popular*: uma definição das relações de combinação entre os acordes na harmonia tonal. 1995. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 1995.

GHERCHFELD, Marcello. Uniformidade e diversidade em execução musical. In: *VIII Encontro anual da ANPPOM*, 1995. Anais. Disponível em <http://www.anppom.iar.unicamp.br/anais/anais8/praintconmes3.htm>. Acesso em: 22 de maio de 2006, 00:52.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music: History, Method, and Practice*. Cambridge: University Press, 1996. 267 p.

GROSSO, Hideraldo Luís. *Prelúdios de Almeida Prado*: fundamentos para uma interpretação. 1997. 248 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Departamento de Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 1997.

HACHETTE: LE DICTIONNAIRE DE NOTRE TEMPS. Paris: Hachette, 1990.

IKEDA, Alberto T. O Carnaval dos surdos. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 29 fev.1992. Caderno de Sábado.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1987. 331 p.

KUBALA, Ricardo Lobo. *A escrita para viola nas sonatas com piano Op.11 nº 4 e Op. 25 nº 4 de Paul Hindemith: aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. 2004. 123 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2004.

KUTNER, Renato; BIAGGI, Emerson L. De. *Cyro Pereira e a Brasilana Nº2*. In: Anais dos simpósios de pesquisa em música 2005: v. 1 Curitiba: De Artes- UFPR, p.146-158, 2005.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. 352 p.

MENDES, André Nobre. *Música brasileira para viola solo*. 2002. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira) – Centro de Letras e Artes, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2002.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2002.

ORSI, Ivana Paris *Pequena Suíte, de H. Villa-Lobos: transcrição para viola e piano*. 2000. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2000.

PEDROSA, Henrique. *Música popular brasileira estilizada*. Rio de Janeiro: Editora Universitária Santa Úrsula, 1988. 154 p.

PEREIRA, Cyro. *Cyro Pereira: 50 anos de música*. São Paulo: Pau Brasil, 1997. 1CD

PEREIRA, Cyro. Entrevista dada a Renato Kutner em 17/05/2004. São Paulo. 1Cassete sonoro ou 1 CD.

PIXINGUINHA. *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. Org. de Maria José Carrasqueira. São Paulo: Vitale, 242 A. 1997. 124 p.

SADIE, Stanley (Ed.). *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999. 226 p.

SEVERINO, Antônio Joaquim. *Metodologia do trabalho científico*. São Paulo: Cortez, 1996. 335 p.



SHIMABUCO, Luciana S. *Dá licença, maestro!* : a trajetória musical de Cyro Pereira. 1998. 233 f. Dissertação (Mestrado em Música)-Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 1998.

STRAVINSKY, Igor. *Poética Musical em 6 lições*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. 6.ed. Barcelona: Editorial Labor, 1985.

ZAMPRONHA, Edson. *A Complexidade musical e a utilização simultânea de diferentes métodos como procedimento investigativo*. Cadernos da Pós-Graduação do Instituto de Artes da Unicamp, Campinas, SP, v. V, N.2, p. 9-14, 2001.