UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

CONCERTINO PARA OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS T.17 DE BRENNO BLAUTH.
REVISÃO, EDIÇÃO E REDUÇÃO DA PARTE ORQUESTRAL PARA PIANO.

MOSINEIDE SCHULZ RIBEIRO PESTANA DE SOUZA

RIO DE JANEIRO, 2010

CONCERTINO PARA OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS T.17
DE BRENNO BLAUTH.
REVISÃO, EDIÇÃO E REDUÇÃO DA PARTE ORQUESTRAL PARA PIANO.

por

MOSINEIDE SCHULZ RIBEIRO PESTANA DE SOUZA

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Sérgio Barrenechea.

Rio de Janeiro, 2010

Souza, Mosineide Schulz Ribeiro Pestana de.
S729 Concertino para oboé e orquestra de cordas T.17 de Brenno Blauth : revisão, edição e redução da parte orquestral para piano, 2010.
viii, 260f.

Orientador: Sérgio Barrenechea.
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

1. Blauth, Brenno, 1931-1993 – Concertino para oboé e cordas T.17 - Crítica e interpretação. 2. Concertino para oboé e cordas T.17 – Partituras Editoração. 3. Concertino para oboé e cordas T.17 – Redução para piano. I. Barrenechea, Sérgio. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado e Música. III.Título.

CDD – 788.52

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

"CONCERTINO PARA OBOÉ E ORQUESTRA DE CORDAS T.17 DE BRENO BLAUTH: revisão, edição e redução da parte orquestral para piano "

por

Mosineide Schulz Ribeiro Pestana de Souza

BANCA EXAMINADORA

Professor Doutor Sergio Azra Barrenechea (orientador)

Professor Doutor Luis Carlos Justi

Professor Doutor Aloysio Pagerlande

Conceito: APROVADO

AGOSTO DE 2010

SCHULZ, Mosineide P. *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17 de Brenno Blauth: revisão, edição e redução da parte orquestral para piano.* 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O *Concertino para oboé e cordas T.17* do compositor brasileiro Brenno Blauth faz parte do grupo de importantes obras do repertório oboístico. Embora se possa constatar seu valor e relevância, dentro do conjunto de obras brasileiras para o instrumento, a partitura ainda permanece em manuscrito e em mau estado de conservação. Portanto, este estudo visa editar eletronicamente a partitura, apresentando ainda a redução da parte orquestral, na versão oboé e piano. Das possibilidades quanto ao tipo de edição, este estudo irá situar-se entre *Edição Prática* e *Edição Crítica*. Nesse processo, alguns procedimentos investigativos foram aplicados às fontes – autógrafa e não autógrafas – destacando suas variantes e erros. Diante dos diminutos trabalhos dedicados a esse compositor, também foi elaborado um exame biográfico de sua vida e obra, contextualizando-o em seu período histórico cultural. Para tanto, além da revisão da literatura existente, foram feitas consultas ao acervo do compositor, entrevista com a viúva, amigos e outros compositores que o conheceram.

Palavras-chave: Brenno Blauth - Concertino para oboé e cordas T.17 - Revisão, Edição e Redução

SCHULZ, Mosineide P. *Brenno Blauth´s Concertino for Oboe and String Orchestra T.17: revision, edition and reduction of the part orchestral for piano.* 2009. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Brazilian-born composer Brenno Blauth´s Concertino T.17 for oboe and strings is among the most important works for oboe in the Brazilian repertoire. Although its importance and relevance can be certified within the group of works for the instrument, this music score is still in handwritten form and in poor conditions. Therefore, this study aims to present an electronic edition of the score and moreover, a reduced part only for oboe and piano, without the additional orchestration. For this reason this study can be categorized between the *Practical Edition* and *Critical Edition* types. In this process, same investigative procedures have been applied to sources - one autograph and another non-autograph - to accentuate its variations and errors. O Considering the lack of studies dedicated to Blauth and his music, this study is presents an overview of his biography and works, and displays a contextualization of his lifetime period. For that matter, besides consulting the existent literature, already available, the composer´s personal collection was researched and his widow, friends and fellow composers were interviewed.

Keywords: Brenno Blauth - Concertino for oboe and strings T.17 - Revision, Edition and Reduction

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS

AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial as minhas lindas filhas, Carol e Ana Clara e meu esposo Ramon, pelo carinho e paciência em todo o percurso que compreendeu este projeto, assim como aos meus pais, Moisés e Neida e aos meus queridos irmãos, Suzane e Ricardo. Necessito mencionar ainda, pessoas que contribuíram de forma específica na composição desta dissertação, atuando como guias quando ainda mal podia orientar-me. Meu orientador, Prof. Dr. Sérgio Barrenechea; Prof. Dr. Luiz Carlos Justi, sempre presente; Profa. Ma Salomea Gandelman, por todas as observações; Prof. Me Modesto Flavio, pelo carinho em ouvir-me; Prof. Dr. Carlos Alberto Figueiredo por sua imensa atenção; minha querida professora Célia Ottoni; Simonne Fonseca por ter sido tão solícita no desenvolvimento do trabalho editorial, e em particular, a Sra. Noely Blauth e família, cedendo sua casa, seu tempo partilhando documentos e uma história, que possibilitou em grande parte, a realização deste trabalho. A todos vocês meu sincero reconhecimento e carinho.

INTRODUÇÃO

A história recente da música erudita[1] no Brasil foi traçada por importantes personalidades que por meio de suas obras e por sua conduta, despertaram o interesse de artistas empenhados em dar seguimento à composição de expressão nacional. Grande diversidade estética e estilos foram desenvolvidos nesse percurso nacionalista, concorrendo para a ampliação do repertório de obras nacionais. Brenno Blauth, (Porto Alegre, 28 jan.1931; São Paulo, 30 de mai. 1993) faz parte do rol de compositores determinados a expandir e divulgar a música erudita brasileira. Entusiasta da composição desde muito jovem, dedicou-se ao estudo de harmonia, contraponto e folclore, inspirado especialmente, por baluartes, como: Villa Lobos, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, entre outros. A influência exercida por esses mestres refletiu em suas obras, caracterizando-se pelo "espírito nacionalista e o purismo da nova objetividade musical, com forte influência do neoclassicismo." (Neves, 1977:296)

Embora Blauth tenha cooperado com o campo musical erudito, foi uma figura de pouco destaque no panorama da música brasileira de concerto, sem ter podido desenvolver plenamente essa atividade, pois era médico. Tal realidade pode ter contribuído para o desconhecimento atual de sua pessoa e de suas obras. Suas composições – com pequenas exceções – permanecem desconhecidas e esquecidas em arquivos, sem haver interesse de intérpretes para execução de seus trabalhos. Ciente dessa realidade pretende-se por meio desta

[1] O termo "música erudita" neste trabalho se refere ao gênero musical, também conhecido como "música de concerto" ou "música clássica".

dissertação, aprofundar um pouco mais o estudo sobre esse compositor evidenciando uma de suas mais importantes composições, o *Concertino para oboé e cordas T.17*.[2]

Essa obra apresenta grande riqueza rítmica, melódica, conquistando não apenas o interesse de oboístas brasileiros, como outros nomes internacionais.[3] Seu material esteve até então em manuscrito e em estado precário de conservação. Apesar disso, é possível vê-lo em destaque em programas de concertos espalhadas no Brasil,[4] demonstrando o reconhecimento e a importância dessa obra não só para o repertório oboístico, mas também para o repertório orquestral brasileiro.

Duas fontes do *Concertino T.17* foram encontradas no acervo particular da viúva, Sra. Noely Blauth. A primeira é uma fotocópia do manuscrito autógrafo de 1961;[5] a segunda, uma fotocópia do manuscrito não autógrafo[6] de João P. Manso com data de 1977. Uma

---

[2] Brenno Blauth ordena seus trabalhos, utilizando a consoante "T" seguida de um número. A letra "T" significa trabalho que veio substituir o emprego do *opus*, que significa "obra" no latim, utilizado por diversos compositores na organização de suas obras. Embora a seqüência numérica possa não ser confiável como guia cronológico do grupo de obras de um compositor, esse não é o caso para os trabalhos de Blauth, sendo sua série composta de forma seqüente.

[3] Instrumentistas como: Andress Spiller, oboísta e maestro argentino, recebeu bolsa para estudar na Musikhochschule de Colônia na Alemanha. Mais tarde atuou em importantes grupos de Câmera e orquestras como a de Bariloche, executando entre outras coisas, o *Concertino T.17*. Disponível em <www. Oboestudio.org/cu/Spiller> Acesso em: 31 de maio. 2010; Léon Biriotti, oboista uruguaio, destacou-se também como compositor prolífico de música contemporânea e de vanguarda, recitalista em várias cidades da América Latina. Executou o *Concertino T.17* com apresentações em vários concertos no Brasil e no exterior. Disponível em <www.electrocd.com/em/bio/biriotti_le> Acesso em: 27 de abril de 2010. Veja também entrevista realizada pelo *Jornal da Cultura Inglesa* com Brenno Blauth no anexo 3 pag.73; Paolo Nardi, oboísta italiano, realizou importantes trabalhos no Brasil, sendo um dos fundadores do Quinteto Villa Lobos em 1962. Foi o primeiro oboísta da Orquestra Municipal do Rio de Janeiro do período de 1963–1971, retornando em 1972 para Itália para ocupar a vaga de primeiro oboé da *Orquestra de Maggio Musicale Fiorentino*. É ele quem faz a primeira audição mundial do *Concertino T.17*. Veja cópia do programa no anexo 1. Pág.70. Disponível em <www.wilfriedberk-clarinet.de/fotogalerie.html> Acesso em: 27 de abril de 2010.

[4] Em sites como youtube, pode-se ter acesso a variadas gravações do *Concertino T.17* de B. Blauth. Uma dessas execuções pode ser vista pelo endereço online http://www.youtube.com/watch?v=78EsJiHhMNs

[5] O material da fonte autógrafa é uma cópia com vários problemas causados por danos físicos, como: papel amarelado, manchas provocadas pela ação do tempo, ausência de notas originadas pela má encadernação, pouca legibilidade e clareza de notas, além de muitos rabiscos e interferências feitas por intérpretes quanto à dinâmica, às arcadas, ao andamento e a variantes adaptadas pelo gosto do executante. Veja cópia da partitura autógrafa no anexo 5, pág.78.

[6] Desse manuscrito, foi encontrada somente a parte solo do oboé e partes incompletas da orquestra. Seu material apresenta melhor qualidade e clareza visual. As variantes encontradas nessa fonte classificam-se segundo Caraci

terceira fonte foi localizada e cedida pelo Maestro Emílio de César.[7] Esse documento é a fotocópia de um manuscrito assinado por Soares[8] em 1983. Segundo César, foi um trabalho encomendado por um oboísta argentino[9] para ser executado em Brasília.[10]

Distintos aspectos de motivação na elaboração desses documentos podem ser observados. O texto[11] original é a representação e manifestação direta das idéias e desejos do compositor. Já a fonte de Manso influi no aspecto interpretativo da obra e objetiva disponibilizar um novo material para sua prática. A fonte de Soares caracteriza-se semelhantemente pelo designo prático, mas difere-se em não intervir sobre o texto original.

O desenvolvimento de um estudo comparativo das fontes possibilitou perceber as interferências sofridas no decorrer do tempo no *Concertino*. Um maior contato nesse processo permitiu apreender a importância de um trabalho de edição e o conhecimento necessário para sua elaboração. – Cada sinal disposto na partitura deve representar de forma adequada seu intento, assim como a manutenção do texto. Nessa premissa, este projeto tem como objetivo principal a elaboração de uma nova edição em seu formato original, *oboé e orquestra de cordas*, e outra versão que visa especialmente sua prática em programas de ensino, recitais e concertos, *oboé e piano*. Tal iniciativa decorre não de uma necessidade prática imediata, mas, de um processo reflexivo e de pesquisa.

Vela e Grassi, de duas maneiras: "Instaurativa – inclui algo que não havia no texto – Substitutiva – substitui algo do texto por outra redação." (apud: Figueiredo, 2000:20) Veja cópia da parte de oboé no anexo 6, pág.106.

[7] CÉSAR, Emílio. É Vice-Presidente da Associação Brasileira de Regentes de Coros – ABRC. Diretor Artístico da Associação Cultural e Educacional de Brasília - ACEB - Maestro Titular do Coral Evangélico de Brasília, da ACEB. Maestro Titular do Coral da Igreja Presbiteriana Independente Central de Brasília - IPICB, Regente do Coral Brasília. Regente do Coral da Igreja Cristã Manancial de Vida - ICMV. (Nota de abertura de seu endereço eletrônico.)

[8] Não foi possível saber mais a respeito deste copista, apenas que realizava com excelência esse ofício e que muito provavelmente teve contato com Brenno Blauth. Declaração pela internet com o maestro Emílio de César, em, 13 de junho de 2010.

[9] Sabe-se apenas que era um argentino, mas não foi possível identificá-lo.

[10] Também não foi encontrado registro de programa ou gravação deste concerto.

[11] O termo *texto* usado nesta dissertação deve ser interpretado como sendo a locução texto musical.

Para o estabelecimento do texto impresso, a principal decisão foi escolher o tipo de edição[12] a ser desenvolvido. Esse deveria permitir novas abordagens para sua interpretação, como detalhar seu aspecto técnico com a demonstração dos processos investigativos e seus resultados. Por não ter encontrado uma única forma de edição que contemplasse esses distintos aspectos, foi necessária a combinação de dois tipos de edição: a *Edição Prática*[13] e a *Edição Crítica.*[14] A primeira caracteriza-se pela liberdade em manipular a obra com sugestões de dinâmica, articulação e fraseado, de acordo com critérios particulares do editor, sem a necessidade de informar as decisões tomadas. A segunda se diferencia da anterior devendo registrar a intenção de escrita do compositor. Contudo, exige procedimentos investigativos das fontes e um estudo detalhado e cuidadoso com abrangentes comentários para prática musical. Esse tipo de edição se destaca também por conter várias partes acessórias, ou seja, itens que detalham o processo de pesquisa.

Dado a experiência que a autora possui na prática do oboé, bem como o conhecimento adquirido na composição deste trabalho, desejou-se contribuir com sugestões que visam a sua prática, explicitando o processo investigativo em torno da obra e os motivos das intervenções na nova edição.

Da combinação dos tipos de edição escolhidos – *Edição Prática* e *Edição Crítica* – esse trabalho contempla os seguintes conteúdos: *Nota Introdutória* – traz a contextualização da obra e informações sobre os aspectos investigativos do *Concertino T.17*; *Recenseamento* –

---

[12] Ver tese de Carlos Alberto Figueiredo, 2º capítulo em - Tipos de Edição. "Editar José Maurício Nunes Garcia". 2000, Uni-Rio, RJ.

[13] "A Edição Prática, também chamada de Didática, é destinada exclusivamente a executantes, sendo baseada apenas em uma única fonte, com utilização de critérios ecléticos para atingir seu texto." Figueiredo, Carlos Alberto. 1995:100. *Editar José Maurício Nunes Garcia* Uni-Rio, RJ.

[14] "É aquela que investiga e procura registrar, prioritariamente, a intenção de escrita do compositor, a partir daquilo que está fixado nas várias fontes que transmitem a obra a ser editada [...] deve conter maior número possível de partes acessórias, principalmente, um aparato crítico, ponto central de uma edição desse tipo." Figueiredo, Carlos Alberto. 1995:96. idem

apresenta a localização e individuação de cada fonte; *Aspectos diferenciativos das fontes – Autógrafa e não autógrafas* – trata-se de demonstrar as diferenças percebidas nas fontes dentro de um processo de continuidade do *Concertino T.17*; *Comentário Crítico* – traz os motivos para as decisões tomadas na presente edição; *Aparato Crítico* – seção que descreve as intervenções editoriais nas fontes utilizadas; C*ritérios adotados no trabalho de redução para piano da parte orquestral* – explicita a forma e o meio utilizado no processo de redução; *Aspectos técnicos da editoração* – contém informações quanto ao tipo de papel, formato e software utilizado.

Como dito anteriormente, esse trabalho inclui duas propostas de formação para o *Concertino T.17*. A primeira traz a versão original – oboé e cordas – e outra, a redução da parte orquestral na versão oboé e piano, que possibilita ao oboísta o conhecimento da parte orquestral pelo contato com o piano, sem a necessidade da formação de uma orquestra para a prática em recitais.

Para contextualização da obra e elaboração da edição, esta pesquisa apoiou-se nas discussões de autores como: José Maria Neves, Vasco Mariz e Marco Antônio Marcondes, Carlos Alberto Figueiredo. O contato direto com a viúva do compositor Sra. Noely Blauth e o acervo constituídos de vídeos, cartas, entrevistas, fotos, obras e documentos, permitiu contextualizar o compositor e suas atividades artísticas. Para as intervenções editoriais do *Concertino T.17*, foram utilizados estudos de Peter Hill, Hugo Rieman, Koellreutter, e estudos de fraseologia extraído da apostila de Esther Scliar, levando em consideração as propostas feitas pelo compositor registradas em partitura.

Esta dissertação enfoca principalmente o *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth, o resgate de sua memória e, simultaneamente, a apresentação da edição e redução para piano da obra. A realização deste projeto tornou-se possível graças ao

conhecimento que a autora possui na prática do oboé e do piano com experiência no campo musical erudito, especialmente, na área da interpretação. Espera-se que, por meio deste estudo, outros trabalhos com novas abordagens sejam fomentados, estimulados pela necessidade de cada momento como foi o caso deste projeto.

CAPÍTULO I – CONTEXTUALIZAÇÃO BIOGRÁFICA

1.1 – O Compositor

Filho de Augusto Otto Blauth e Selita Matzenbacher Blauth nasce em 28 de Janeiro de 1931 na cidade de Porto Alegre, Brenno Blauth, futuro membro da comunidade musical brasileira de música clássica. Seus pais pertenceram à segunda geração de imigrantes alemães, vindos para o Brasil, dos quais muitos se estabeleceram no Sul do país, inclusive a família Blauth, que fixa residência na cidade de Porto Alegre. Em 1934, o Sr. Augusto é convidado a gerenciar uma fábrica de filó na cidade de Nova Friburgo, RJ, local onde a família Blauth permanece pequeno período. Transferem-se em seguida para antiga capital do Brasil – Rio de Janeiro. Ainda menino Brenno Blauth revela extraordinária capacidade e refinado gosto pela literatura e arte em geral, despertando interesse de um dos jornais que circulavam na cidade do Rio de Janeiro, o *Carioca*. Em 11 de Janeiro de 1936, é publicada uma reportagem[15] destacando os conhecimentos e gostos distintos do precoce Blauth.

O contato com a música se deu inicialmente por ser sua mãe uma pianista que reunia amigos da família e músicos locais, promovendo com regularidade saraus. Esse ambiente onde a música era estimulada e valorizada influenciou o pequeno Blauth, que espontaneamente começa a elaborar pequenas peças musicais.

Em virtude de sua habilidade musical, compõe aos 8 anos, uma pequena valsa motivando-o a empenhar-se mais seriamente na música.

Ao retornar à sua terra natal, inicia o curso de piano com o professor João Schwartz Filho. Em 1947 – aos 16 anos – Blauth diploma-se no Conservatório Mozart. Prossegue seus

---

[15] Cópia do artigo – *Na Época dos Meninos Prodígio* – Jornal Carioca. Veja anexo 2, pág. 71 e72.

estudos com aulas de contraponto e composição com o músico Ênio de Freitas e Castro[16] que exerce grande influência sobre o jovem Blauth, despertando-o para o compromisso da criação musical. Preocupado e desejoso de compreender as especificidades da composição e do nacionalismo, debruçou-se na pesquisa folclórica e no estudo das diversas formas e estilos composicionais dos baluartes da música nacional.

Embora sentisse imensa paixão pela música, via-se inseguro quanto ao seu futuro, decidindo-se a ingressar na Escola de Medicina de Porto Alegre, em 1947, aos 17 anos. Paralelamente ao estudo universitário, consegue manter aulas regulares com o professor Ênio de Freitas e Castro, exercitando tanto quanto possível, a prática do piano e da composição. Nos fins de semana, fazia seus próprios recitais, na capital e cidades adjacentes. Nesses programas foram incluídos, além das obras de renomados compositores, suas próprias composições,[17] levando-o a compor regularmente. Engajado a manter-se ativo na música, compartilha concertos com outros músicos como o violinista Harry Schroeter. Essa amizade o leva a compor uma sonata para violino e piano, obra que Blauth estabelece como sendo o marco inicial de sua segunda fase composicional.[18]

Em 1952, no 5º ano de medicina, o cônsul dos Estados Unidos, Sr. Hamilton Gordon, convida Brenno a participar de um teste, cuja finalidade era encontrar um aluno em potencial para estudar com Stravinsky. Embora tenha sido o selecionado, foi proibido por seu pai, exigindo que concluísse primeiramente a medicina.[19]

---

[16] Compositor e professor brasileiro. "Foi regente da OF Porto Alegre, e fundador da Associação Riograndense de Música. Publicou estudos musicológicos e folclóricos." CASTRO, Ênio de Freitas. *Dicionário Grove de Música.* Rio de Janeiro: Editoria Ana Cristina Zahar. 1994:177.

[17] Dois programas de recitais realizados na cidade de Porto alegre. Veja no anexo 4, pág. 77.

[18] Blauth nomeou todas as obras compostas antes desse período, de *opus* I. Entrevista realizada pelo Jornal da Cultura Inglesa em São Paulo. Veja no anexo 3, pág.73.

[19] Segundo Noely, (2009) "(...) o cônsul de lá [EUA], o Sr. Hamilton Gordon, convidou Brenno pra fazer um teste com um mundo de gente, e escolheu Brenno para estudar com Stravinsky. Ele estava no 5º ano de medicina. Mas o velho Blauth..., não teve jeito. – Não senhor, termina primeiro a faculdade, depois você vai.

Ao concluir a medicina em 1953, decide casar-se com a Srta Noely Gonçalves Leite, bailarina e dedicada às artes. Ela desempenha importante papel em sua vida, apoiando-o em todo fazer artístico. Além de sua presença constante em viagens e atividades relacionadas à música, foi também sua copista, realizando mais tarde trabalhos para as editoras: *Irmãos Vitale* e *Ricordi.*

Na qualidade de médico, surgem propostas de serviço em dois municípios do Rio Grande do Sul: Nova Prata e Rolante. Tal fato afasta-o por um período das salas de concerto, bem como de suas aulas de contraponto e harmonia.

Ao retornar para Porto Alegre, ocupa uma vaga no pronto socorro da cidade, dedicando-se a longas jornadas de trabalho. A aspiração em conciliar duas carreiras distintas – a música e a medicina – o impele a procurar uma área médica que despendesse horas fixas de serviço. Oportunamente surge um convite para ser instrutor de propaganda de um importante laboratório farmacêutico – CIBA – na cidade do Rio de Janeiro, pois era hábil em diversas línguas, como: alemão, francês, inglês, espanhol e um pouco de italiano. Em setembro de 1959, fixa residência no Rio de Janeiro, assegurando tempo para a composição e outras atividades musicais, aproximando-se de importantes personalidades da música no Brasil.

Em terras cariocas, prossegue seus estudos de contraponto e harmonia com Paulo Silva e Nilton Pádua, ingressando no curso de composição da Escola Nacional de Música, atualmente Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ. Tal projeto ficou incompleto, pois o laboratório em que trabalhava transferiu-se para São Paulo, devendo ele acompanhar sua mudança.

Investi em você a vida inteira..., agora você tem que terminar o que começou!" Entrevista realizada pela pesquisadora em sua casa, Poços de Caldas, MG, 2009.

Embora a estadia no Rio não tenha ultrapassado três anos, compôs neste período parte de suas mais importantes obras,[20] guiado pelo espírito nacionalista que permeava o círculo musical erudito de então. Nesse período, conheceu diversos músicos brasileiros, com quem dialogava sobre assuntos sociais, estéticos e políticos referentes à música. Dieter Lázaros[21] foi um compositor com quem manteve laços de amizade, e que compartilhava toda problemática que envolvia o campo da música erudita. A constatação em ver ausentes as obras de compositores brasileiros – não só em concertos, mas em ementas escolares, nas produções e edições de obras – era visto como um reflexo da não aceitação da música nacional pelos diversos setores culturais.

Aos vinte e oito anos, ciente da uniformidade nesses espaços, decide juntamente com seus amigos Dieter Lázaros e Emilio Terraza,[22] mobilizar um maior número de compositores eruditos, para o trabalho de conscientização e divulgação da música nacional. Tal projeto tinha como alvo o seleto grupo de músicos profissionais, professores, estudantes, críticos da arte e o público em geral, visando à conscientização da necessidade de rever seus costumes, gostos e valores. Assim surge sob a bandeira do Movimento Musical Renovador – MMR, um grupo de aficionados pela música, que tinha como proposta, mostrar os trabalhos dos novos

---

[20]As obras mais significativas desse período são: *Divertimento para orquestra de cordas T.8,* 1959; *Quarteto para cordas n.1, T.10,* 1960; *Rapsódia Gaúcha, T.11,* 1960; *Trio n.1, T.12,* 1960. *Sonata para oboé T.14,* 1961; *Xincuã T.15,* lenda ameríndia para orquestra, 1961; *Concertino para Oboé, T.17,* 1962. *Quinteto para sopros n. 1, T.19,* 1962. *Suíte sinfônica n.2, T.20,* 1962. *Compositores Brasileiros. Catálogo de Obras – Brenno Blauth –* Departamento de Cooperaçào Cultural, Científica e Tecnológica, 1976.

[21] Dieter Lázaros nasceu em Berlin Alemanha em 1930 e faleceu em 1989 na cidade do Rio de Janeiro. Foi um compositor arranjador que mesmo pouco conhecido, empenhou-se na divulgação dos músicos e da música brasileira. CAVALCANTI, Nestor de Hollanda. Compositores e Arranjadores Brasileiros. Disponível em http://www.nestordehollandacavalcanti.mus.br/compositores/lcomp.htm Acesso em: 11 de abril de 2010.

[22] Emílio Terraza nasce em 1929, na cidade de Bahia Blanca, Argentina. É radicado no Brasil em 1959 morando no Rio de Janeiro até 1964. Criou e dirigiu o Serviço de Documentação Musical da Ordem dos Músicos. Gaccioatore,Olga G. *Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira.* SP, 2005:436.

compositores brasileiros por meio de concertos, palestras e edição de obras impressas e em áudio como ferramenta de veiculação.[23]

Essa empreitada foi acolhida e endossada por personalidades de grande notoriedade como: Guerra Peixe, Eudoxia de Barros, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Camargo Guarnieri, Cláudio Santoro e Guerra Vicente. Além do apoio da classe cultural, um nome foi de grande valia – o embaixador Pascoal Carlos Magno – um entusiasta e influente divulgador do movimento.[24]

O movimento fazia apresentações semanais e mensais regulares em variados espaços e localidades. Essas atividades propiciaram notabilidade a muitos compositores desconhecidos, promovendo oportunidades para revelarem seus trabalhos e suas reflexões estéticas.[25]

Muitos traslados e viagens com os músicos e compositores foram possibilitados, mediante o apoio de Camillo Michalka, um tenor que também tomava parte nesses eventos, interpretando entre outras obras: *7 Quadras Gauchescas*, de B. Blauth, extraído do cancioneiro guasca, de Simões Lopes Neto. O agrupamento entre intérpretes e compositores,

---

[23] Esboço das propostas do movimento. Veja no anexo 13, pág. 187.

[24] Declaração feita em entrevista realizada pela pesquisadora via internet com o compositor Emilio Terraza. Natal. 15 de Fevereiro de 2010

[25] Blauth considerou esse momento um dos mais envolventes períodos de sua vida, pois além de serem suas obras freqüentemente executadas, sentiu estar contribuindo vivamente para a divulgação da música brasileira. – Entrevista para o jornal da *Cultura Inglesa* , S.P. Veja entrevista no anexo 3, pág. 73.

motivou um de seus líderes – B. Blauth – a compor uma canção de guerra para o movimento.

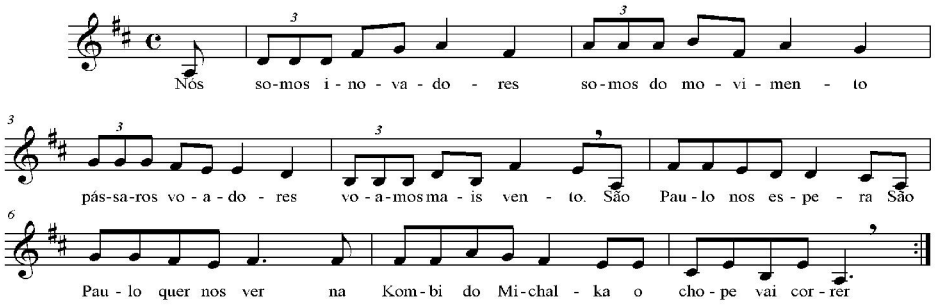


Fig. 1 – Canção de guerra do MMR.

Em setembro de 1963, lamentou não poder permanecer na cidade do Rio de Janeiro, devendo acompanhar a transferência do laboratório em que trabalhava para sua nova matriz.

Em São Paulo esteve em contato com o compositor Camargo Guarnieri a fim de estudar e melhor desenvolver seu trabalho composicional. Foi exigido para tanto, que se afastasse temporariamente da prática da composição, devendo dedicar-se exclusivamente aos estudos de contraponto e harmonia. Essa reivindicação não foi aceita por Blauth, embora considerasse Guarnieri um dos maiores nomes da música erudita brasileira. Desse contato, firmou-se entre eles uma relação de respeito e amizade.

Seu desejo de um dia poder voltar-se exclusivamente para a música, não o eximiu da responsabilidade contraída ao se tornar médico. Com receio de perder a prática hospitalar, por estar diariamente envolvido com os serviços do laboratório, se dispôs a contribuir com trabalhos de filantropia, uma vez por semana no hospital de Santa Isabel, SP.

A dualidade vivida pelo compositor, entre a medicina e a música, é percebida no transcorrer de sua história, sem impedi-lo, contudo, de contribuir positivamente para o

enriquecimento da composição brasileira. Suas obras testemunham seu comprometimento com a música nacional, bem como suprem a carência de obras para determinados instrumentos e formações.

Participou direta ou indiretamente por meio de suas obras, em vários festivais realizados no Brasil, Bienais mesa redonda e debates. Dessas atuações, destacam-se: *Seminário de Música Ernesto Nazareth,*[26] 1962; *Mesa Redonda* com outros compositores do Sul do País, 1961;[27] *Seminários de Música Pró Arte,*[28] 1973; *XV Panorama da Música Brasileira Atual,*[29] 1992; I, II, VI, VII, X, Bienal de Música Brasileira Contemporânea,[30] com obras como: *Sonata para viola e piano, T.22*; *Trio Sonatina*, para oboé, trompa e piano; *Sinfonia n.1, T.24, Quinteto para sopros n.2, T.36*; *Elegia, T.45*. Teve participação no festival, *Música Brasileira Hoje,* com sua obra para percussão, *Guaraqueçaba T.56,* S.P, 1976.[31] Outras atividades incluem: edição e gravação em disco *long play,* sob o selo *Chantecler*[32] de seu *Trio T.9*; gravação de seu *Quinteto de Sopros T.18,* pelo Ministério da Cultura em 1965[33] e gravação de sua música para coro, "Amanhã do Amanhã" pelo coral da Universidade do

---

[26]Seminário "Ernesto Nazareth", realizado na cidade de Vitória, ES em dezembro de 1962, patrocinado pelo: Conselho Nacional de Cultura, Universidade Federal do ES – UFES – e Academia Brasileira de Música – ABM. Foram 3 dias de concertos e debates sobre temas como: Nacionalismo Musical Brasileiro, pesquisa folclórica e utilização do folclore na música erudita brasileira, o ensino da música brasileira nas escolas. Veja cópia do Seminário de Música *Ernesto Nazareth* no anexo 8, pág. 178.

[27]Encontro veiculado pela imprensa gaúcha. Veja recorte do jornal no anexo 9, pág.182.

[28]O *Seminário de Música Pró Arte* foram eventos realizados desde 1950. Na programação é incluída uma sonata do compositor B. Blauth. Veja anexo 10, pág. 183.

[29]Evento promovido pela UFRJ, com vários concertos privilegiando obras de compositores brasileiros. Brenno Blauth esteve presente com seu *Trio Sonata* para oboé, trompa e piano, no dia 29 de outubro de 1992, RJ.

[30] Sua presença nessas Bienais pode ser verificada nos arquivos da FUNARTE. No ano de sua morte, ele foi um dos homenageados na *X Bienal*, com seu Trio Sonatina, 1993. Veja cópia do programa no anexo 11,pág.

[31]Informação retirada de documentos pessoais do compositor. *Dados Biográfico* [sem data]

[32]Recorte do Jornal – *O Globo* – em 24 de Janeiro de 1964, destacando o lançamento do disco da Chantecler com obras de Blauth e Villa Lobos. Veja cópia no anexo 12, pág.186.

[33]*Compositores Brasileiros. Catálogo de Obras – Brenno Blauth*. - Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica. São Paulo, 1976.

Texas, EUA.[34] São editadas, em 1968, várias de suas obras pela *Ricordi*, no ano seguinte pela editora *Vitale*, e a partir de 1977, pela editora, *Nova Metas*.[35] Em 1979, outras de suas composições foram registradas em disco e cassetes pelo Museu da Imagem e do Som, (MIS) de São Paulo. Em 1980 a Orquestra do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro gravou o *Divertimento para Orquestra de Cordas T.8* e, no ano seguinte, a Orquestra de Câmara de Niterói grava o *Concertino para Oboé e orquestra de Cordas*. Sua obra *Belo Belo* para coral foi gravada em cassete, com produção independente para comercialização, na interpretação do coral *Canto Livre*, de São Paulo.[36] Outras gravações foram feitas e divulgadas graças aos *tapes* arquivados da Rádio MEC, que foram ao ar, não só no Rio de Janeiro, mas divulgados via rádio em várias cidades do território nacional e exterior, mediante convênio cultural mantido pelo Itamaraty. Graças a esses tapes, Blauth passa a ser o primeiro compositor brasileiro ouvido no programa *Musique d'aujourd'hui*, da Rádio Televisão Francesa.[37] Esteve em viagens pela Europa em cidades como; Frankfurt, Hamburgo, Paris e Basiléia, promovendo maior representatividade da música brasileira no exterior.

Além dessas atividades, vários de seus trabalhos foram reconhecidos e premiados, destacando-se: 1º Prêmio de composição para *Marcha de Guerra do Grêmio*, F.B. Portoalegrense, 1946; 1º Prêmio de Composição, concurso promovido pelo colégio estadual Júlio Castilhos, 1948, Porto Alegre; 1º Prêmio em Composição – Consulado Britânico e Jornal Correio do Povo – 1959, Porto Alegre; homenageado pelo Instituto de Belas Artes com concerto inteiramente dedicado a suas obras, 1959, Porto Alegre; homenageado juntamente com os compositores, Ênio de Freitas e Castro e Luiz Cosme, na semana de Porto Alegre,

---

[34]Informação retirada de documentos pessoais do compositor . *Dados Biográficos*. [sem data]

[35] Idem

[36] A discografia das obras de Brenno Blauth pode ser encontrada no arquivo da Rádio MEC e no Museu da Imagem e do Som – MIS – do Rio de Janeiro e de São Paulo.

[37] Informação extraída de documentos pessoais do compositor. Sem datas.

1961; 2º Prêmio de Composição – MEC – com a *Sonata para piano T.16*, 1962, RJ; aprovado com nota 10 com distinção no curso de Acústica e Biologia aplicada à Música, na Escola Nacional de Música (atual Escola de Música da UFRJ), 1962; menção honrosa em concurso de composição instituído pelo MEC, com a obra *2ª Suíte Sinfônica, T.20,* 1963, RJ; selecionado para representar a música contemporânea brasileira, com o *Quinteto n. 1 para sopros T.18* no Festival da Juventude Musical em Paris, 1963; convidado para reger a cátedra de *Acústica e Biologia Aplicada à Música*, pela Faculdade de Música da Fundação Armando Álvares Penteado em 1967, SP; medalha de prata concedida pelo SESC por serviços prestados a cultura,[38] 1970; prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte – *melhor de 1974 em música de câmera* – com suas obras: *Sonata para Viola* e *Piano, T.22* e *Quinteto de Sopro T.36*. Em 1981, sua obra – *Pasárgada T.50* – para quarteto de flauta block, é escolhida por um júri internacional para representar o Brasil no festival anual da Sociedade Internacional de Música Contemporânea de Bruxelas.[39]

As diversas atividades musicais desenvolvidas concomitantemente com a medicina, revelam seu compromisso e desprendimento em ambos os afazeres. Embora não tenha tido tempo para concretizar muitos dos seus projetos, sonhou um dia poder dedicar-se apenas à música. Em carta destinada ao amigo oboísta, Léon Biriotti, diz:

> [...] faltam dois anos para eu me aposentar, e estou trabalhando como um louco na medicina, quase não aparecendo em casa, durmo a semana inteira num hospital longínquo, com a única finalidade de, contribuindo no máximo agora com a previdência, possa me aposentar também com o máximo, pois então, se Deus quiser, esquecerei por completo a medicina e me dedicarei em tempo integral à música, coisa que nem Borodin conseguiu. (Blauth, correspondência, 1982, SP)

---

[38] Foram uma série de palestras sobre música contemporânea por cidades da Alta Sorocaba.

[39] Todas as premiações citadas nesse parágrafo foram extraídas do *Catálogo de Obras* publicado pelo Ministério das Relações Exteriores, 1976, assim como de documentos feitos pelo compositor, como *Curriculum Vitae* e *Dados Biográficos*, encontrados no acervo particular da viúva, Sra. Noely Blauth e disponibilizados por ela.

É possível perceber por meio desta correspondência endereçada ao músico Biriotti que Brenno Blauth estava em uma fase de menor produção musical dedicando-se, quase que em tempo integral, à medicina. Segundo sua viúva, Sra. Noely Blauth, este estado permaneceu até o ano de sua morte, em 30 de maio de 1993. Ainda assim, alguns trabalhos composicionais deste período, completos uns e incompletos outros, podem ser citados: em 1985 – *3 Poemas de amor* e 3 *Momentos Eternos* para voz e piano; 1987 – *Tema com dez movimentos* (incompleto); 1988 – *Sonatina para Oboé e Fagote*; 1989 – *Presságios* (5 percussionistas e 4 trombones); 1991 – *Trio Sonatina para Piano, Oboé e Trompa*; 1992 – *Missa para Coro Misto*.

CAPÍTULO 2 – ESTUDO DO CONCERTINO PARA OBOÉ E CORDAS T.17

2.1 Nota Introdutória

2.1.1 Contextualização da obra

Brenno Blauth classifica três períodos que delinearam sua produção musical. A primeira delas engloba as composições do período de 1952 a 1956, reunindo-as dentro do que denominou T.1 – conjunto de peças para piano, sem nenhuma preocupação com a estética composicional. A *Sonata para Violino e Piano T.2* é considerada a obra que inicia sua segunda fase. Esse período compreende os anos de 1956 a 1970, quando Blauth está comprometido com o nacionalismo brasileiro, dentro do estilo neoclássico. Foi influenciado também, pelo que chamou de "modismos", desenvolvendo idéias e conceitos novos "com efeitos politonais, atonais e técnicas aleatórias." (Mariz, 2000:387) A seguir o compositor considerou sua terceira e última fase, o momento no qual ordena toda sua experiência e tendências adquiridas até então em um estilo próprio, sem perder a base formal neoclássica.[40]

O *Concertino para Oboé e Orquestra de Cordas T.17* pertence ao segundo período de produções. Além da numeração, *T.17* e o ano de sua composição, 1961/1962,[41] seus elementos estruturais estão intimamente ligados ao espírito nacional. O *Concertino* caracteriza-se especialmente pelo uso de melodia seresteira de caráter dolente em contraste com ritmos pontuados e marcantes que remetem a danças populares brasileiras.

---

[40] O mapeamento das fases composicionais de Brenno Blauth foi formado por ele. Em entrevista dada ao Jornal da Cultura Inglesa, São Paulo, poucos meses antes de morrer, aos 62 anos, cita dentre outras coisas, os estágios de amadurecimento pelos quais passaram suas produções. - Veja entrevista no anexo 3, pág. 73.

[41] O *Concertino para Oboé e Cordas T.17*, tem em seu manuscrito original a datação de 1961. No entanto pode-se ressaltar a variação de um ano na data de composição, quando se compara o catálogo pessoal feito pelo compositor que a registra em 1962. O catálogo feito pelo Ministério das Relações Exteriores / Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, publicado em outubro de 1976, também a localiza no ano de 1962.

O ano em que Blauth concebeu essa obra, 1961/1962, foi um período especialmente significativo. Estava vivendo no Rio de Janeiro, envolvido cada vez mais com suas produções e projetos como o *Movimento Musical Renovador*.[42] Esse ambiente concorreu para a realização de suas principais obras, como: *Sonata para oboé T.14; Quinteto para sopros T.18; suíte sinfônica n.2, T.20; Xincuã, T.15*.[43] A partir desse envolvimento, seus trabalhos tornam-se mais conhecidos e divulgados por diferentes músicos, grupos de câmera e diversas orquestras de estados brasileiros.[44] Pedidos para novas composições vinham de diferentes partes, inclusive de outros compositores. Dessas solicitações destacam-se:

> Sei que peço muito quando te rogo por mais peças por (sic) flauta, e por solos de clarinete, mas conto com que me pides (sic) que eu lhe pague por usar-las, (sic). (Handelsman, correspondência, Arizona, EUA, 1990)
>
> ... Por outro lado eu pediria que você [incompreensível] cuidasse de escrever uma série de peças curtas (uma suíte, ou mais, digamos) que possa caber em qualquer programa, e que seja facilmente aceita por gente não habituada a música de concerto, pois temos por objetivo ver se conseguimos formar um público nosso, isto é, conquistar aquela gente que jamais deu bola pra concerto, mas que um dia acaba se interessando pelo que executamos e que possa também acabar se interessando por música erudita. (Peixe, Guerra. correspondência, RJ, 1965)

Contudo, a elaboração do *Concertino T.17* não foi fruto de solicitação, mas uma manifestação espontânea por poder contribuir e preencher a lacuna existente no repertório do instrumento.

---

[42] O enfoque principal desse movimento foi à luta pela divulgação e valorização da música brasileira, independente da estética composicional.

[43] Essas obras são citadas pela bibliografia brasileira sobre o compositor e suas principais obras. Fontes: Mariz, 2000: 386,387; Neves, 2008:296,297; Blauth. In: Dicionário Grove de Música, RJ, 1994:113; Blauth. In: Enciclopédia de Música Brasileira: erudita folclórica e popular, SP, 1977:99.

[44] A orquestra da Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro em 1962 executou sua peça: *Rapsódia Gaúcha*, sob a batuta de Henrique Morelembaum; a Orquestra Sinfônica Brasileira, em 1962, tocou *Xincuã*, sob a liderança de Alceu Bocchino; Quarteto Richter em 1962 executou o *Quarteto para Cordas n.1*, no Auditório do Instituto de Belas Artes, em Porto Alegre; O conjunto de Percussão do Conservatório Musical do "Brooklin Paulista", em 1976 executou a peça *Guaraqueçaba*, no Teatro Municipal de São Paulo sob a regência de Cláudio Stephan – entre outras.

Bons oboístas executaram essa obra aqui no Brasil e no exterior.[45] Paolo Nardi, músico italiano, vivendo então no Rio de Janeiro, em 1962 a estreou no Auditório da Escola Nacional de Música, com a orquestra de Câmera da Rádio MEC; Walter Bianchi fez sua terceira gravação com a Orquestra Sinfônica de São Paulo; o oboísta Andres Spiller, com a orquestra de Bariloche; Léon Biriotti, oboísta muito respeitado e admirado por Blauth, divulgou-a em concertos no Brasil e no exterior. Seu apreço por esse músico pode ser confirmado em correspondência que mantinha com ele, ao escrever:

> Meu Concertino para oboé e cordas já foi gravado, pela Orquestra Sinfônica de Niterói, tendo como solista....., [46] confesso que a gravação não me agradou, pois cortaram alguns pedaços, para caber no disco, e o solista confundiu muitas vezes, fá sustenido com fá natural. Mas a gravação está no comércio, que fazer? Foi feita a (sic) mais de um ano. Mas o que eu apreciaria mesmo, era ter uma execução como só você fez até hoje[47]. (Blauth, correspondência 1982)

Mesmo podendo constatar a importância dessa obra para a música orquestral assim como para o repertório oboístico, o fato de permanecer por tanto tempo com material de má qualidade e de difícil acesso, inviabilizou seu conhecimento e inclusão em outros programas e concertos.

2.2.2 Recenseamento e individuação das fontes

No processo deste estudo, algumas situações foram percebidas nos documentos coletados que trazem o *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth, o que inclui:

---

[45] Informações retiradas de documentos como: cartas, dados biográficos, entrevista gravada em áudio do compositor e do catálogo de obras, publicado em 1976 pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica.

[46] Na carta endereçada ao oboísta Léon Biriotti, Blauth não revela o intérprete solista da gravação, e usa de pontilhados para não citá-lo.

[47] Embora citado pelo compositor como, Orquestra Sinfônica de Niterói, na época em questão, era tida como Orquestra de Câmara de Niterói. O oboísta oculto nesta correspondência foi Ricardo Rodrigues regido pelo maestro Roberto Duarte, que necessitou fazer alguns cortes devido ao espaço possível no disco. Informações cedidas pelo músico Dr. Aloysio Fagerlande. UNIRIO, Rio de Janeiro, Agosto de 2010.

três fotocópias das fontes escritas – autógrafa e duas não autógrafas. Duas gravações em áudio executadas por, Walter Bianchi e Andress Spiller foram localizadas.[48] O documento autógrafo e a fonte de Manso além da gravação de Walter Bianchi foram cedidos pela viúva do compositor, Noely Blauth. O terceiro documento escrito, a fonte de Soares foi disponibilizada pelo maestro Emílio de César.[49] A segunda gravação, a de Andress Spiller, foi cedida pela Profª. Salomea Gandelman.[50] A distância de datação entre a fonte autógrafa e a fonte de Manso é de dezesseis anos. A fonte autógrafa é assinada em 1961,[51] e a fonte não autógrafa, do copista João P. Manso, é de 1977,[52] destacando que a fonte original traz a partitura contendo todas as partes de orquestra, e a fonte do copista, apenas a parte do oboé. A fonte de Soares é uma partitura de orquestra em excelente estado, datada em 1983,[53] vinte e dois anos após a composição do *Concertino* e seis anos após a cópia de Manso.

Nos documentos escritos, foram notadas diferenciações dentro de uma mesma fonte assim como entre elas. Sobre a fonte autógrafa, ela pode ser vista neste caso, como aquela que fixa a redação do compositor constituída de uma única caligrafia e sem rasuras. Contudo, deve-se ressaltar que há uma segunda camada nesse material, contendo propostas de intérprete para sua execução – de caráter prático. As interferências nesse documento resumem-se a

---

[48] A Gravação feita por Walter Bianchi foi com a Orquestra Sinfônica de São Paulo. A de Andress Spiller foi executada com a Orchesta de Camera de Bariloche. Ambas as gravações são cópias de CDs não comercializados, portanto não trouxeram informações quanto à data.

[49] Informações sobre o maestro Emílio de César foram informadas em nota de rodapé na introdução desta dissertação.

[50] "Mestre em educação pela universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Atualmente é professora adjunta aposentada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), membro do conselho das revistas PER MUSI da Universidade de Minas Gerais (UFMG) e dos cadernos Debates e Colóquio da UNIRIO, consultora ad hoc do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico(CNPQ) e membro da Comissão Científica da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM). Atua nas áreas de práticas interpretativas e educação musical". Disponível em: http//buscatextual.cnpq.br; em 9 de junho de 2010.

[51] Veja a fotocópia desta fonte no anexo 5, pág. 78.

[52] Veja a fotocópia desta fonte no anexo 6, pág. 106.

[53] Veja a fotocópia desta fonte no anexo 7, pág. 113.

propostas de arcadas, rabiscos que salientam para alterações e mudanças de compassos, além de sugestões de agógica, dinâmica, articulação e mudanças na instrumentação. Já a fonte do copista João P. Manso, influi igualmente na interpretação da obra, com intuito de valorar as movimentações melódicas empregando sinais de articulação, dinâmica e agógica. Nessa fonte foram observadas pequenas interferências de outrem que não o copista, com variação na articulação e indicações de respiração. Sobre a fonte de Soares, ela se apresenta mais exata em relação ao texto de 1961. Algumas subtrações como ausência de *tenuto*, (um caso) *staccato*, (um caso) ligadura, (um caso) ornamento, (um caso em dois momentos) dão a impressão de terem sido lapso de escrita.

Sobre a interpretação do *Concertino T.17* nas gravações dos oboístas Walter Bianchi e Andress Spiller, ambas apontam semelhanças interpretativas com a fonte de João P. Manso.

Na perspectiva desses fatos, vários questionamentos surgiram como, por exemplo: Que razões levaram o copista Manso, à criação de um novo documento? Estava o compositor ciente deste trabalho? Em caso afirmativo, as variantes observadas na edição de 1977 são modificações do compositor? Se não, o que dizer das gravações de época?[54] São elas relevantes no sentido de incorporar definitivamente os acréscimos à partitura original? Por que as alterações de 1977 não são encontradas na fonte de Soares, de 1983? O que levar em consideração em um procedimento editorial? Qual dos caminhos seguir: reconstituir o texto origem, ou estabelecer o percurso das modificações deixadas pelos copistas e/ou intérprete?

Estas questões levam à formulação de algumas hipóteses:

---

[54] Não foi possível datar essas gravações, contudo, há informações seguras da família Blauth, que Walter Bianchi freqüentava regularmente a casa de Brenno Blauth, e executara já naquela época, s/d, o *Concertino T.17*. A gravação de Bianchi citada neste trabalho muito provavelmente tenha sido anterior ao ano de 1993, antes do falecimento do compositor. Sobre a gravação de Andress Spiller também não foi possível datá-la.

1ª Hipótese – O fato de ter encontrado a fonte de Manso na casa da viúva do compositor não exclui a possibilidade de Blauth desconhecer sua existência. Tal suposição é corroborada pela viúva, Sra. Noely Blauth, ao se surpreender em ver que um dos documentos do *Concertino T.17* que possuía, era um trabalho redigido por copista. Talvez o mesmo descuido tenha ocorrido ao compositor devido a longas jornadas de trabalho dedicadas à medicina, ou porque esse material tenha sido incorporado ao seu acervo após 1993, data de seu falecimento. Tal enfoque pode justificar a fonte de 1983 registrada por Soares, que observa atentamente as indicações da fonte autoral, não contendo os acréscimos da fonte de Manso, de 1977.

2ª Hipótese – Haveria também a possibilidade de que o compositor fosse informado da confecção desse material, inclusive tendo acesso à parte dele. Não se importou em ver sua obra sendo reproduzida, pois tal atitude levaria à execução e divulgação de sua obra. Mesmo observando alterações distintas com seu texto original, não criou objeções, pois considerou que elas não comprometiam a idéia prima, ou talvez por consentir com as novas propostas obtidas.

3º Hipótese – Outra perspectiva seria em que Blauth tenha autorizado a preparação do documento de 1977 com o propósito de ter uma cópia mais clara para leitura, agregando pequenas modificações no texto original.[55] O não acesso do copista Soares à revisão da partitura de 1977, pode justificar suas dessemelhanças.

Se tal possibilidade for considerada, algumas imprecisões podem ocorrer quanto ao controle direto ou indireto por parte do compositor. Nesse sentido, as fontes sonoras executadas por Bianchi e Spiller podem clarear algumas dúvidas. É relevante a comparação da partitura com essas gravações, porque o oboista Walter Bianchi era amigo muito próximo

---

[55] Tal atitude pode ser considerada provável se lembrado que tal prática foi continuamente utilizada por compositores em suas variadas épocas.

da família Blauth, sendo improvável que este utilizasse material não consentido pelo compositor.

No início da pesquisa, pensou-se em não questionar a fonte original e rejeitar as propostas da fonte do copista João P. Manso, especialmente por existirem além de propostas interpretativas, mudanças mais substanciais. Após analisar melhor os documentos escritos e as gravações,[56] este estudo optou por guiar-se pela luz da terceira hipótese, acreditando que houve um percurso sofrido na obra do *Concertino T.17*, ou seja, a obra é concebida em 1961 e sofre modificações em 1977.

Ao assumir tal posicionamento, algumas decisões para formação de outro documento do *Concertino T.17* por meio deste trabalho foram tomadas, e serão discutidas no capítulo do Aparato Crítico.

2.3 - Aspectos diferenciativos das fontes: autógrafa e não autógrafa

Este sub-capítulo se propõe apenas a destacar e apontar as variantes do trabalho de recenseamento das fontes, isto é fonte autógrafa, e as fontes não autógrafas de Manso e Soares. A fonte autógrafa será identificada como Fonte Aa, por ser autógrafa, mas ao mesmo tempo por ter sido afetada por um agente modificador – possivelmente, um regente.[57] A situação desse material apresenta fotocópia ruim trazendo dificuldades para leitura, agravada pela quantidade de rasuras e rabiscos. Os sinais adicionados nesse material são propostas interpretativas, com sugestões de arcada; destaque para mudanças de compasso; direcionamento da linha melódica, além de propostas de agógica, articulação e acréscimo na

---

[56] Especialmente a gravação de Bianchi, levou a crer na teoria de continuidade na obra do *Concertino T.17*.

[57] Há um forte indício de não atribuir às interferências ao compositor, devido ao tipo de caligrafia e anotação, e sim, de um intérprete não identificado.

instrumentação para determinado trecho. É importante lembrar que esse documento traz a partitura de orquestra.

A natureza que determina a fonte não autógrafa de João P. Manso, pode ser compreendida como um documento gerado pela mão de um copista e não pela do compositor, contendo alguns desvios em relação à lição original.[58] Nesse documento foi encontrada apenas a parte completa do oboé. Apresenta boa qualidade visual e sem rasuras, embora possa detectar pequenas inclusões e substituições na articulação por um intérprete, semelhantemente às encontradas na partitura autógrafa. Esta será chamada de fonte B.

A fotocópia da fonte de Soares apresenta excelente estado, de única caligrafia e sem rasuras. É bastante evidente que foi a fonte autógrafa a condutora para o seu estabelecimento, ou seja, a fonte C. Nela foi preservada a primeira concepção da obra. O erro presente nesta fonte está em ter sido registrado o ano de 1951 como data de sua composição.

As principais diferenças percebidas entre as fontes,[59] ocorrem na articulação, com adição, subtração ou substituição de ligaduras, sinais de *tenuto* e *marcato*. Outras variantes são igualmente identificadas, como: agógica, sinais de *rallentando*, *ritenuto*; ornamento e dinâmica. Mesmo sendo o foco do trabalho voltado às interferências sofridas na parte do

---

[58] Não foi possível determinar a motivação na formulação desse documento como discutido no sub-capítulo, "Recenseamento e individuação das fontes". Contudo, utilizando um estudo elaborado na tese de doutorado pelo Dr. Carlos Alberto Figueiredo, dois tipos de modificações introduzidas em um texto musical podem ser delineadas. A 1ª é a *Filologia de Autor* – mudanças no texto sofridas pelo autor ou por um agente por ele autorizado. *Filologia da tradição* – mudanças sofridas no texto provocadas por copistas, editores, sem o controle direto ou indireto do compositor. "Editar José Maurício Nunes Garcia" RJ, 2000. Acredita-se nesta dissertação que embora o copista possa ter tido autorização para confecção do *Concertino T.17*, não houve um controle direto por parte do compositor.

[59] É importante lembrar que a fonte Aa e a fonte B, contêm modificações de intérprete, que serão descritas distintamentes na exposição das figuras.

oboé, algumas situações devem ser citadas na parte da orquestra, como por exemplo, o acréscimo na instrumentação[60] da fonte Aa.

O *Concertino T.17* foi composto dentro do molde neoclássico, isto é, apresenta uma organização formal com seções que se repetem trazendo freqüentemente um mesmo material e motivo em sua estrutura. Portanto, as variantes que se destacam num primeiro momento, serão repetidas mais tarde. Nestes casos, as situações análogas dentro do movimento, estarão reunidas e sua localização indicada, sendo apresentado somente o recorte do primeiro modelo.

Um quadro sinóptico será disposto para melhor se perceber as variantes nos documentos do *Concertino T.17* dentro de um processo de continuidade na transmissão da obra, o que também inevitavelmente incluirá as sugestões feitas por intérprete na fonte autógrafa.[61]

---

[60] Neste caso, foi percebido um acréscimo na instrumentação dentro da partitura da fonte Aa, feito por um agente modificador, incluindo os violoncelos no acompanhamento destinado originalmente somente aos contrabaixos. Situação distante está na fonte C. O copista Soares percebeu que esta sugestão foi acrescida por intérprete e a desconsiderou.

[61] Por ser o foco do trabalho, a edição da obra do *Concertino T.17*, trazer um estudo minucioso destacando e separando as camadas existentes dentro de um mesmo documento, demandaria um estudo concentrado nessas questões. Além do que, não é possível assegurar na fonte B, algumas inclusões de sinais se são de copista ou de intérprete.

Tabela 1 – Quadro Sinóptico 1 – 1º Movimento

1º MOVIMENTO	Variantes							
	Fonte	Articulação por ligaduras e Acentos[62]	Mudança de nota	Instrumentação	Ornamentação	Agógica	Dinâmica	Caráter
	B	Grupos de Compassos[63]. (8,10/ 53/70,72) (12,13/54,46/ 98,99/52) (47,48)	Comp. 39	-	Comp. 92,93	Comp. 48	-	-
	Aa	Comp.38	-	Comp. 107-110	-	Comp. 38 e 93	-	-
	C	Com.55,80	-	-	Comp. 8,10	Comp.62	-	-

Tabela 2 – Quadro Sinóptico 2 – 2º Movimento

2º MOVIMENTO	Variantes							
	Fonte	Articulação ligaduras e Acentos	Mudança de nota	Instrumentação	Ornamentação	Agógica	Dinâmica	Caráter
	B	Grupos de compassos. (10,12,28,30, 77,79,91,93) (11,29,78,92) (14,15)(43,44) (46,64) (33)	-	-	-	-	-	-
	Aa	-	-	-	-	Comp. 66	-	-
	C	-	-	-	-	-	-	-

[62] Dois acentos são utilizados no *Concertino T.17*: > um acento em que a nota deve ser acentuada e em seguida suavizada. Na obra do *Concertino* o acento > é usado em momentos mais rítmicos e pontuados, destacando a síncopa bem como o contraste entre elementos melódicos e rítmicos; o *tenuto* designa duas possibilidades para seu uso. A primeira será chamada de tenuto agógico, quando tem intenção de alongar um pouco mais o valor da nota. E o *tenuto* dinâmico, que designa dar mais sonoridade a ela. The New Harvard Dictionary of Music, in: *accent*. 1986:3; in: *agogic*. 1986:26; in: *marcato* 1986:469; in: *tenuto* 1986:840

[63] Cada conjunto de parêntese traz semelhantes alterações, ou seja, o primeiro modelo é semelhante aos demais do grupo.

Tabela 3 – Quadro Sinóptico - 3º Movimento

3º MOVIMENTO	Variantes							
	Fonte	Articulação ligaduras e Acentos	Mudança de nota	Instrumentação	Ornamentação	Agógica	Dinâmica	Caráter
	B	Grupos de compassos. (1) (2) (10,11,99,100) (32)	Comp. 59	-	-	-	-	Comp. 120
	Aa	Comp. 110	-	-	-	-	Comp. 9	-
	C	Com. 48	-	-	-	-	-	

2.3.1 - 1º Movimento - *Animado*

O aspecto que apresenta maior grau de variação entre as fontes é na articulação, com sinais de *tenuto*[64] e *marcato*[65]e mudanças na ligadura. Esses sinais podem desempenhar aspectos diferentes em sua utilização, e serão apresentados de acordo com a apresentação de cada caso.

Com relação ao tema principal exposto pela melodia do oboé, nos compassos 7 e 8, a fonte B se destaca da fonte Aa pelo acréscimo de *tenuto*. Seu emprego pode valorar o grupo de quiáltera em contraste com outras figuras, assim como evidenciar uma melodia mais articulada, como ilustra a figura abaixo.

---

[64] O uso de sinais pode significar mais de um modo para sua interpretação. Este é o caso da figura do *tenuto*, podendo alterar tanto a dinâmica quanto a duração da nota. Até o Séc. XVIII esse sinal designava que a nota seria sustentada em todo seu valor e um tanto quanto destacada. A partir do Séc.XIX, o termo passa também a representar um retardamento na nota em relação do tempo métrico. TENUTO. In: Randel, Don Michael. The New Dictionary of Music. London England: Cambridge, Massachusetts.1986:840

[65] O sinal de *marcato* designa enfatizar e acentuar a nota. Segundo o The New Dictionary of Music, o *marcato* pode ser empregado dentro de uma melodia tornando-a mais evidente. MARCATO. Idem. 1986:469

Fonte Aa

Fonte B

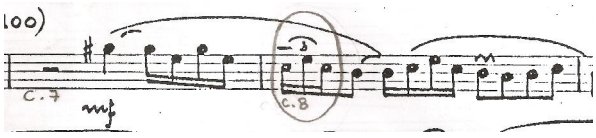
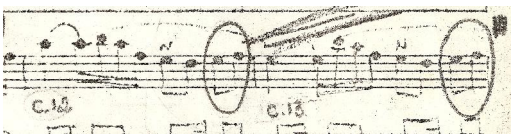


Fig. 5 – 1º Mov. C.7 e 8 – Acréscimo de *tenuto* em B

O mesmo pode ser encontrado nos compassos 53, 70 e 72 da fonte B, exceto na parte final coda, quando se repetirá todo motivo inicial sem acrescer o *tenuto*[66] – C.122-124.

Situação análoga está nos compassos 12 e 13, na figura abaixo. Pressupõe que o copista[67] intuiu valorar o tempo fraco acrescendo o *tenuto*. Trechos semelhantes encontram-se repetidos nos compassos: 45 e 46, 52, 98 e 99.

Fonte Aa



[66] Veja partitura do 1º movimento da fonte B no anexo 6, pág. 106.

[67] Como citado acima, esse material sugere ter sofrido acréscimos por parte de intérprete. Em alguns momentos podem ser percebidos traços mais finos e menos cuidadosos, configurando interferência de outrem que não o copista. Esse exemplo deixa dúvida se foi o copista ou intérprete.

Fonte B

Fig. 6 – 1º Mov. C.12 e 13 – O *tenuto* busca valorar a parte fraca do tempo em B

Há ausência de *tenuto* na fonte C no compasso 80.

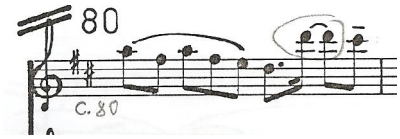
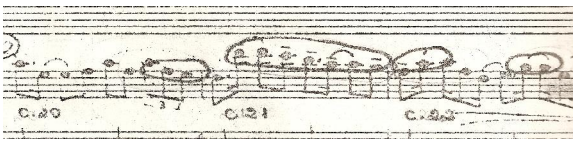


Fig. 7 – 1º Movimento C.80 – Ausência de *tenuto* em Ré5 – fonte C

Sinal de *tenuto* é empregado em B para evidenciar o desenho rítmico. Acréscimo de *marcato* destaca a síncopa. Pode-se ressaltar ainda a mudança na ligadura. No compasso 20, a fonte A liga o 3º tempo ao 1º tempo do compasso 21. Já a fonte B separa o 3º do 4º tempo.

Fonte Aa



Fonte B

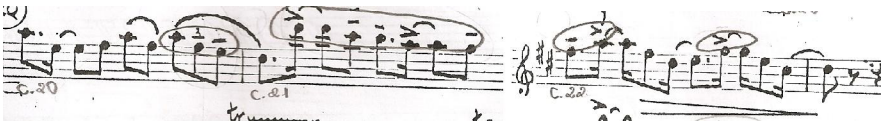


Fig. 8 – 1º Mov. C.20-22 – Acréscimos de *tenuto*, *marcato* e substituição de ligadura em B.

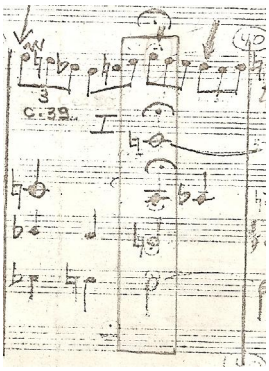
A concepção para formação da fonte C indica ter sido um trabalho de transcrição sem intenção de afetar a obra com propostas interpretativas ou de outra ordem. Contudo, foi observado que há ausência de ligadura no compasso 55. Veja figura 9.

Fonte C

Fig. 9 – 1º Mov. C.55, 56 – Ausência de ligadura na fonte C

Modificação substancial acontece na fonte B com alteração de nota no 3º tempo do compasso 39. A fonte Aa traz na melodia do oboé a nota mi natural, compondo um acorde de Ré menor$^{7/9}$, ou seja, Ré, Fa ♮ , La, Dó, Mi. Em B, o Mi bequadro passa a ser Mi bemol, transformando o acorde para Ré menor$^{7/b9}$, ou seja, Ré, Fa ♮ , Lá, Dó Mib. O resultado auditivo é significativo.

Fonte A



Fonte B

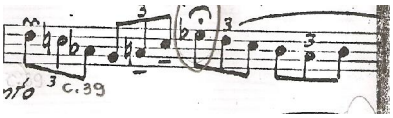
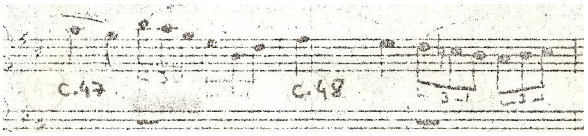


Fig. 10 – 1º Mov. C. 39 – Variante de nota na fonte B

A fonte B acrescenta *tenuto* nos compassos 47 e 48 em vários momentos, assim como o *ritenuto* no final da frase.[68]

Fonte A



Fonte B

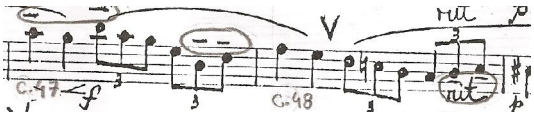
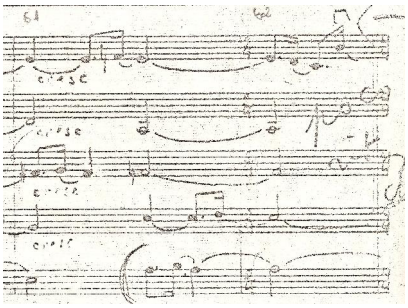


Fig. 11 – 1º Mov. C. 47 e 48 – Mudança na articulação e agógica em B

A fonte Aa traz alteração métrica para o retorno da introdução feito pelas cordas. O intérprete modifica a fonte autógrafa propondo – *poco rit* – no compasso 62 que pode ser justificado, por ser final de frase. Essa mesma sugestão foi acolhida pela fonte C. Veja as figuras abaixo.

Fonte Aa



[68] Neste caso, o *ritenuto* parece ter sido acrescido por um intérprete devido ao tipo de caligrafia.

Fonte C

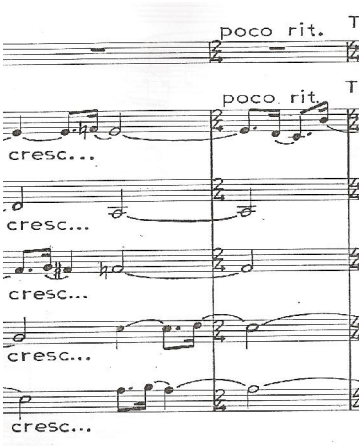
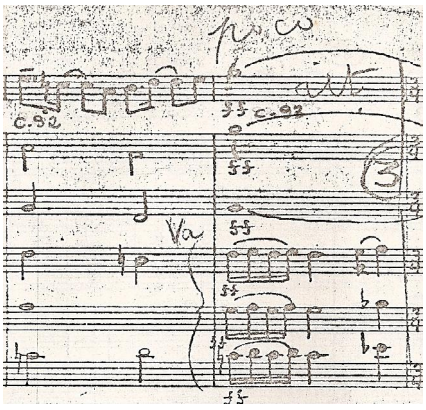


Fig.12 – 1º Mov. C.61 e 62 – Proposta de agógica na fonte Aa e C

Dois casos são exemplificados no próximo exemplo. O primeiro destaque é para a Fonte Aa, ao ser acrescentado *poco rit* no final da frase do compasso 93. O segundo recorte – fonte B – está com o acréscimo de *glissando* no último tempo do compasso 92 para a nota seguinte do compasso 93.[69]

Fonte A



[69] O glissando demonstra seguramente ter sido feito por intérprete e não pelo copista.

Fonte B

Fig. 13 – 1º Mov. C.92 e 93 – Acréscimo de glissando em B

Ausência de ornamento foi constatada na fonte C. Veja figura 14.

Fonte C

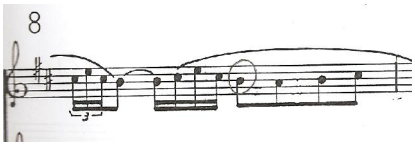


Fig.14 – C.8 – Ausência de *mordente* em C

Na última observação do 1º movimento, há alteração na melodia do oboé acompanhada pelos contrabaixos. Observa-se que na voz do violoncelo existia pausa de semibreve compasso 107 a 110. Por razões explicáveis,[70] os violoncelos passam a dobrar com os contrabaixos. A inclusão de mais uma voz, modifica o timbre.

Fonte Aa

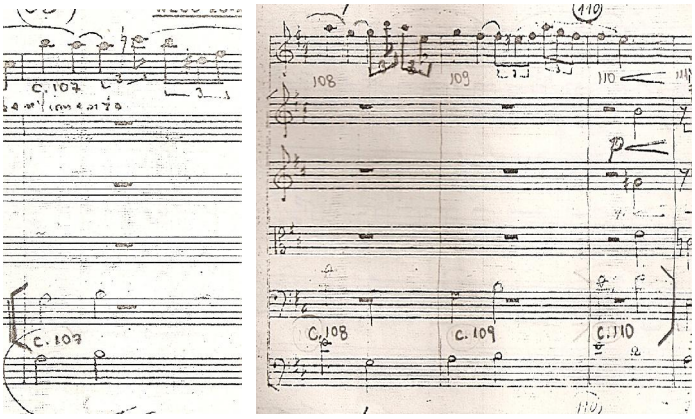


Fig. 15 – 1º Mov. C.107 a 110 – Acompanhamento escrito inicialmente somente para os contrabaixos.

---

[70] Vários motivos podem levar a uma atitude como esta. O 1º motivo pode ser que o naipe não estava completo, ou que os contrabaixos não tinham condições técnicas suficientes, ou também, que a acústica exigisse mais som.

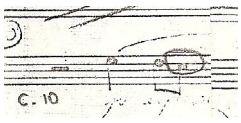
2.3.2 – 2º Movimento. *Andante*

O 2º movimento explora a melodia cantábile do oboé acompanhado pelo *ostinato* das cordas. Inicialmente há uma grande introdução com solo do violoncelo, já introduzindo o ambiente que comporá todo o movimento.

Não foi encontrado erros nem diferenças na fonte C em relação ao texto original. Portanto, serão observadas apenas a fonte Aa (os acréscimos de intérprete) e B.

O emprego do *tenuto* no 2º movimento, muito utilizado pela fonte B, pode ser compreendido como forma de explorar o texto da linha melódica. No exemplo da figura 16 observa-se já o encaminhamento da nota no tempo fraco do compasso 10. Semelhante emprego pode ser visto nos compassos: 12, 28, 30, 77, 79, 93.

Fonte Aa



Fonte B

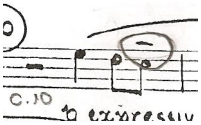


Fig. 16 – 2º Mov. C.10 – Acréscimo de *tenuto* em B

É observado também no compasso 11,[71] intuindo maior condução melódica da frase. Pode ser igualmente visto nos compassos: 29, 78, 92.

[71] Este caso parece ter sido adicionado por um intérprete e não o copista.

Fonte A

Fonte B

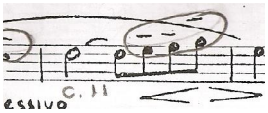
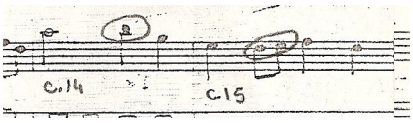


Fig. 17 – 2º Mov. C.11- Emprego de *tenuto* em B, visando o desenvolvimento melódico

Nos compassos 14 o *tenuto* enfatiza a nota Si 5 por ser mais aguda, visando exprimir maior significado a ela. Os *tenutos* do compasso 15 valorizam a condução melódica.

Fonte A



Fonte B

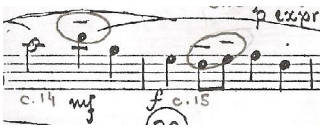
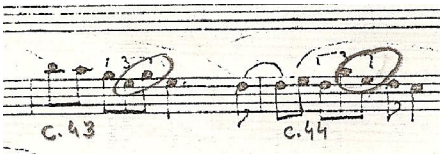


Fig. 18 – 2º Mov. C.14 e 15 – Acréscimo de *tenuto* em B. Enfatiza nota aguda e condução melódica

O mesmo se sucede nos compassos 43 e 44. A fonte B emprega o *tenuto* desejando sublinhar a condução melódica.

Fonte A



Fonte B

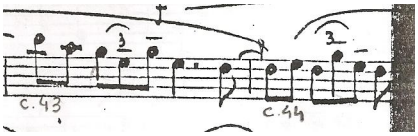
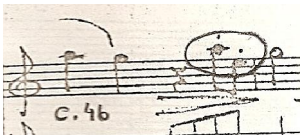


Fig. 19 – 2º Mov. C.43 e 44 – *Tenuto* enfatiza condução melódica

A fonte B substitui o *staccato* do original por *tenuto* no compasso 46. Mesmo caso se sucede no compasso 64.

Fonte A



Fonte B

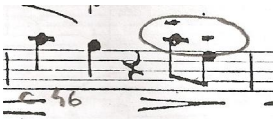


Fig. 20 – 2º Mov. C.46 – Substituição de sinal de *staccato* pelo *tenuto*

A fonte B usa *tenuto* em nota aguda para o oboé.

Fonte A

Fonte B

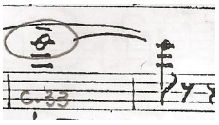


Fig. 21 – 2º Mov. C.33 – Acréscimo de t*enuto* em nota aguda

Apenas um caso é observado com modificações na fonte autógrafa feita por intérprete nesse movimento. Há inclusão de fermata no compasso 66. Seu emprego pode ser justificado por ser final de frase.[72]

Fonte Aa

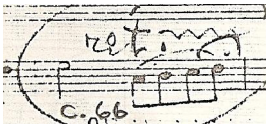


Fig. 22 – 2º Mov. C.66 – Acréscimo de *tenuto* em Aa

2.3.3 - 3º Movimento – *Vivo*

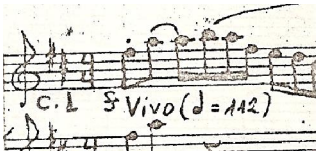
As alterações observadas no último movimento correspondem: à articulação; substituição de nota; supressão do caráter indicado pelo compositor, e dinâmica.

A figura 23 destaca o *staccato* na primeira nota do movimento que não é acolhido pela fonte B.

---

[72] Embora pareça que tenha sido acrescentado *ritenuto*, foi apenas um reforço do intérprete. Veja segundo movimento no anexo 5, pág. 88.

Fonte A



Fonte B

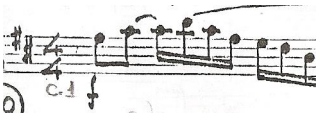


Fig. 23 – 3º Mov. C.1 – Supressão do *staccato* em B

No compasso 2, a fonte B emprega o *tenuto* que valoriza o tempo fraco e o ritmo sincopado.

Fonte A

Fonte B

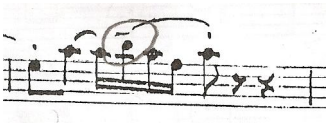


Fig. 24 – 3º Mov. C.2 – Emprego do *tenuto* em B

Ausência de staccato na fonte C indica ter sido erro de escrita, pois o mesmo desenho melódico é realizado no compasso anterior. Veja figura 25 com o recorte do compasso 47 e 48.

Fonte C

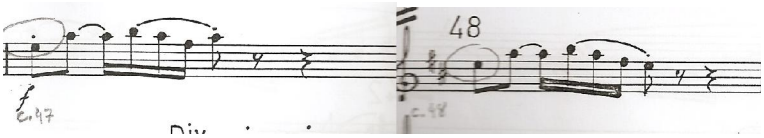


Fig.25 – 3º Mov. C.47 e 48 – Ausência de staccato em C

Na figura 26 a fonte B acrescenta *tenuto* que realça o deslocamento rítmico. Mesmo exemplo pode ser verificado nos compasso 99 e 100.

Fonte A

Fonte B

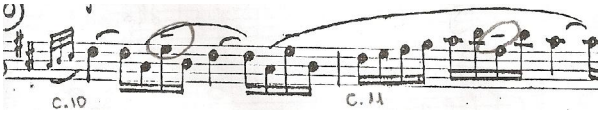
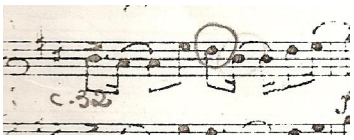


Fig.26 – 3º Mov. C.10 e 11- Acréscimo de *tenuto* em B

Na figura 27 a fonte B apresenta duas indicações de *marcato* no compasso 32, enquanto que em A, apenas na primeira nota do compasso.

Fonte A

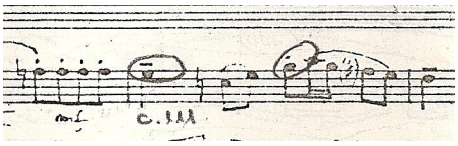


Fonte B

Fig.27 – 3º Movimento C.32 – Acréscimo de *marcato* em B

O *tenuto* e o *staccato* propostos pela fonte A, ficam ausentes em B no compasso 111, como se vê na figura 28.

Fonte A



Fonte B

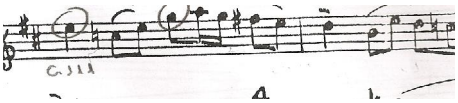
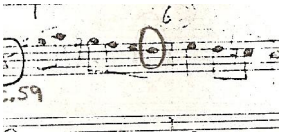


Fig. 28 – 3º Movimento C.111 – Ausência de *tenuto* e *staccato* em B

Como no compasso 39 do 1º Movimento, há substituição de nota de Ré para Ré# no compasso 59.

Fonte A



Fonte B

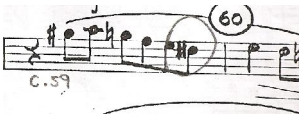
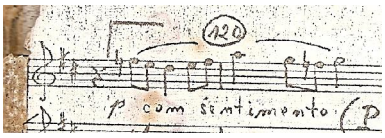


Fig. 29 – 3º Mov. C.59 – Mudança substancial com alteração de nota em B

A ausência de explicitação em relação ao caráter é verificada no compasso 120 da fonte B. O compositor usa o termo *com sentimento*. A cópia de João P. Manso não há esta indicação, como se vê na figura 30.

Fonte A



Fonte B

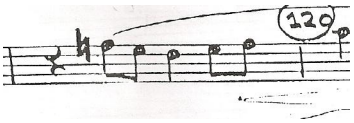


Fig.30 – 3º Mov. C.120 – Supressão na indicação de caráter em B

A figura 31 há proposta de mudança de dinâmica para o acompanhamento da orquestra. O original, como se pode vê, sugere *f* diferente da indicação sugerida pelo intérprete de *mf*.

Fonte Aa

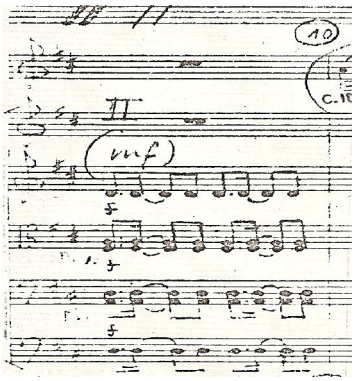


Fig.31 – 1º Mov. C. 9 – Sugestão de dinâmica em Aa

No trabalho de individuação das fontes do *Concertino T.17* de Blauth, foi considerado que: Há na fonte autógrafa, fonte Aa, não somente o desejo do compositor de expressar-se musicalmente, mas também uma atividade modificadora por parte do executante que utiliza de critérios ecléticos para sua interpretação, como também foi observada na fonte de Manso, a ênfase no aspecto da realização sonora, destinada, exclusivamente, a executantes. Quanto à fonte C, de Soares, mesmo tendo observado algumas situações distintas em comparação a fonte autógrafa, este demonstrou não tencionar alterá-la, apenas ocorreram desvios naturais dentro de um processo de escrita.

2.4 Comentário Crítico

A seção que traz o Comentário Crítico não deve ser confundida com o Aparato Crítico. O ponto que as diferencia é que o Aparato Crítico expõe as variantes encontradas nas fontes que serviram como meio para articular a formação de outra edição, apresentando as justificativas para as decisões tomadas. Já o Comentário Crítico representa segundo Grier, "as características de suas decisões ao preparar a edição, enfocando a sua percepção crítica da obra." (apud, Figueiredo, 2000:90)

Nessa direção, a principal função em editar o *Concertino* é a prática, isto é, objetiva sua execução e divulgação. Por ter sido a escolha da obra conduzida e instruída dentro de um cuidadoso exame de sua história e das fontes autógrafas e não autógrafas, que serviram como base para a presente edição, este estudo pretende demonstrar todo processo investigativo e seus resultados. Simultaneamente percebeu-se a importância em disponibilizar o *Concertino T.17*, na versão para oboé e piano, por um procedimento de contração da parte orquestral para o contexto do piano.[73] Tal atividade tornou-se viável, por ter a autora desenvolvido atividades profissionais como pianista e acompanhadora.

O oboé é um instrumento que embora tenha menor extensão de notas que outros instrumentos de sopro, possui uma variedade timbrística significativa. Por exemplo, cada altura de som oferece certa resistência para sua emissão, e se mostra de forma distinta. As notas graves possuem mais harmônicos e, portanto revelam-se mais densas e intensas que os sons agudos, de aspecto rarefeito e penetrante. O oboé pode se revelar também de forma clara e vibrante em melodias alegres e rítmicas.

---

[73] Os procedimentos para o trabalho de redução do *Concertino T.17*, na versão oboé e piano, são analisados no sub-capítulo, "Critérios adotados no trabalho de redução para piano."

O *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth é citado pela bibliografia,[74] como uma de suas principais composições. Sua construção em grande parte sobrepõe elementos rítmicos pontuados com outros expressivos e *dolces*. A despeito de ter escrito uma obra para um instrumento que não o seu, Blauth apreendeu de maneira singular evidenciando seus diferentes aspectos de cores e estilos. Por exemplo: identificou que os sons agudos têm uma cor mais brilhante e, portanto alegres, e os sons médios tendem as ser mais intimistas de caráter melancólico, conseguindo trazer ao discurso musical uma unidade lógica; na articulação, buscou explorar não somente as grandes frases, com melodias em *cantabile* e dolentes, como também momentos mais rítmicos e articulados; nos contrastes, empregou aspectos de caráter *dolce* e outros mais percussivos na melodia, como entre melodia e acompanhamento.

Dentro dessas perspectivas, as intervenções editoriais visam valorizar os aspectos fraseológicos, articulação e agógica que serão determinados pelas qualidades técnicas do oboé. Não é intento que esta edição traga mudanças substanciais ou que divirjam e descaracterizem as propostas feitas pelo compositor, mas corroborem o que a obra naturalmente oferece.

---

[74] Citações dessa obra encontram-se: Dicionário Grove de Música. 1994:113; Dicionário Biográfico de Música Erudita Brasileira. 2005:57; Mariz, História da Música Brasileira. 2000:386,387; Marcondes, Enciclopédia de Música Brasileira: Erudita Folclórica e Popular. 1977:99,100.

2.5 Aparato Crítico

O Aparato Crítico segundo Caraci Vela e Grassi, "É a seção de uma edição que registra as variantes e erros presentes nas fontes utilizadas, e as justificativas das intervenções editoriais." (apud. Figueiredo 2000:88) Destarte, este estudo registra os pontos diferenciativos dos manuscritos assinalando as razões que motivaram as propostas interpretativas para o *Concertino T.17*. Por se tratar de um trabalho de edição entre os tipos – Edição Prática e Edição Crítica – algumas adaptações foram necessárias para que este se apresentasse coerente e próprio dentro de sua realidade. Assim sendo, a seção com o Aparato Crítico, no qual o editor/pesquisador, a rigor, deve empenhar-se em "investigar e registrar, prioritariamente a intenção de escrita do compositor," (Figueiredo, 2000:96) também adicionará sugestões interpretativas para parte de oboé. Para tanto, serão descritas essas intervenções, dispondo seu embasamento teórico que objetiva justificar e amparar as decisões tomadas para a presente edição do *Concertino para oboé e cordas T.17*. Os excertos trazidos no Aparato Crítico neste sub-capítulo, serão identificados como sendo a fonte D.

O sistema de notação musical é constituído por sinais que visam contribuir para o âmbito que envolve e compõe a obra em sua totalidade. Nesse sentido Koellreutter considera que a música se estrutura de forma organizada, formando em sua totalidade diversos signos que são conhecidos e percebidos de imediato pelo músico - "não ouvimos partes isoladas, mas relações, isto é, uma parte na dependência de outra." [75] (Koellreutter. 1990:65) Compreende-se, portanto, que esses sinais devem integrar-se em um todo coerente.

---

[75] Koellreutter desenvolveu um estudo abordando a G*estalt* (temo alemão originado pela psicologia. "Considera os fenômenos psicológicos como totalidades organizadas, indivisíveis, articuladas, isto é, como configurações." Houaiss. 2007:1449) Ele se utiliza dessa terminologia para avançar um estudo sobre o processo interno da percepção, considerando duas forças principais. As da *unificação* ou coesão, agindo em virtude da igualdade de estímulos, e as da *segregação*, agindo em virtude da desigualdade de estímulos. Ele aplica cinco leis básicas. São elas: lei da proximidade; lei da semelhança; lei da conclusão; lei da seqüência; lei da experiência. Para ele todas essas leis formam a *Gestalten*. Koellreutter, H.J. "Terminologia de uma Nova Estética da Música" M. Porto

Outra abordagem é observada no estudo desenvolvido por Peter Hill, no qual lembra que a partitura não é a música, mas um meio disposto a informar alguns aspectos exatos mais definidos, como: notas, alturas e ritmos, e outras aproximadas, de caráter interpretativo. A primeira forma da música nasce na mente do compositor, que por meio da partitura, a transmite ao intérprete. Este por sua vez, comunica-a ao ouvinte de forma única, ou seja, a partir da sua interpretação do texto musical sugerido. (Hill,2002:129) Portanto, as intervenções editoriais partem da criação de novas definições, para mais tarde renovar-se nas recriações interpretativas de cada músico.

Sobre o trabalho da edição da fonte D, algumas questões devem ser apresentadas para delinear as informações e o seu referencial teórico.

A principal questão que deve ser lembrada será quanto à hipótese de que o *Concertino* pertence ao grupo de obras que passam por um processo de continuidade, ou seja, sofre modificações após a obra ser concluída. A data de sua composição é registrada em partitura no ano de 1961,[76] e em 1977[77] foi reescrita e acrescida de alterações no texto original, (fonte B) quando novamente, em 1983,[78] outro documento, (fonte C) é confeccionado, baseado na fonte de 1961. Para o trabalho de edição a que se propõe esta dissertação, ou seja, o estabelecimento da fonte D, o que deve ser levado em consideração? A fonte A, B, C..., ou todas?

Alegre. Movimento, 2ª edição. 1990:65 Outro autor que trabalhou profundamente neste assunto é Leonard Meyer, em seu livro, Emotion and Meaning in Music. Chicago, 1956.

[76] Como já mencionado na Nota Introdutória, há dúvidas quanto sua datação entre os anos de 1961 e 1962.

[77] Não há informações substanciais sobre essa fonte. Sabe-se apenas que foi localizada na casa da viúva, Sra. Noely Blauth e que duas interpretações, de Walter Bianchi e Andress Spiler, assemelham-se a esse material.

[78] Como dito anteriormente, este material foi encomendado para ser executado em Brasília por um oboista argentino. Sabe-se também que o material utilizado pelo copista Soares para sua formulação, foi o documento autógrafo de 1961. (Depoimento pela internet com o Maestro Emílio de César em 13 de junho de 2010.)

Este estudo concebe que as fontes B e C são fontes de tradição.[79] A fonte B traz alterações significativas, e a fonte C, uma cópia muito aproximada ao texto original. Ambas serão consideradas como sendo fontes autorizadas, sem controle direto do compositor.[80] O que veio determinar o procedimento para o estabelecimento da fonte D foram as gravações de época executadas por Andress Spiller e Walter Bianchi,[81] ambas sem datação. Elas revelam em dois momentos, no 1º movimento[82] e no 3º movimento,[83] alterações de notas que estão presentes na fonte B e não na fonte autógrafa. Como relatado anteriormente, Bianchi era amigo íntimo da família, e dificilmente executaria a obra de um amigo e compositor sem que o material fosse autorizado e de seu consentimento. Seria então a vontade final de Brenno Blauth o que está expresso no registro de 1977? Por que então a fonte de Soares, 1983, não contempla as mesmas modificações? Essas questões continuarão em um campo hipotético, crendo que na redação de 1983 teria sido empregado, para uma finalidade prática, o material que ele possuía.

As intervenções substanciais encontradas na fonte B, como por exemplo, mudança de notas e acréscimo na instrumentação,[84] podem ocasionar uma alteração ou oposição ao texto. Percebe-se, contudo que no caso do *Concertino* não há prejuízo ou descaracterização do discurso musical. Por isso, essas propostas estarão presentes na partitura e indicadas como

---

[79] Fonte de tradição é usada nesse trabalho como todo documento formado por alguém que não o compositor.

[80] Esta é uma hipótese que foi discutida na seção, *Recenseamento e Individuação das Fontes.*

[81] Sobre essas gravações, embora estejam sem data, à executada por Bianchi foi seguramente feita antes do falecimento do compositor. BLAUTH, Noely. Depoimento realizado em sua residência. Poços de Caldas, MG. 2009

[82] Veja na partitura autógrafa e na parte de oboé da fonte não autógrafa no compasso 39. Veja anexo 5 e 6

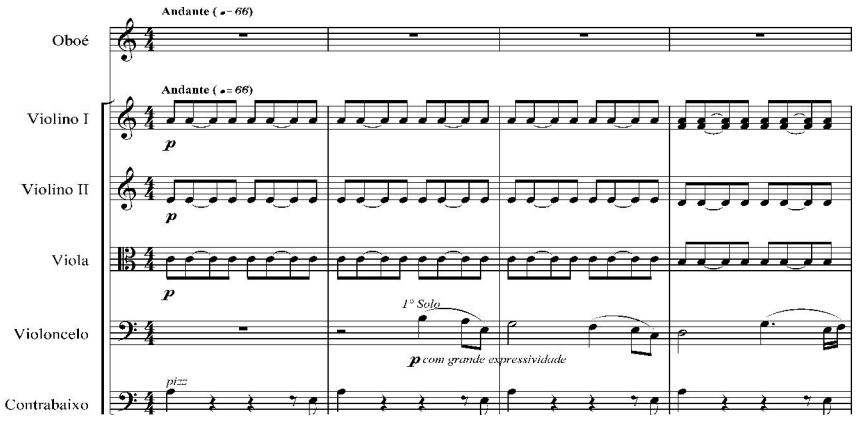
[83] Veja na partitura autógrafa e na parte de oboé da fonte não autógrafa no compasso 59. Veja anexo 5 e 6

[84] Veja no anexo 5, compassos 107 a 110.

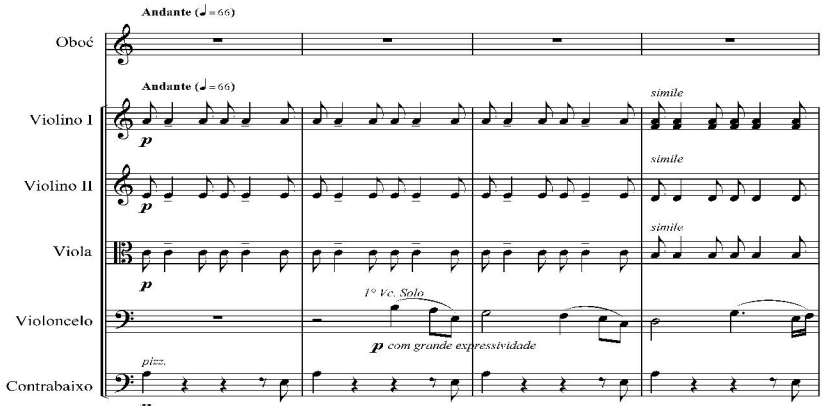
intervenções editoriais, tornando ciente ao intérprete a incidência dessas alterações no percurso histórico. O mesmo vale para o acréscimo de glissando do 1º movimento.[85]

Sobre o aspecto da atualização da partitura, além das letras de ensaio e numeração por sistema, outro modo de escrever o ritmo na parte do acompanhamento do 2º movimento será utilizado. A explicação musical para esta proposta é que a nova escrita visa auxiliar maior compreensão fraseológica, isto é, uma visão mais ampla de toda frase, evitando a tendência de se marcar o ritmo. Originalmente o *ostinato* foi escrito para as cordas em: colcheia, segunda colcheia ligada à próxima colcheia, e assim por diante. Será reescrito: colcheia, semínima e colcheia. Ambos os exemplos são demonstrados na figura 32.

Escrita do manuscrito



Proposta desta edição – Fonte D



[85] Veja partitura não autógrafa no anexo 6, compasso 93 do 1º movimento. Pág. 107.

Fig. 32 – 2º Movimento, C.1-4 – Atualização da partitura

Sobre certas particularidades de escrita, quanto ao uso das barras transversais que unem grupos de notas, quatro colcheias, e em outros compassos, duas em duas colcheias, para os instrumentos de cordas friccionadas, a maneira como as notas são unidas pode designar mudanças de arco. Portanto, serão respeitados os aspectos de convenção, que para estes instrumentos pressupõem: quatro colcheias ligadas pela barra transversal – um arco; dois pares de colcheia – dois arcos. Para outros casos, há um estudo desenvolvido por Hugo Riemann sobre notação musical, acerca do uso das barras que unem colcheias e semicolcheias ao se apresentarem em grupo. "Assim como a nota que vem precedida da barra de compasso é relativamente mais apoiada que as seguintes, também a primeira nota do grupo de colcheias ou semicolcheias que são unidas pelas barras transversais, tem um peso, um acento maior que as outras." [86] (Riemann. 1936:105) Como os movimentos foram construídos em compasso quaternário, ao se escrever quatro colcheias ligadas, o pulso passa a ser sentido em dois, e não em quatro como deve ser. Considerou-se expor tal procedimento, pois o *Concertino* traz grupos de figuras semelhantes em vários momentos, e terá como guia, não somente o que está registrado na fonte original, como também os princípios que regem a notação musical.

Dentre os aspectos que compõem a música, serão utilizados sinais de articulação:[87] acentos[88] de *tenuto,*[89] *marcato*[90] e ligaduras; agógica: *ritenuto,*[91] *com lirismo* - este último pode também se referir a expressões de caráter; dinâmica: *crescendos* e *diminuendos.*[92]

---

[86] "*Asi como la nota que viene precedida de la barra de compás es relativamente mas pesada o grave que las seguientes, también la nota primera del grupo de corcheas o semicorcheas unidas por barras transversales tiene um peso, um acento mayor que las otras.*"RIEMANN, Hugo. Manual Del Pianista. Barcelona: Labor, 1936:105

[87] Segundo o Dicionário Grove de Música, a articulação une ou separa notas sucessivas, isoladamente ou em grupos, e é aplicada ao fraseado musical em geral. (1994:44). Também pode ser compreendida na prática da *performance*, possuindo diversas características e resultados que decaem em uma simples nota ou em grupos de notas. Por exemplo: O staccato e legato são tipos de articulação. Cada instrumento possui formas distintas para

O formato disposto dos excertos apresentará as intervenções editoriais da seguinte maneira: quando houver mudança por meio de ligaduras, a linha contínua representará a proposta de edição, quando esta linha estiver descontinuada, irá se referir à variante da fonte citada. Ao se tratar de acentos, dinâmica e agógica, a intervenção editorial estará registrada com colchetes abaixo ou sobre o sinal empregado.

* Primeiro Movimento – Animado ($\theta = 100$)

A intervenção que se destaca inicialmente pode ser constatada com a alteração da ligadura do compasso7. Na entrada do oboé tem-se a ligadura inicial na segunda nota do segundo tempo, Mi, esta edição opta por antecipá-la para a nota, Sol#, por dois motivos. O primeiro se dá pelo fator delimitante de partes de motivos, ou seja, há um antecedente e um

---

realizar seus variados tipos. ARTICULATION. In: Rangel, Don Michael. The New Harvard Dictionary of Music. Massachusetts, 1986.

[88] Diferentes significados podem ser extraídos de autores para sua definição. Lerdahl and Jackendoff, defende três grupos de acentos. A) acento *metrical* – acento relativamente forte dentro do contexto métrico. B) acento *phenomenal* – acento que vem para enfatizar um momento dentro da continuidade musical. C) Acento *structural* – denota um acento causado por alguns pontos da melodia ou harmonia dentro de uma frase, seção, e especialmente em cadências. (1983) Outra definição é abordada por Benjamin em seu artigo, *A Theory of Musical Meter*, Acento para um *clímax*; acento para uma mudança de imagem; e acento de descontinuidade. (1984) Lester considera que os fatores para o emprego dos acentos, não tem a mesma importância. Os acentos devem ocorrer dentro de seu contexto. A percepção que sentimos para a aplicação de um acento é dada por sua familiaridade com aquela passagem. (1986) Annotation for Cooper, Grosvenor W. and Leonard B. Meyer. in: Disponível em: http://music.indiana.edu/som/courses/rhythm/annotations/cooper60.html.

[89] Esta edição utilizará duas maneiras para o emprego do sinal de *tenuto*, que a princípio significa, "sustentado". TENUTO. In: Dicionário grove de Música. 1994:941. Esta dissertação empregará dois termos para o acento de *tenuto*. *Tenuto Agógico* – é um acento que visa mais a duração da nota do que seu volume sonoro. *Tenuto Dinâmico* – acento que designa estimular mais seu aspecto sonoro, ou seja, sua dinâmica. AGOGIC e TENUTO In: Rangel, Don Michael. The New Harvard Dictionary of Music. Massachusetts, 1986:26:840

[90] O *marcato* é um sinal que designa enfatizar, marcar, acentuar. Freqüentemente é utilizado em uma melodia que deve ser executada de forma mais evidente. MARCATO in: In: Rangel, Don Michael. The New Harvard Dictionary of Music. Massachusetts, 1986:469

[91] "Indicação de uma diminuição de velocidade mais súbita e mais radical do que o que fica implícito em *rallentando* e *ritardando*." RITENUTO. In: Sadie, Stanley. Dicionário grove de Música. Rio de Janeiro 1994:788

[92] Sinais de "instrução para aumentar gradualmente a intensidade sonora, às vezes expressa por um símbolo semelhante ao sinal matemático de "menor que" ou pela abreviatura *cresc*. *Decrescendo* significa o oposto, i.e., *diminuendo*." CRESCENDO. in: Sadie, Stanley. Dicionário Grove de Música: edição concisa. Rio de Janeiro, 1994:235.

conseqüente, uma conexão entre as partes. Outra razão é o fato de que, quando não há articulação que interfira na condução da frase, o texto musical fica mais fluente. Veja o exemplo da figura 33.

Fonte D

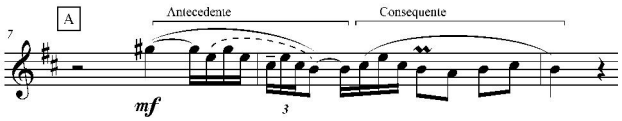


Fig.33 - Intervenção na articulação, C.7

Exemplos semelhantes podem ser observados pela reapresentação do motivo feito pelas cordas nos compassos 29, 31. Na parte solo do oboé, compassos 9, 53, 69, 71, 84, 121, 123.

O sinal de *tenuto* agógico[93] é empregado no compasso 8. O fator condicionante para seu emprego justifica-se por ser mudança de figura rítmica com quiáltera de semicolcheia, quando é precedido e seguido de semicolcheias. O acrescimento desse acento, busca valorizar ambas as figuras rítmicas, com um leve retardo na nota acentuada. Para não tornar seu uso exagerado, o *tenuto* não será aplicado em toda reapresentação desse motivo. Ele se dará nos compassos 8, 70, 72. Veja a figura abaixo dos compassos 7-11

Fonte D

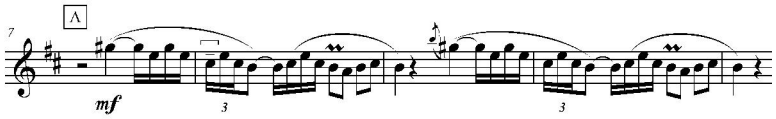


Fig. 34 - Inclusão de *tenuto* no C.8

[93] Como citado acima, o *tenuto* agógico será empregado nesta dissertação objetivando alongar ligeiramente o valor rítmico da nota.

Algumas intervenções editoriais serão dadas para o acompanhamento, devido às necessidades percebidas quando executada a obra com orquestra por esta pesquisadora. Na repetição da introdução nos compassos 15-18 feito pelas cordas, na voz dos 2os violinos e violas, a fonte autógrafa e a fonte, C[94] não trazem indicação de dinâmica. A proposta de dinâmica de *f* nesse trecho, não é só importante pelos fatores naturais, ao trazer a reexposição da introdução, mas também pela mudança do padrão rítmico que vinha em *ostinato*, passando para a melodia da introdução nas vozes dos 2os violinos e violas. Veja o recorte desse trecho na figura 35.

Fonte D

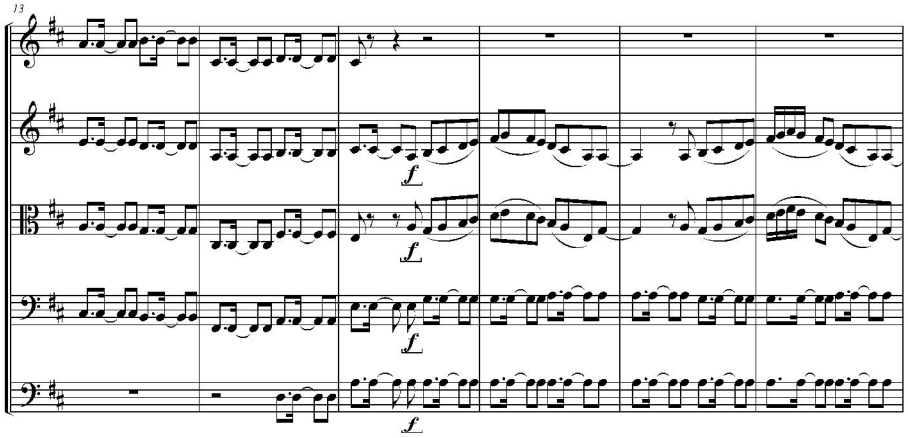


Fig.35 - Acréscimo de dinâmica para orquestra no C.15

Foi sugerido pela fonte B, nos compassos 21 e 22, nas figuras de síncopa irregular, (Ré semicolcheia ligada a Ré colcheia) que estas se destacassem com acréscimo de *marcato*, diferente da fonte autógrafa que traz todos os sinais de *tenuto*. Pensou-se neste trabalho em respeitar a idéia original do compositor, ou seja, todas as síncopas com *tenuto* rítmico,[95] pois

---

[94] Não foi citada a fonte B, porque deste documento foi localizado a parte de oboé, sem a partitura da orquestra.

[95] O *tenuto* rítmico visa manter o tempo métrico, devendo apenas destacar a nota acentuada.

o próprio prolongamento da nota ligada resulta no volume sonoro buscado. Modelo similar ocorre no compasso 80-82, com pequeno reposicionamento dos *tenutos* feito pelo compositor. Veja o recorte do compasso 20-23 na figura abaixo.

Fonte D

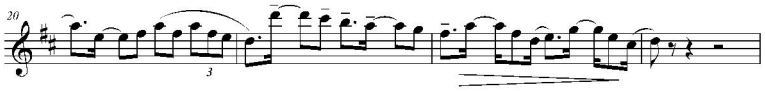


Fig. 36 – Manutenção de acentos de acordo com a proposta original. C.21 e 22

Semelhante modelo é visto logo a seguir nos compassos 27 e 28. A fonte original e a fonte C trazem *marcato* apenas na primeira nota do agrupamento fraseológico. A fonte B acrescenta em todas as sincopas e no *levare* para o compasso 28. Embora este trecho tenha também um caráter percussivo, esta edição considera utilizar *marcato* no prolongamento da primeira nota (Ré) do compasso 27 e nas duas sincopas do compasso 28 (notas Lá e Sol). Veja figura 37.

Fonte D

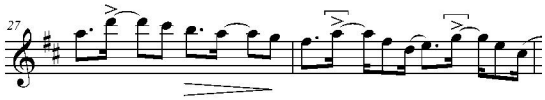


Fig. 37 - Acréscimo de sinal de *marcato* no compasso 28

A figura seguinte traz duas intervenções e uma análise quanto à diferença percebida nas fontes quanto à alteração de nota. Sobre a inclusão de ligadura, a fonte original faz tudo separado, sem nenhuma indicação de articulação. A fonte B traz a primeira ligadura do compasso 38 e 39, de fermata a fermata, depois segue com a nota seguinte (Ré) até a última nota Dó, do compasso 40. Por ser um trecho bastante lírico e expressivo, a proposta feita pela

fonte B será acolhida por esta edição, crendo melhor condizer com o discurso musical. A ligadura também permitirá maior controle sonoro por parte do instrumentista, facilitando o sentido de continuidade da frase. Outro acréscimo proposto será a expressão, *com lirismo*, por envolver uma atmosfera *ad libitum*,[96] embora esta não tenha sido expressa originalmente. Sobre a alteração de nota entre a fonte A e a fonte B, não foi possível chegar a uma conclusão sobre a questão,[97] portanto, estará proposto às duas possibilidades em partitura para sua execução, pois ambas são concebíveis. Veja a figura 38.

Fonte D

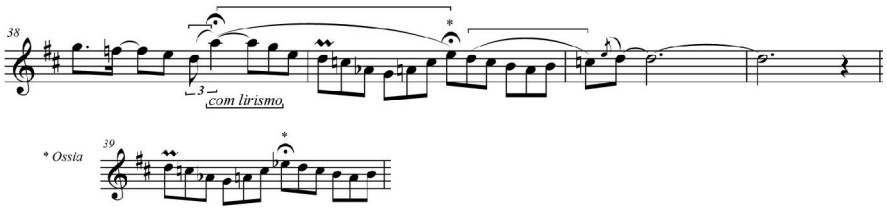


Fig. 38 - Inclusão de ligadura e indicação de caráter

Será adotada uma proposta presente na fonte B, C e fonte Aa, (acrescida por intérprete) indicação de *poco rit* no compasso 62 e 93, na parte orquestral. Intervenção praticada pelas fontes e por esta edição é justificada por ser final de frase e preparação para o retorno do tema 1. Veja recorte do primeiro exemplo.

---

[96] "(Lat., "com liberdade") Pode ser usado, por exemplo, para indicar que uma parte assim marcada pode ser dispensada, o que o intérprete pode afastar-se do andamento rígido." AD LIBITUM in: Dicionário Grove de Música, (edição concisa) Sadie, Stanley. Rio de Janeiro, 1994:8

[97] Este assunto foi discutido longamente no sub-capítulo, *Recenseamento e individuação das fontes*, desta dissertação. Veja página 17.

Fonte D

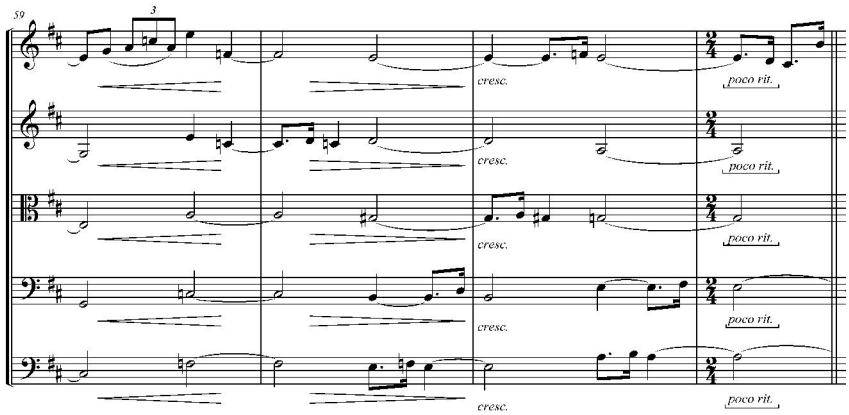


Fig 39 - Acréscimo de agógica para orquestra, C.62

O compasso 103 traz em *non legato* a melodia do oboé. Esta edição adicionará ligadura partindo da nota Dó bequadro ao compasso seguinte na nota Si. Tal proposta é justificada em possibilitar melhor a execução do texto musical, que precede de melodia em *legato* e *cantábile*, bem como explora melhor as qualidades interpretativas do oboé. Isto porque o instrumento expressa-se de forma plena, dentro de um caráter suave e expressivo, quando escrita com ligadura. Veja o quadro da figura 40.

Fonte D

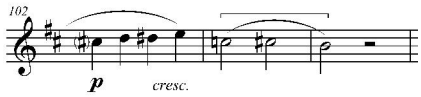


Fig. 40 - Inclusão de ligadura no C.103 e 104

Como dito anteriormente, algumas necessidades interventivas foram observadas na prática do *Concertino* com a orquestra. Há acréscimo de caráter no compasso 104 para a parte do 1º violino, que tem melodia principal, acompanhado por estrutura homofônica pelo restante das cordas. A melodia tem sobre si, quase uma súplica. O termo, *expressivo*, pode

contribuir em antecipar para o intérprete o caráter desse momento. Veja a figura do trecho no quadro abaixo.

Fonte D

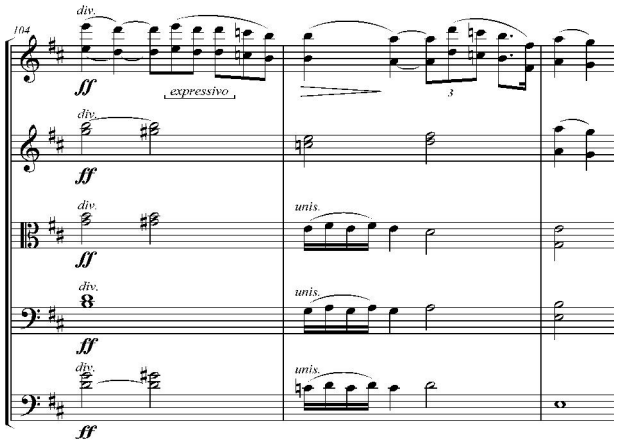


Fig. 41 - Inclusão de expressão de caráter para os primeiros violinos

* Segundo Movimento – Andante (θ = 66)

A característica que acompanha o segundo movimento é melodia expressiva e dolente iniciada pelo violoncelo, seguida pelo oboé. O acompanhamento se dá inicialmente em *ostinato*, e a partir do compasso 34, apresenta-se melodicamente mais intenso em diálogo com o oboé. No compasso 68 é evocada a mesma atmosfera inicial com o retorno da introdução juntamente com o solo do violoncelo prosseguido pelo tema inicial até sua conclusão no compasso 100.

A intervenção destacada nesse movimento corresponderá à proposta de fraseado. As fontes Aa, B e C, agrupam frases e motivos por meio da ligadura. Esta edição usará a mesma ferramenta, contudo, propõe outra possibilidade para essas delimitações motívicas na frase. Na partitura original, a primeira ligadura inicia no compasso 10, 2º tempo e conclui no compasso 12, 1º tempo. A segunda é iniciada no 2º tempo do compasso12 até o 2º tempo do

compasso 14. A terceira ligadura começa no 2º tempo do compasso 14, até o 3º tempo do compasso16. Veja recorte desse trecho em sua forma original na figura abaixo.

Fontes Aa,B,C

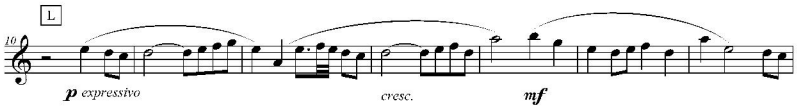


Fig. 42 - Concepção fraseal nas fonte Aa,B e C.

Embora seja possível considerar a proposta original sobre a repartição desses motivos dentro da frase, outra possibilidade de agrupamento pode encontrar amparo na divisão desses motivos apresentado pela melodia do violoncelo na introdução do movimento. Inicia no compasso 2, terceiro tempo, até o compasso 10, segundo tempo, isto é, 3º tempo do compasso 2 até o 2º tempo do compasso 6, reexposto no 3º tempo, do compasso 6 até o 2º tempo do compasso 10. O padrão geométrico na divisão desses grupos se manterá até o final do movimento. Veja o recorte da introdução do violoncelo na figura 43.

Fonte A

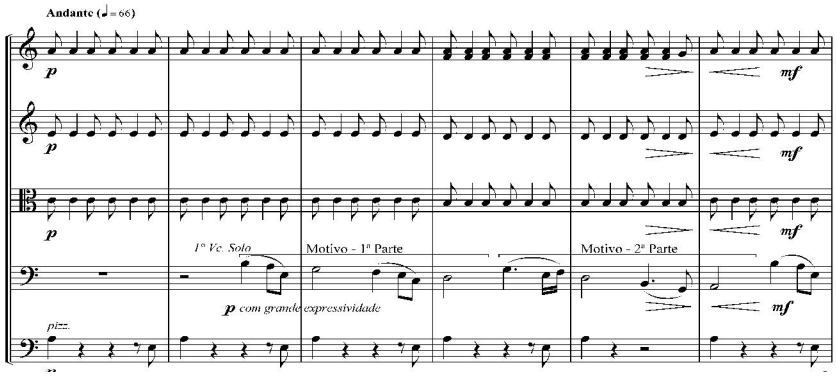


Fig 43 - Divisões fraseais na Introdução. C.1-6 - Solo do violoncelo

Esta edição considera que na frase iniciada pelo oboé no compasso 10-16, há duas partes de motivos, e não três, como proposto inicialmente. O primeiro começa no compasso 10 do 2º tempo até o compasso 12, do 2º tempo. O segundo motivo inicia-se no 3º tempo do compasso 12 até o compasso 16 do 3º tempo. Mesmo que percam a simetria, é justificado pela melodia que exige ser continuada até o compasso 16.[98] A execução de frases maiores pelo oboé é plenamente realizável, o que nesse caso torna o discurso mais fluente.

Esther Scliar desenvolveu um estudo sobre os fatores delimitantes dos agrupamentos fraseológicos e os limites entre os grupos de motivos justificando-os sob várias razões. No caso específico, pode referir-se ao que ela condicionou como *reprodução de desenho,*[99] ou seja, a melodia do motivo 1 também inicia o motivo 2 com acréscimo de ornamento escrito. (Scliar, extrato de apostila s/d) Mesma situação é percebida nos compassos 28-31/76-83/91-97. Veja resultado dessa intervenção na figura 44.

Fonte D

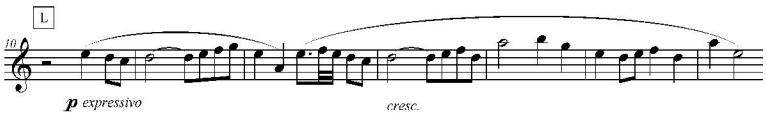


Fig. 44 - Proposta de fraseado para os compassos 10 ao 16

Outra intervenção pode ser vista no recorte da figura seguinte. Todas as fontes trazem uma ligadura iniciada no 2º tempo do compasso 30 até a primeira nota do compasso 32. Depois liga a nota do 3º tempo do compasso 32 até a última nota ligada do compasso 34. Esta edição propõe iniciar a ligadura no 3º tempo do compasso 30 até a última nota do

---

[98] Considerando que as ligaduras determinam as frases e motivos e não a articulação como é usada nos c.20-27 pelas cordas.

[99] Sobre os fatores que podem delimitar tais agrupamentos: 1) presença de pausas; 2) Finais com figura de maior duração; 3)Reprodução de desenho; 4) Mudança de direção de desenho; 5)Encadeamentos harmônicos. Scliar, Esther. Extrato de apostila sobre Fraseologia, cedido pela professora Salomea Gandelman, s/d.

compasso 32, separando a última nota Mi5. Tal alteração pode ser amparada por haver um desenvolvimento melódico, que deve ser continuado. A opção de separar a nota aguda é para dar maior conforto ao oboísta, pois há um intervalo ascendente de uma 6ª maior. A nota mi5 está em um registro bastante agudo para o oboé, e, embora esteja em uma dinâmica *forte,* pode facilmente ocorrer um glissando involuntário entre as notas Sol e Mi ou mesmo, uma imprecisão quanto à afinação. Por isso é recomendado em casos semelhantes que se faça uma pequena separação com a língua na última nota, assegurando maior controle sonoro. Essa escolha pode encontrar apoio também pelo ponto de vista fraseológico quanto à possibilidade de se separar a última nota da frase. Veja resultado do trecho na figura abaixo.

Fonte D

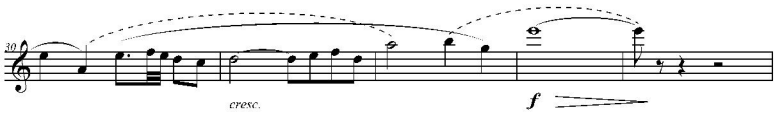


Fig.45 - Proposta de articulação e separação de nota aguda

* Terceiro Movimento – Vivo ($\theta = 112$)

O último movimento do *Concertino* tem caráter vivo e apresenta-se desde o princípio com melodia e ritmos bem definidos. Parte do acompanhamento é intercalado em *ostinato* ou em melodias que preparam para novos motivos que são desenvolvidos pelo oboé.

A diferença significativa presente nesse movimento está na nota do compasso 59. A fonte autógrafa e na fonte C, a nota é Ré4 (bequadro). A fonte B tem alteração na nota para Ré#4. Como tratado anteriormente, a presente edição trará na partitura, ambas as possibilidades para sua execução. A nota poderá ser tocada tanto natural, semelhantemente ao texto original, como alterada, como proposto pela fonte B. Veja abaixo a figura 46.

Fonte D

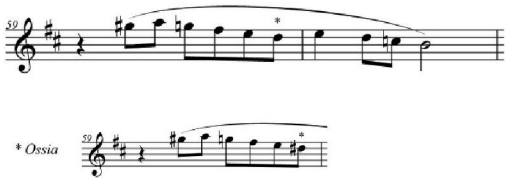


Fig. 46 - Indicação de outra possibilidade para realização.

Uma última consideração sobre esse movimento, embora não traga alteração ao texto, dirige-se a realização dos compassos 49-88. Por ser o movimento de caráter vivo, ele traz em seu desenvolvimento momentos que são menos rítmicos, que, portanto podem ficar desinteressantes para o público. Uma possibilidade para que o texto permaneça fluente, é pensar na regência em dois nesse trecho, e não em quatro. Por isso esta edição traz quatro colcheias ligadas por traço horizontal e não de duas em duas. Veja exemplo na figura 47.

Fonte D

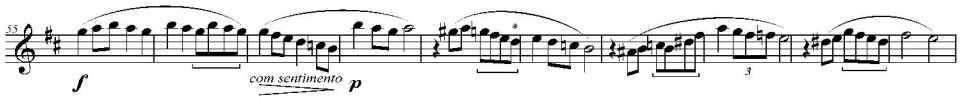


Fig. 47 - Proposta para notação da escrita

Buscou-se por meio do Aparato Crítico, explicar, exemplificar e justificar as intervenções sofridas na obra do *Concertino T.17* de Brenno Blauth, embasado em um estudo consciente das fontes escritas e sonoras. Somado a isto, o conhecimento da técnica oboística e seu idiomatismo, motivou um posicionamento pontual para determinados trechos visando um melhor resultado para sua prática.

2.5 Critérios adotados no trabalho de redução para piano do Concertino T.17.

A partitura de redução para piano pode ser compreendida como uma forma de contração, que de acordo com o Dicionário Houaiss, significa, “ato ou efeito de contrair-se, encolhimento.” Pode ser considerado também como um modo de orquestração ou arranjo musical, que re-elabora o conteúdo musical destinado a vários instrumentos, reduzindo-o a seus componentes mais básicos – as duas linhas de pauta para piano.

A maior dificuldade encontrada nos trabalhos de reduções é o de evitar apresentar uma partitura complexa demais, e por vezes impraticável, ou simplificada demais, destituída de detalhes da partitura musical. A habilidade dessa tarefa exige, entre outras coisas, um conhecimento de harmonia para não comprometer nada que seja fundamental. Saber conduzir as vozes aproximando tanto quanto possível da sonoridade para a qual foram concebidas, é o alvo a ser alcançado.

O resultado prático dos trabalhos de redução para piano colabora com o desenvolvimento de estudos e atividades didáticas, dentro das escolas de música, bem como no exercício de *performance* em concertos e recitais, e, conseqüentemente no contato e no conhecimento de obras. Por isso a importância em disponibilizar na versão para oboé e piano o *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth, não somente para divulgar o trabalho específico, mas despertar para a importância na execução de obras nacionais.

Os procedimentos utilizados na elaboração da redução da parte orquestral para piano tiveram como base a experiência da autora acumulada no exercício prático de pianista acompanhadora na Faculdade de Música do Espírito Santo, FAMES. O desenvolvimento dessa atividade permitiu a esta pesquisadora possuir conhecimentos sobre os maiores problemas encontrados nos trabalhos de redução para piano. Em geral, a ausência de

idiomatismo nas reduções parece ser o maior obstáculo detectado para o pianista que atua como acompanhador. Mesmo que a escrita apresente dificuldades técnicas, se receber tratamento próprio para o instrumento, soará bem e sua execução será factível.

Outra experiência que possibilitou a pesquisadora possuir maior qualificação para este trabalho foi o fato de ter atuado como solista esta obra com orquestra. Para a autora, conhecer de perto o resultado sonoro dos diferentes instrumentos trouxe referências para representá-los musicalmente no piano.

Embora as condições citadas a capacitem no desenvolvimento desta tarefa, o ato da realização prática na criação desse novo documento, baseou-se especialmente, na experimentação. Em cada etapa, foram observadas as referências de harmonia e condução das vozes, no intuito de preservar o resultado sonoro e representar de maneira mais aproximada a idéia original da obra.

2.6 Aspectos Técnicos da Editoração

Este item traz informações sobre especificações técnicas no trabalho desenvolvido na edição do *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth. A edição teve como única referência, a fonte autógrafa do compositor. O formato do papel utilizado nessa edição é o A4, 210x297mm, com espessura de 75g/m2 em papel comum tipo ofício. O *software* empregado na digitalização tanto na partitura da orquestra quanto na redução para piano foi no programa – Finale 2008.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como citado na introdução desta dissertação, muito pouco espaço ainda tem sido dado a compositores que embora tenham tido menos repercussão, foram de fundamental importância para o âmbito que envolve a música erudita brasileira. Por esta razão a opção de resgatar um desses nomes em conjunto com a edição de uma de suas mais significativas obras, o *Concertino para oboé e cordas T.17* de Brenno Blauth, compositor que ainda não havia tido o privilégio de ter nenhuma de suas obras editadas eletronicamente.

No processo percorrido para execução do trabalho editorial, percebeu-se a abrangência das possibilidades quanto aos tipos de edição. O procedimento adequado quanto às intervenções editoriais, exigiu especial cuidado no estudo das fontes, escritas e sonoras, e de um embasamento teórico apropriado. Essas razões levaram a variadas abordagens, expostas por meio das partes acessórias[100] que visaram relatar, exemplificar e justificar as escolhas tomadas.

A mesma importância foi dada ao trabalho de redução para piano, ferramenta de caráter prático e ainda muito pouco utilizada na edição de obras nacionais. Uma das falhas mais comuns na realização dessa atividade resulta em formas inadequadas ao buscar transferir tecnicamente determinados instrumentos para realidade do piano sem conhecer de perto seu idiomatismo. Contudo, o resultado de um trabalho como esse, faculta imensamente a difusão de obras e compositores, especialmente nos meios de ensino.

Trazer em conjunto do trabalho editorial uma biografia de Brenno Blauth, possibilitou conhecer um pouco mais de perto esse compositor brasileiro, que em seu

---

[100] As partes acessórias constam no segundo capítulo desta dissertação.

contexto, buscou partilhar e comunicar através de sua capacidade inata, a música. Tal contato participa ao intérprete maior entendimento de suas fases, estética, vida e obra.

Outras obras deste compositor, de igual importância para o repertório dos instrumentos de sopro, poderiam vir a ser alvo de estudo semelhante, e contribuiriam seguramente para a disseminação do repertório brasileiro camerístico e para o conhecimento de nossa própria música.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Abdo, Sandra Neves. *Execução/ Interpretação Musical: Uma abordagem filosófica*. Per Musi, 2000: 16-24.

Adorno, T. W. *Filosofia da Nova Música.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

Adorno, T.W. *Indústria Cultural e Sociedade.* São Paulo: Editora Paz e Terra S/A, 2009.

Alves-Mazzotti, Alda Judith, e Fernando Gewandsznajder. *O Método nas ciências Naturais e Sociais: Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 1998/99.

Azevedo, Grace H. R, *Dicionário Houaiss da Lingua Portuguesa*. Editora Objetiva, 2007

Andrade, Mário de. *Ensaio Sobre a Música Brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2006.

Bourdieu, Pierre. *A Economia das trocas simbólicas.* São Paulo: Perspectica, 2002.

Cardoso, André. *A Música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

Cassiatore, Olga G. *Dicionário Biográfico de Música Brasileira.* Rio de Janeiro: Editora Forrense Universitária, 2005.

Châtelet, François. *Uma História da Razão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

Figueiredo, Carlos Alberto. "Tipos de Edição." In: *Debates 7*, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música UNIRIO, 39-55. Rio de Janeiro, 2004.

Figueiredo, Carlos Alberto. *Editar José Maurício Nenes Garcia*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós Graduação em Música, Universidade Federal do estado do Rio de Janeiro.

Gandelman, Salomea. “Uniformidade e Diversidade na Interpretação Musical .” *Anais do VIII Encontro Anual da Amppom*, 241-248, 1995.

Gattaz, André Castanheira. *Lapidando a Fala Bruta: A Textualização em História Oral.* In: Meihy, José Carlos Sebe Bom (org.) Reintroduzindo a História Oral no Brasil. São Paulo, Edusp,1996.

Griffitys, Paul. *A Música Moderna*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

Heitor, Luiz. *Vozes do Sul. O grupo: "Música Viva*. *Cenário da Música Brasileira Contemporânea.* In: 150 Anos de Música no Brasil 1800-1950, por Luiz Heitor, Cap. X. Rio de Janeiro: Livraria José Olímpio Editora, 1987.

Hill, Peter. *From Score to Sound.* In: Musical Performance - A Guide to Understanding, por Peter Hill, 129-143. Cambridge University Press: In RINK, John (ed). 2002

Magaldi, Cristina. *Music in Imperial Rio de Janeiro Europa Culture in a Tropical Milieu.* Oxford: by Scarecrow press, inc, 2004.

Marcondi, Maria de Andrade, e Lakatos, Eva Maria. *Fundamentos de Metodologia Científica.* São Paulo: Editora Atlas S/A, 2008.

Mariz, Vasco. *História da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2000.

Michaelis. *Dicionário Prático de Inglês.* São Paulo: Melhoramentos, 2001.

Morin, Edgar. *Cultura de Massa no séc. XX - Neurose.* Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2009.

Neves, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria Limitada, 2008.

Nogueira, Marcos. *Condições de Interpretação Musical*. In: Debates 3. Cadernos do Programa de Pós Graduação em Música, UNIRIO, 57-80. Rio de Janeiro, 1999.

Pereira, Marco. *Ritmos Brasileiros.* Rio de Janeiro: Garbolights Artísticas Ltda, 2007.

Randel, Don Michael. *Harvard concise dictionary of music*. Cambridge, Massachusetts: The Belknap press of Harvard University Press, 1978.

Senna, Caio. *Textura Musical: Forma e Metáfora.* In: Debates 10, Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, UNIRIO, 95-127. Rio de Janeiro, 2007.

Sadie, Stanley. *Dicionário Grove de Música* - Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1994.

Thurmond, James Morgan. *Note Grouping*. EUA: Meredith - Music Publications, 1981.

Travassos, Elizabeth. *Modernismo e Musica Brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2000.

Travassos, Elizabeth. *Música Folclórica e Movimentos Culturais.* In: Debates 6, por Centro de Letras e Artes UNIRIO, 89-113. Rio de Janeiro, 2002.

Zampronha, Edson S. *Notação, Representação e Composição. Um Novo paradigma da escrita musical*. São Paulo: Annablume, 2000.

ANEXOS

ANEXO 1 – Cópia do programa – 1ª Audição do Concertino T.17

Sabado - 21 de Julho de 1962

PROGRAMA

I

G. PHILLIP TELEMANN — **Suite Festiva** para orquestra de cordas
1. Abertura (Lento-allegro-lento)
2. Loure
3. Minueto I e II
4. Pastourelle

ANTONIO VIVALDI — **Concêrto n.º 3, "Il Cardelino"** para flauta e orquestra de cordas
1. Allegro
2. Adágio
3. Allegro

Solista: CELSO WOLTZENLOGEL

II

A. STRADELLA — **Per Pietà**

H PURCELL — **Lamento de Dido**, da ópera "Dido e Enéas'

Solista: THEREZA RÖHRIG

W. A. MOZART — **Concêrto N.º 2**, em sol maior, para piano e orquestra de cordas
1. Allegro
2. Andante — Var. I, II, III e IV

Solista: ESTHER ROSENBERG

BRENNO BLAUTH — **Concertino** para oboé e orquestra de cordas (1a. audição mundial)
1. Animado
2. Largo
3. Vivo

Solista: PAOLO NARDI

ORQUESTRA DE CÂMERA DA ACADEMIA DE MÚSICA LORENZO FERNANDEZ

Regente: NELSON NILO HACK

ANEXO 2 – Cópia do Jornal Carioca – *Na Época dos Meninos Prodígio*

Na época dos

MENINOS PRODIGIO...

O mais joven leitor de CARIOCA - Um garoto de quatro annos que lê, escreve e conta

Breno Blauth através de uma rapida entrevista

Breno escrevendo

Breno sommando. Note-se a pose e a seriedade do menino-prodigio.

O momento é das creanças-prodigios. Não é por ventura, a mais joven das "estrellas" cinematographicas, aquella que possue maior publico? Shirley Temple, consegue effectivamente, hoje, resultados de bilheteria que não são egualados por ninguem. Nem Greta Garbo nem Marlene, conseguem o prestigio dessa garota de seis annos que obtem glorias e novos louros, em cada apresentação. Poderiamos buscar outros nomes de cartaz, possuidores de pouca edade, espalhados em varios sectores da Arte. Ha pianistas precoces, violinistas, desenhistas, etc., no nosso paiz e nos outros. Chegariam seus nomes para encher um grande espaço nas columnas dos jornaes.

carioca ★ 14 ★

Surge-nos, agora, porém, um caso curioso, e quasi inedito: um menino que, contando apenas quatro-annos, conforme vimos na sua certidão de edade, sabe lêr, escrever e sommar, possuindo ainda conhecimento bastante desenvolvido de Geographia e outras coisas que muita "gente grande" não sabe...

Breno Blauth é o nome do garoto que é, certo, o mais joven leitor de CARIOCA e reside á rua do Bispo n. 21. Ardoroso "fan" da nossa revista, Breno consegue lêr o seu conteúdo, quasi sem parar, mal ella lhe vae ás mãos.

Pela palestra por nós entretida com elle, soubemos que é gaúcho e gosta muito de cinema. Interpellado sobre quem era o seu artista predilecto, retruca-nos, com convicção:

— Martha Eggerth!

Ficamos surprehendidos, pois nunca imaginámos que a loura "estrella" hungara tivesse "fans" de tão pouco edade... Que attractivo teria Martha para que Breno chegasse a ser sua favorita, em detrimento de Tom Mix, Buck Jones e outros idolos infantis?

— A voz...

— Não gosta de Shirley Temple?

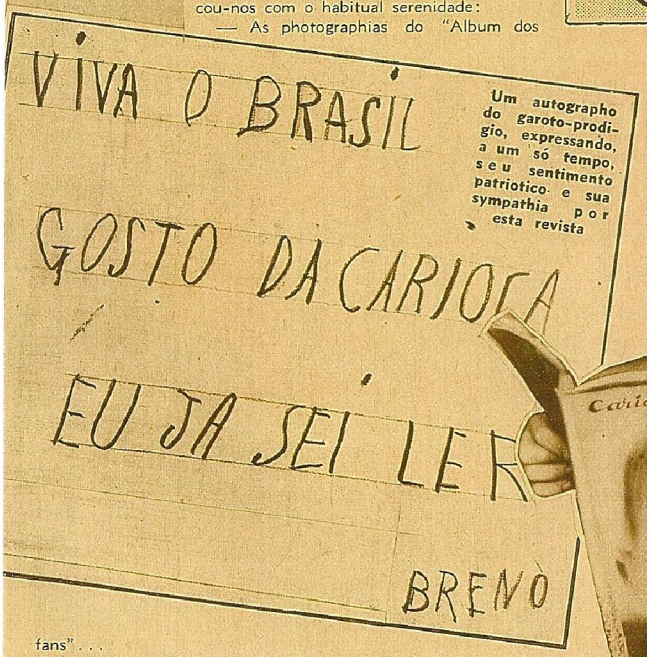
Breno pensou um pouco e resolveu não responder. Notámos, porém, que o garoto não encara a arte da joven americanazinha, com o mesmo enthusiasmo que nós o fazemos.

Em seguida, Breno leu para nós, um jornal e a nossa pergunta sobre "qual a sua secção predilecta, em CARIOCA, retrucou-nos com o habitual serenidade:

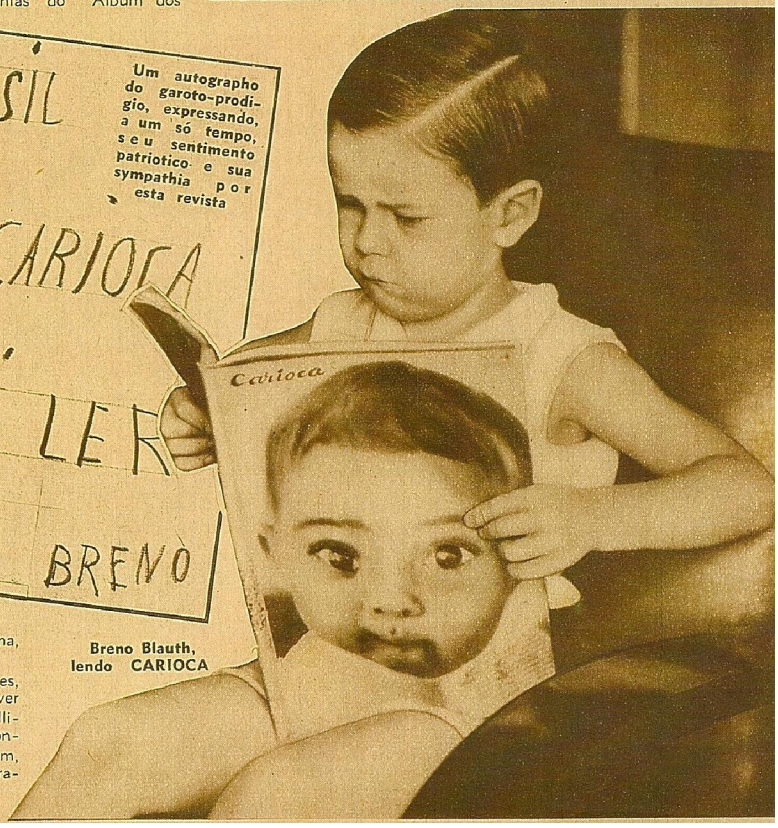
— As photographias do "Album dos fans"...

Breno gosta immensamente de cinema, não ha duvida.

Fazia-se tarde e despedimo-nos. Antes, porém, o garoto fez questão de escrever algumas palavras para nós, na sua calligraphia, onde ás vezes o N sáe ao contrario, e o S lembra um Z. O facto, porém, é que se a calligraphia é má, a orthographia é perfeita...



Um autographo do garoto-prodigio, expressando, a um só tempo, seu sentimento patriotico e sua sympathia por esta revista



Breno Blauth, lendo CARIOCA

ANEXO 3

Transcrição da entrevista realizada pelo *Jornal da Cultura Inglesa* na cidade de São Paulo, na casa do compositor, início de 1993 – mesmo ano de sua morte.

Entrevista

JCI – Como começou a idéia de compor música?

Blauth – Acredito que o músico e o artista em geral já nascem com esse desejo. Desde muito pequeno, via e ouvia minha mãe tocar piano, a música sempre me encantou, especialmente pela possibilidade de criar algo que ainda não foi inventado. Por isso, mais ou menos aos oito, nove anos, comecei a compor muito espontaneamente..., uma coisa muito simples, mas, o suficiente para convencer meus pais a aceitarem me deixar estudar música. Em Porto Alegre – minha terra natal – estudei piano e fiz o curso completo com o professor João Schuwantz Filho, que havia sido aluno de Saint Saëns. As matérias teóricas e composição foram com o professor, Ênio de Freitas e Castro – já falecido compositor gaúcho. Mais tarde me mudei para o Rio de Janeiro, continuando meus estudos com Paulo Silva que é um professor muito bem conceituado e Newton Pádua. Ingressei na Escola Nacional de música, atualmente Universidade Federal do Rio de Janeiro..., não pude completar o curso de composição porque precisei me mudar para São Paulo. Quis me aperfeiçoar com Guarnieri, mas tive poucas aulas com ele, e não posso dizer que fui seu aluno. No fim das contas, estudei muito sozinho, ouvindo música e compondo também. Por isso me considero mais um autodidata

JCI – Qual foi sua primeira composição?

Blauth – Vamos dizer... se Villa Lobos compôs aos oito anos sua "panqueca" que fez para violão..., então minha primeira composição – também aos 8 anos – foi uma valsa. Mas considero que minha primeira composição profissional tenha sido uma Sonata... Antes dela, foram uma série de versos que fiz para piano enquanto jovem, as chamo de *opus 1*. Fiz uma sonata para violino – *opus 2* – depois um quarteto para instrumentos de sopro..., composto ainda em Porto Alegre, e uma sonata para flauta e uma para fagote, acompanhadas por piano. Mas minha primeira composição propriamente dita, que teve alguma repercussão, foi a sonata para flauta..., mais tarde eu falo dela. Bem... comecei a compor inspirado naqueles compositores que eu mais gostava de ouvir, como: Beethoven, Tchaikovsky e Sibelius..., até quando comecei a estudar com Ênio de Freitas e Castro... Amigos e colegas músicos consideravam que o músico brasileiro tinha que fazer música brasileira. Assim comecei a pesquisar o que era música brasileira, e passei a ouvir muito Villa Lobos..., eu gostava muito de Villa Lobos. Ouvia também outros músicos brasileiros, muitos dos quais vim a conhecer mais tarde, como Mignone, o próprio Guarnieri, Guerra Peixe, Cláudio Santoro, tornaram grandes amigos meus. Para mim, ainda são os baluartes da música brasileira. Arthur Honegger, músico suíço, que mais tarde entrou para o *Grupo dos Seis*, escreveu um livro em 1952 chamado – *Eu Sou Compositor* . Nele defendeu a idéia de que a música havia chegado ao fim, começando da renascença indo até o ano de 1950. Para ele, a música foi uma evolução que se transformou, passando pelo sistema tonal, bitonal ou politonal, neoclassicismo, neoromantismo. Depois desse processo evolutivo, começaram os modismos – com música de

vanguarda, música eletrônica, minimalista e assim por diante – elas vão e vem. Eu não pude ficar imune a essas influências, e aos poucos, comecei a experimentar outras técnicas de composição. A música que antes era tecnicamente baseada no nacionalismo, inspirada especialmente em Villa Lobos, foi mudando, experimentando a chamada música de vanguarda, música aleatória, e outras que estavam na moda, mas que hoje saíram de moda. Então mais ou menos em 1970, me fixei em um estilo próprio de compor.

JCI – Quais foram seus melhores momentos?

Blauth – Meus melhores momentos estão relacionados com as obras que considero as mais importantes. Posso dizer que a Sonata para flauta, uma de minhas primeiras obras e a de maior sucesso, foi tocada por importantes flautistas e por diversos lugares no Brasil e no exterior: Celso Woltzenlogel, Carlos Rato, Allan Handelsmann, que também executou meu *Concertino para Flauta e Orquestra.* O *Concertino para Oboé e Cordas*, foi tocado principalmente pelos oboístas: Paulo Nardi, Léon Biriotti, Alice Araújo. Outra peça que para mim foi especialmente importante, é a obra para grande orquestra sinfônica e coral misto, encomendada pela Orquestra Sinfônica de Porto Alegre, chama-se *Sepé Tiarajú.* Importantes regentes regeram obras minhas: Eliazar de Carvalho, Isaac Karabichevisky, Morelembaum, Benito Joarez. Mas... somente comecei a ter certa repercussão quando fundei o grupo – *Movimento Musical Renovador* no Rio de Janeiro. Acho a cidade muito provinciana ainda, tem uma boa dose de aficionados pela música, mas não gostam da música nacional. Quando vêem que é música brasileira..., já meio que torcem o nariz. Muitas composições e artistas são conhecidos na Europa, mas não são conhecidos aqui... é uma pena! O movimento, [MMR] foi destinado a prestigiar os artistas nacionais e seus trabalhos, especialmente aqueles autores brasileiros pouco conhecidos ou pouco executados. Fazíamos concertos mensais..., mas a coisa foi crescendo e além dos recitais mensais, outros eram realizados com o patrocínio da Mesbla, em diversas salas, na baixada fluminense – naquele tempo não era tão violenta como hoje. Nossos trabalhos foram divulgados pela rádio, *Ministério de Educação e Cultura* e por outras estações. Também começamos a viajar para São Paulo, Belo Horizonte... Chegamos a receber uma obra de Villa Lobos para sua primeira estréia com o movimento.... Bom..., e para mim, que já tinha um número relativo de obras, foram muito executadas, por isso, passando a me tornar mais conhecido. Por isso considero que os meus melhores momentos foram justamente nessa época – quando minha música foi muito tocada, muito criticada, muito ouvida. Depois vim para São Paulo me afastando do grupo que veio a acabar.

JCI – A obra *Sepé Tiarajú*, foi composta em sua fase nacionalista!!!

Blauth – Considero que não tive fases, e sim experiências diversas... cristalizando mais tarde em um estilo próprio, e posso dizer que o nacionalismo aparece sim... mas de forma bem discreta. Já não faço mais música nacionalista. Minha música é neoclássica sem nada de romantismo, utilizando todas as técnicas possíveis, mas da minha maneira e do meu estilo..., não me ligo a nenhuma escola. Tenho quase cem composições, e penso que um compositor não deve se dedicar a um gigantesco número de obras - no tempo de Mozart, de Bach era possível - cada um deve ter duas mil composições, assim como Villa Lobos tem perto de duas mil..., embora digam ser muito irregulares, que menos da metade se aproveita... Minha

opinião é que um compositor deve ter em torno de cem obras, se não, começa a ser repetitivo... Veja bem..., se você não for especializado, e ouvir um concerto para piano de Mozart ou uma de suas 40 sinfonias, você pode se confundir com outra e outra... Embora o compositor se caracterize por um estilo!!! Tenho mais ou menos 100 obras, sendo que mais ou menos 30, 35 estão editadas, e tenho mais ou menos 20 já gravadas em *long play* diversos.

JCI – Algum instrumento te atrai ?

Blauth – Duas coisa que me atraem..., a orquestra sinfônica e a voz humana. Fiz muita coisa para coral e voz..., gosto muito da voz humana... Para orquestra..., já não consegui fazer tudo que gostaria..., seria maravilhoso se conseguisse ter mais tempo para isso. Já não gosto de compor para piano, embora tenha sido o instrumento que me dediquei..., mas ainda assim, escrevi muita coisa para ele.

JCI – Como você vê a música hoje!

Blauth – O maestro Júlio Medalha, muito conhecido..., inclusive tem um programa na rádio cultura e TV..., disse duas coisas interessantes, mesmo sabendo que muita gente não iria concordar..., mas eu concordo. – O rock é a Aids da música... [risos] Depois disse que as rádios de modo geral têm música de péssima qualidade, exceto a Rádio Cultura FM. Achei muito interessante e concordo perfeitamente com isso. O predomínio da música comercial, aquela que vende disco e que todo mundo ouve, prejudicou muito a música artística, conhecida por música erudita ou clássica. Há apenas um pequeno número de diletantes no Brasil, mesmo, se considerado aqueles que somente gostam de ouvir. Já em países da Europa e até nos Estados Unidos, a música erudita até bem pouco tempo atrás, vendia mais discos do que a música popular. Pra dizer que eu não gosto de popular comercial, gosto de música sertaneja..., prefiro música sertaneja que qualquer tipo de rock.

JCI – Sua opinião sobre a música no Brasil...

Blauth - A frase do maestro Medalha já define alguma coisa. O rock predomina não somente no Brasil, mas também no mundo, mas tudo são modismos..., isso também vai acabar com certeza. Quanto à música artística, com sua enorme quantidade de estilos e experiências, vai continuar mudando. Mas considero que a música artística quase que já morreu. Isso que nós chamamos de música clássica, existiu do renascimento até 1950, a partir daí, são cópias mudadas do que já foi, isso não só para o Brasil, como no mundo inteiro.

JCI - O músico erudito é mais respeitado aqui ou lá fora?

Blauth – [Risos]... Aqui ninguém respeita o músico... Com minhas peças tocadas e gravadas, nunca ganhei direitos autorais... O que venho eventualmente a ganhar, são sobre a venda das minhas peças editadas, e principalmente dos discos..., mas discos esgotam e pronto... acabou... Aqui no Brasil, o músico precisa ser um professor, ou ser músico de orquestra, ou fazer música comercial..., senão, não sobrevive... O compositor brasileiro que conheço e que sobrevive só da composição, é Marlos Nobre, e que há muito tempo foi para o exterior. Ele sabe ganhar dinheiro com a música, mesmo sendo também um bom compositor. Agora veja..., o Camargo Guarnieri que depois de Villa Lobos, foi o que melhor o representou a música

brasileira..., o coitado está com 85 anos e está passando por uma fase muito difícil, ele tem doença na família, e... não sei... ninguém ajuda.... é terrível.... Só como compositor não dá para sobreviver, tem que fazer outras coisas. Para ser compositor são necessárias duas coisas: Primeiro, ter o dom, deve ser inato. Depois, o estudo, é preciso estudar técnica, tem que ouvir muito..., ouço desde o 5 anos de idade e continuo ouvindo todos os dias pelo menos umas 5 ou 6 horas, assim como também o escritor tem que ler bastante. Depois é necessário estudar teoria elementar, teoria superior, harmonia elementar e harmonia superior, contraponto, fuga, instrumentação, saber a técnica de cada instrumento, para mais tarde, poder juntar todos os conhecimentos e compor. Regência eu não consegui estudar, não sou regente, mas é importante estudar vários instrumentos, para quem quer ser um compositor. Eu por exemplo tenho o curso completo de piano, e o piano me ajuda muito na composição, embora eu não goste de compor para ele, prefiro compor para voz, corais, canções e orquestra..., mesmo tendo escrito numericamente muito mais para música de câmara..., para dois, três, quatro, cinco instrumentos.

JCI - No processo de composição, as idéias surgem com imagens, objetos, lembranças..., existe uma técnica especial?

Blauth – É necessário ter tempo e vontade. Às vezes falta tempo e às vezes vontade..., mas quando a gente tem tempo e vontade, a gente pega uma folha de música e vai compondo. As déias temáticas vão aparecendo..., outras já foram anotadas em pedaços de papel, que são juntadas e desenvolvidas..., tudo isso com a técnica. Eu componho já pensando nos instrumentos que vão atuar..., quando faço música consensual,[101] já estou pensando orquestralmente, como vai soar..., dificilmente me engano...

[101] Termo utilizado pelo compositor e que designa um estímulo natural, em harmonia com sua vontade.

ANEXO 4 – Cópia de programas de recitais

O Teatro do Estudante do R. G. S.

APRESENTA

O seu primeiro recital de música com o pianista gaúcho

BRENO BLAUTH

PROGRAMA

I

1) — *SUITE E BALLET CAIM E ABEL* (1951)

a) Prelúdio
b) As oferendas
c) Dansa de Abel
d) Dansa de Caim

2) — QUATRO PEÇAS ROMANTICAS (1951)

a) Pastoral da aurora
b) Eclosão
c) Poema praiano
d) Morte

II

1) — Dansa espanhola (1952)

2) — 4 Prelúdios

a) Em dó menor (1948)
b) Em lá menor (1949)
c) Em lá maior (1952)
d) Em dó maior (1953)

3) — Dansa do Colibrí (1952)

4) — Concerto para piano (3º movimento) (1949)

Instituto Cultural Brasileiro Norteamericano

PROGRAMA 13-5-1951

Concerto Educacional

— Composições de BRENO BLAUTH
Executadas pelo próprio autor

I Parte

1.) Sonata n.º 3 —
a) Allegro molto. Andante cantabile.
b) Andante.
c) Allegreto.
d) Allegro molto. Adagio. Presto.

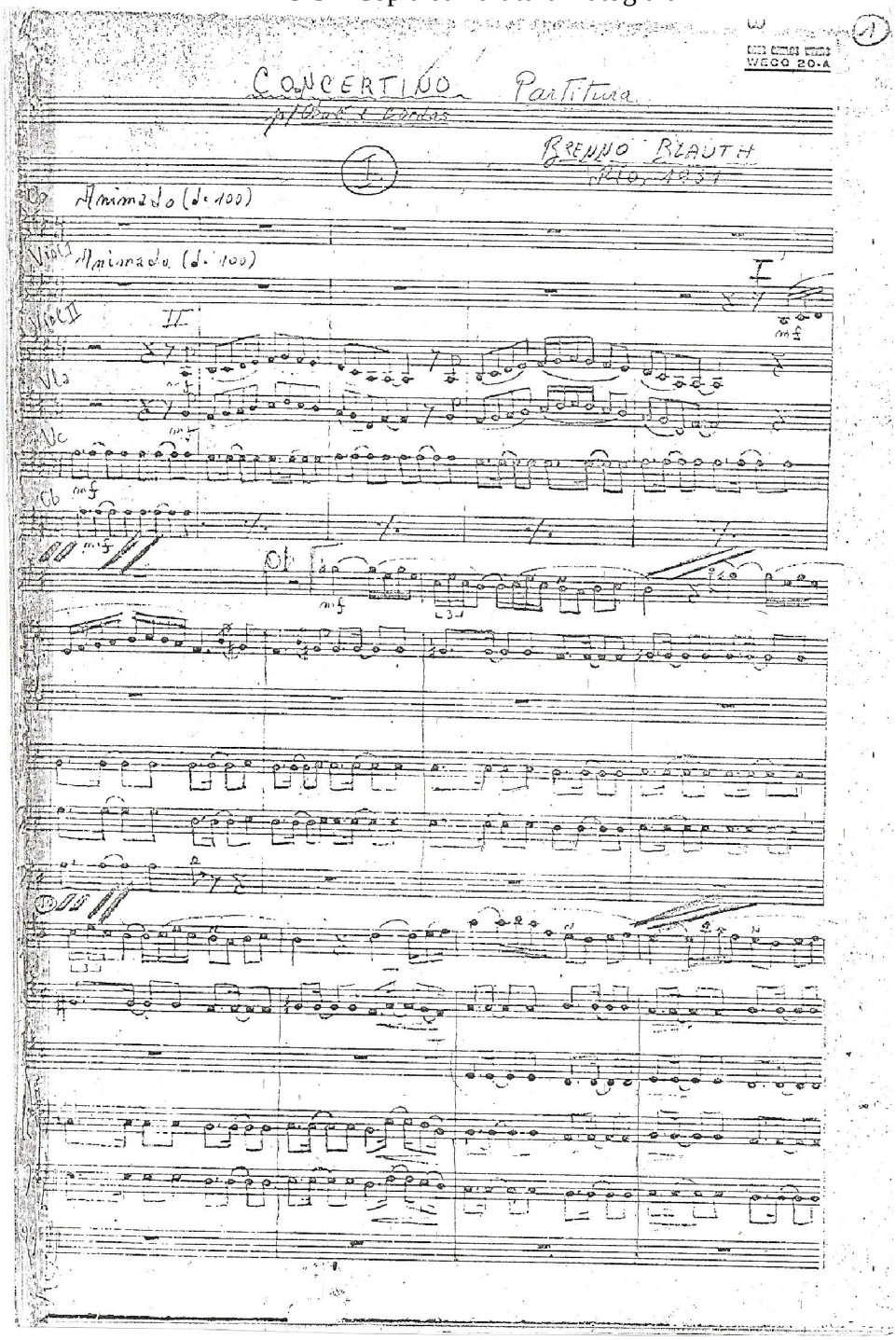
2.) Cinco peças românticas —
— Pastoral da Aurora.
— Eclosão.
— Poema praiano.
— Morte.
— Coral do crepusculo.

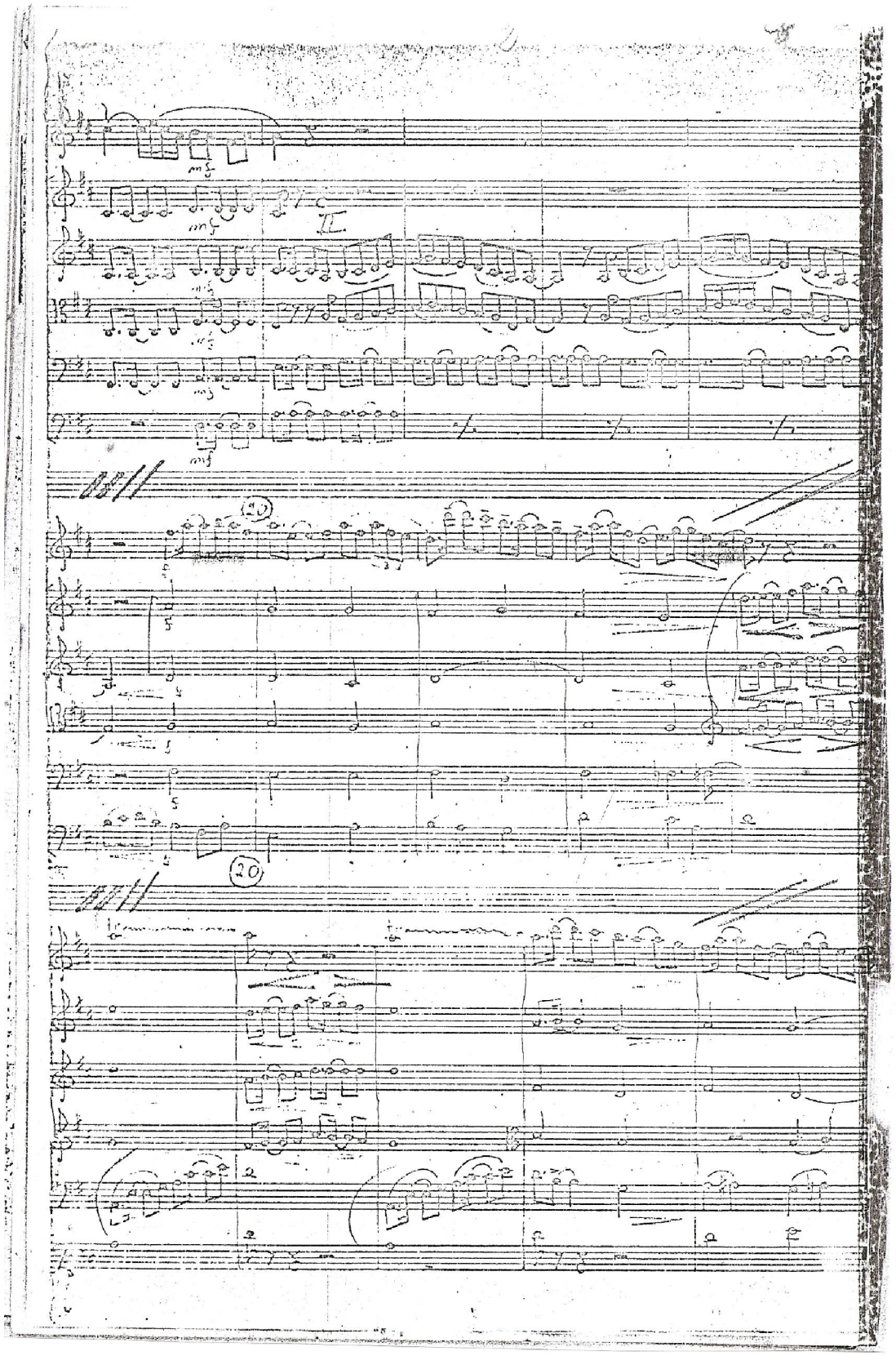
II Parte

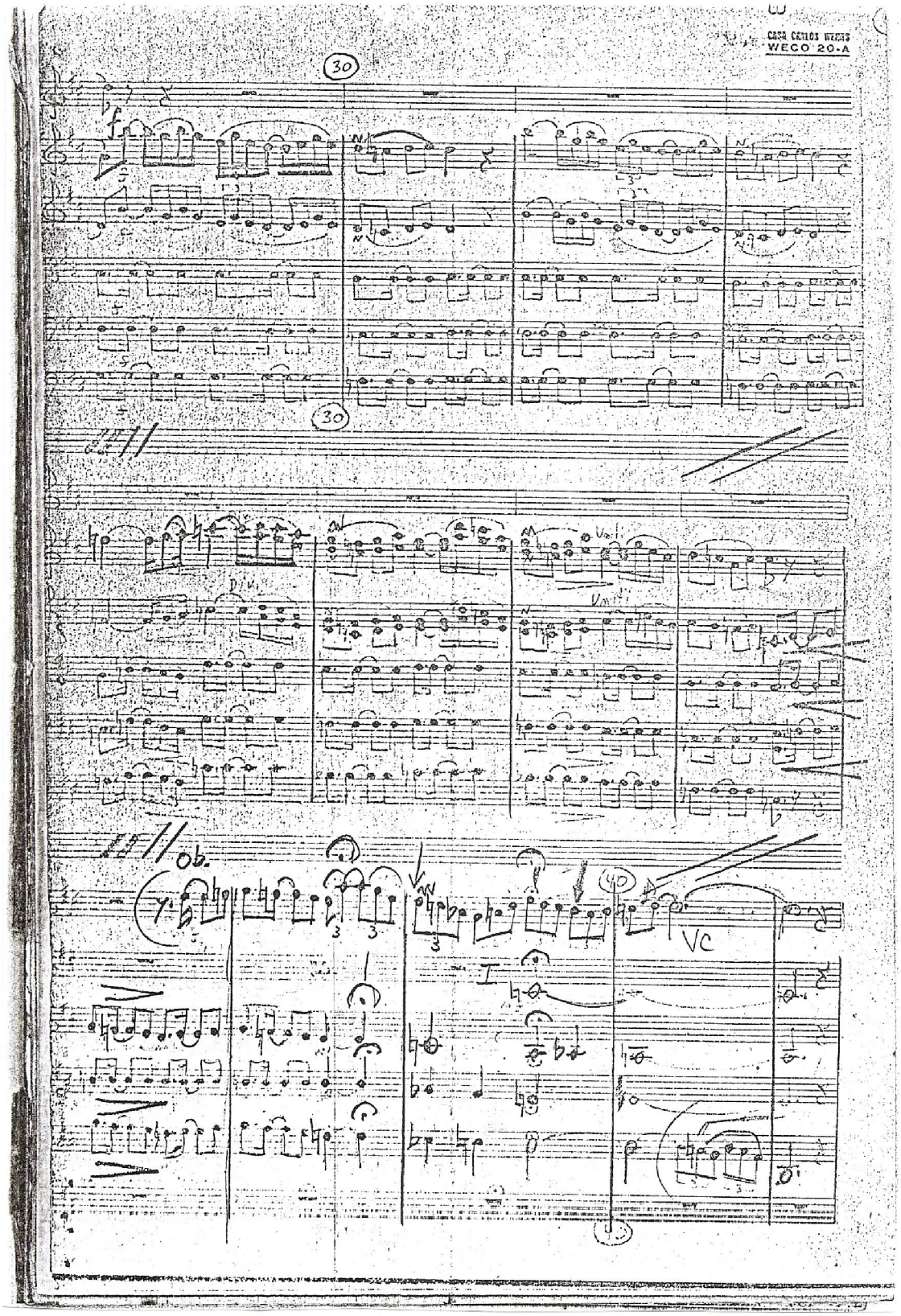
3.) Scherzo.
4.) Preludio em dó menor.
5.) Preludio em lá menor.
6.) Dansa espanhola.
7.) Impressões prehistóricas.
8.) Concerto para piano. (3.º movimento).

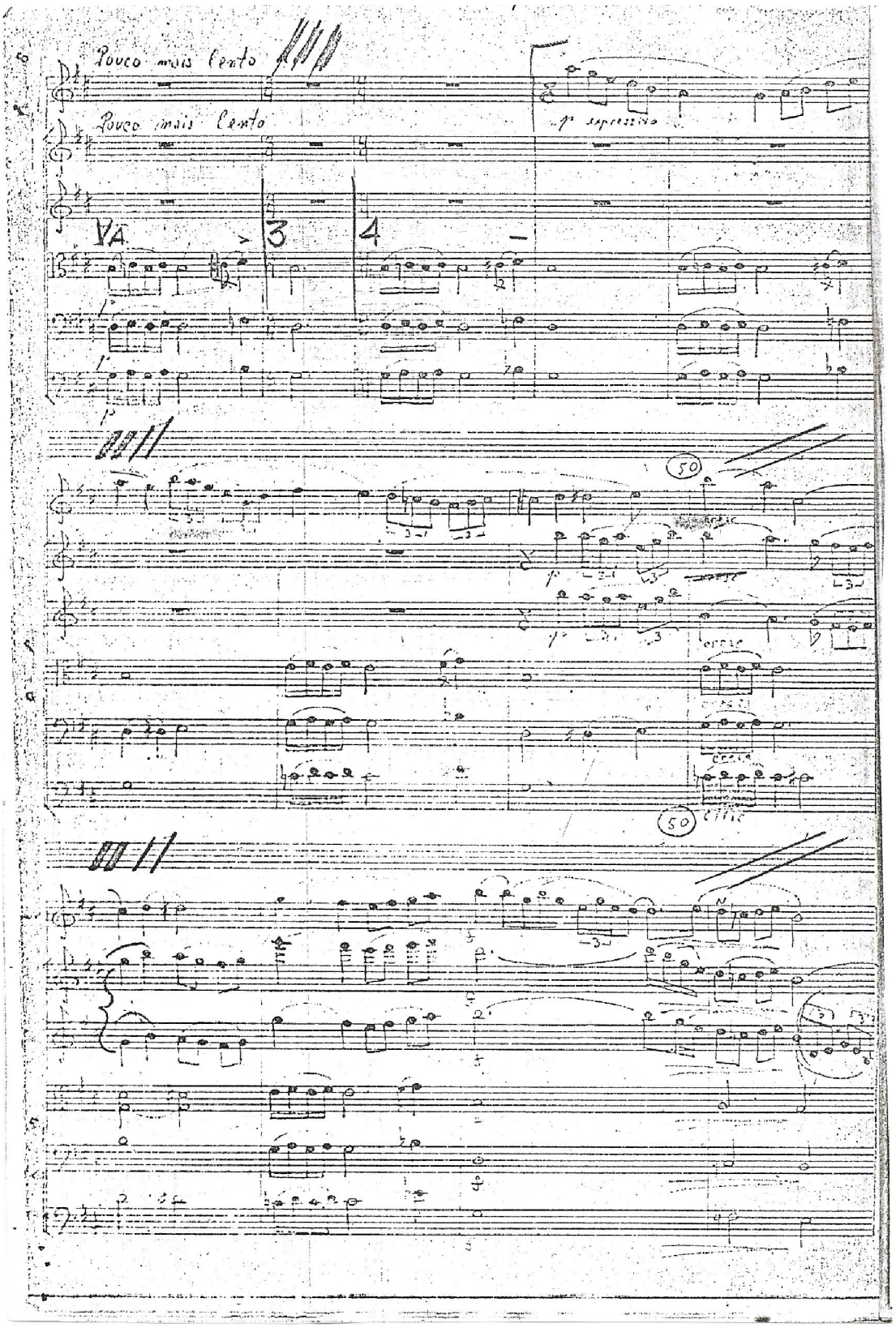
— FIM —

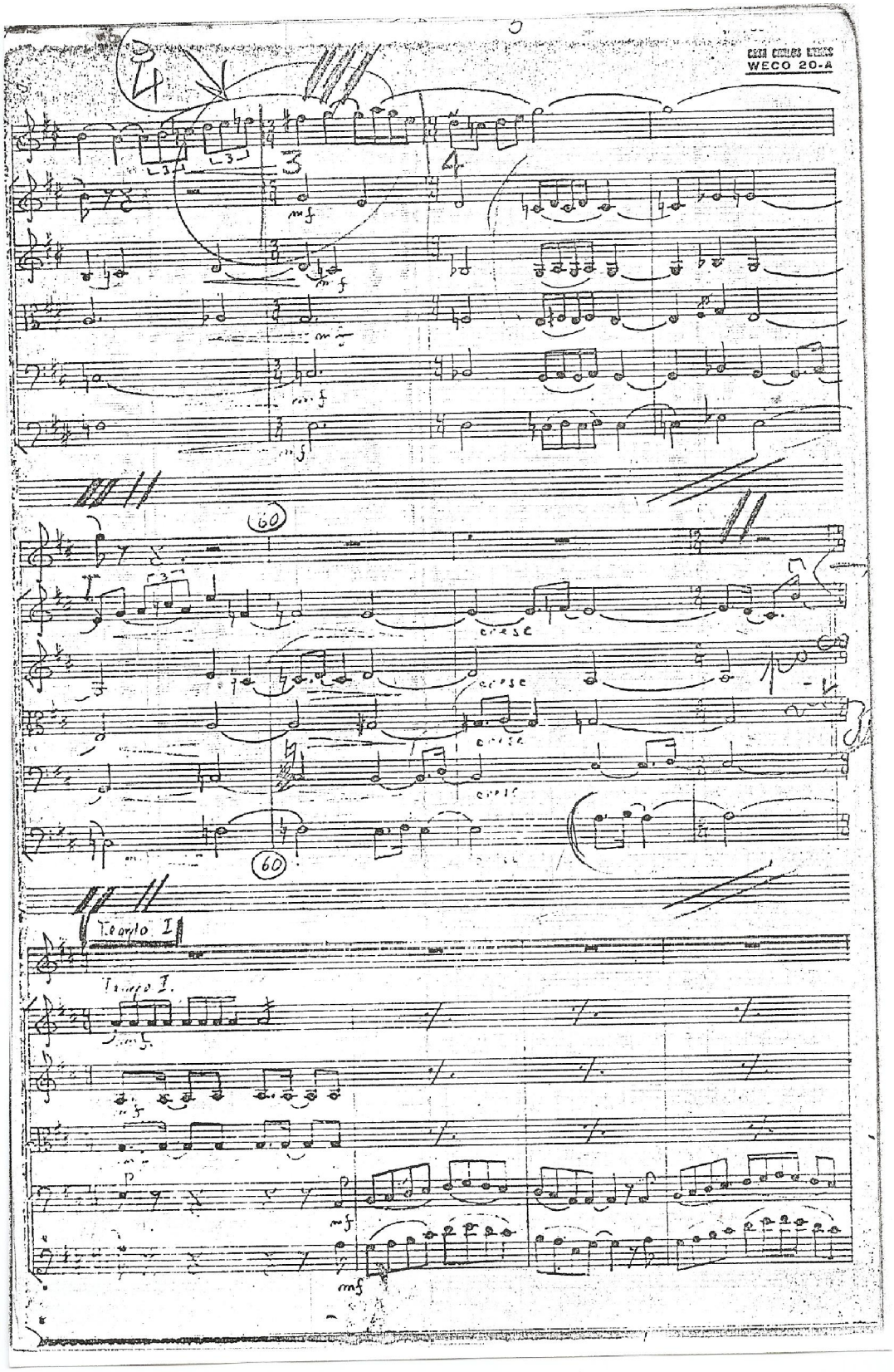
ANEXO 5 – Cópia da Partitura Autógrafa

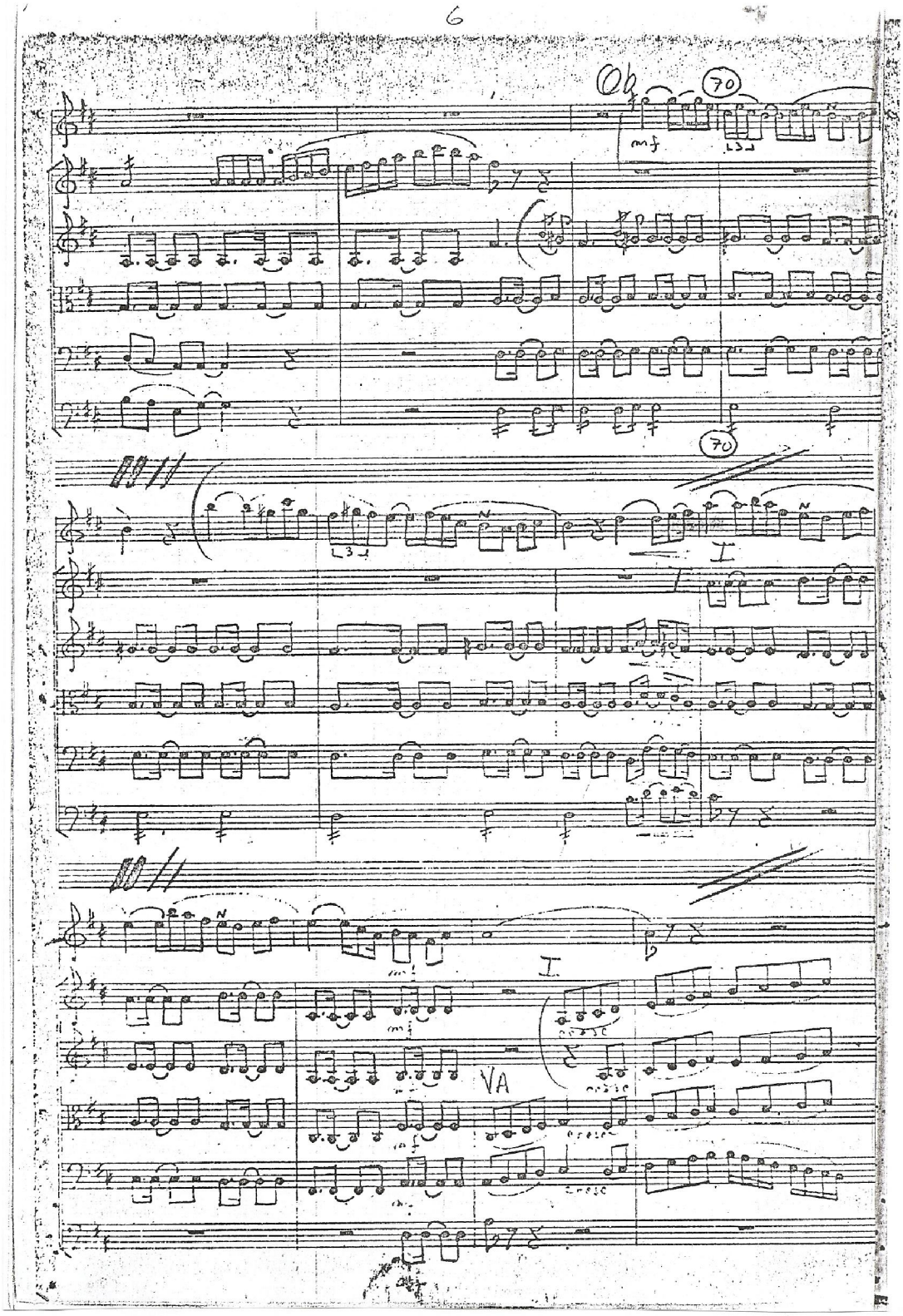


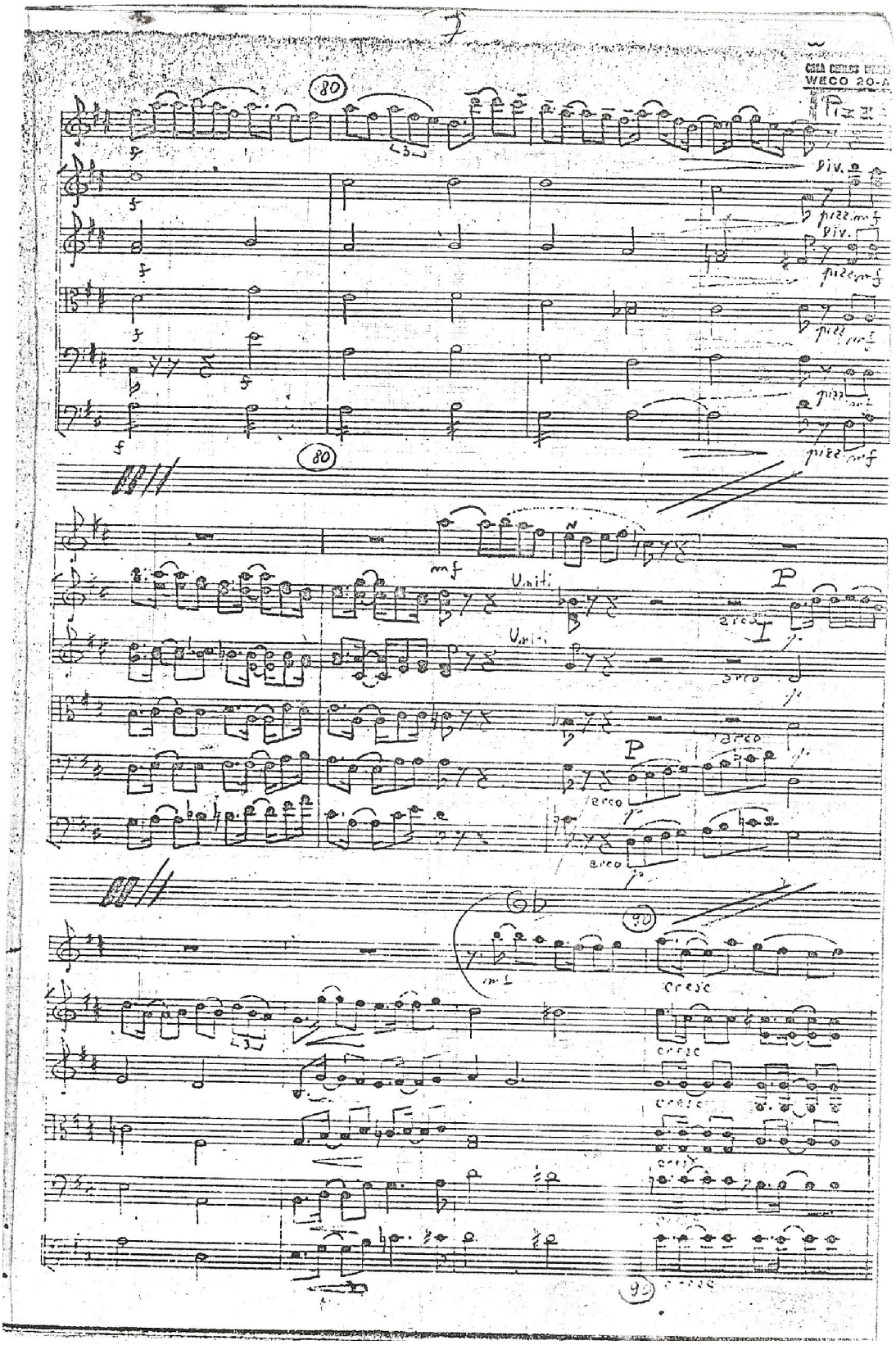

mf
mf
II
mf
mf
mf
(10)
(20)

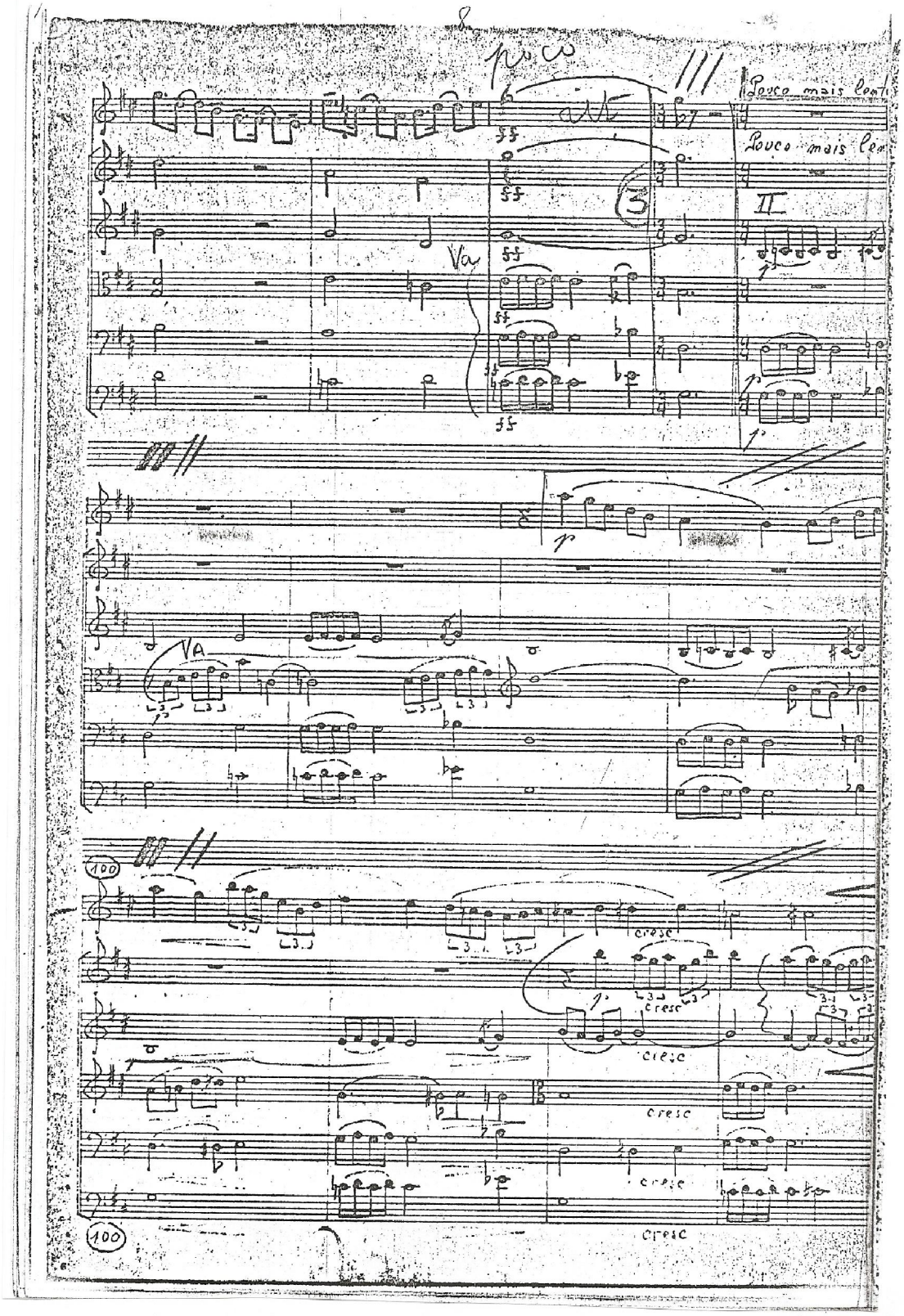

CASA CARLOS WEHRS
WECO 20-A
30
30
ob.
Vc

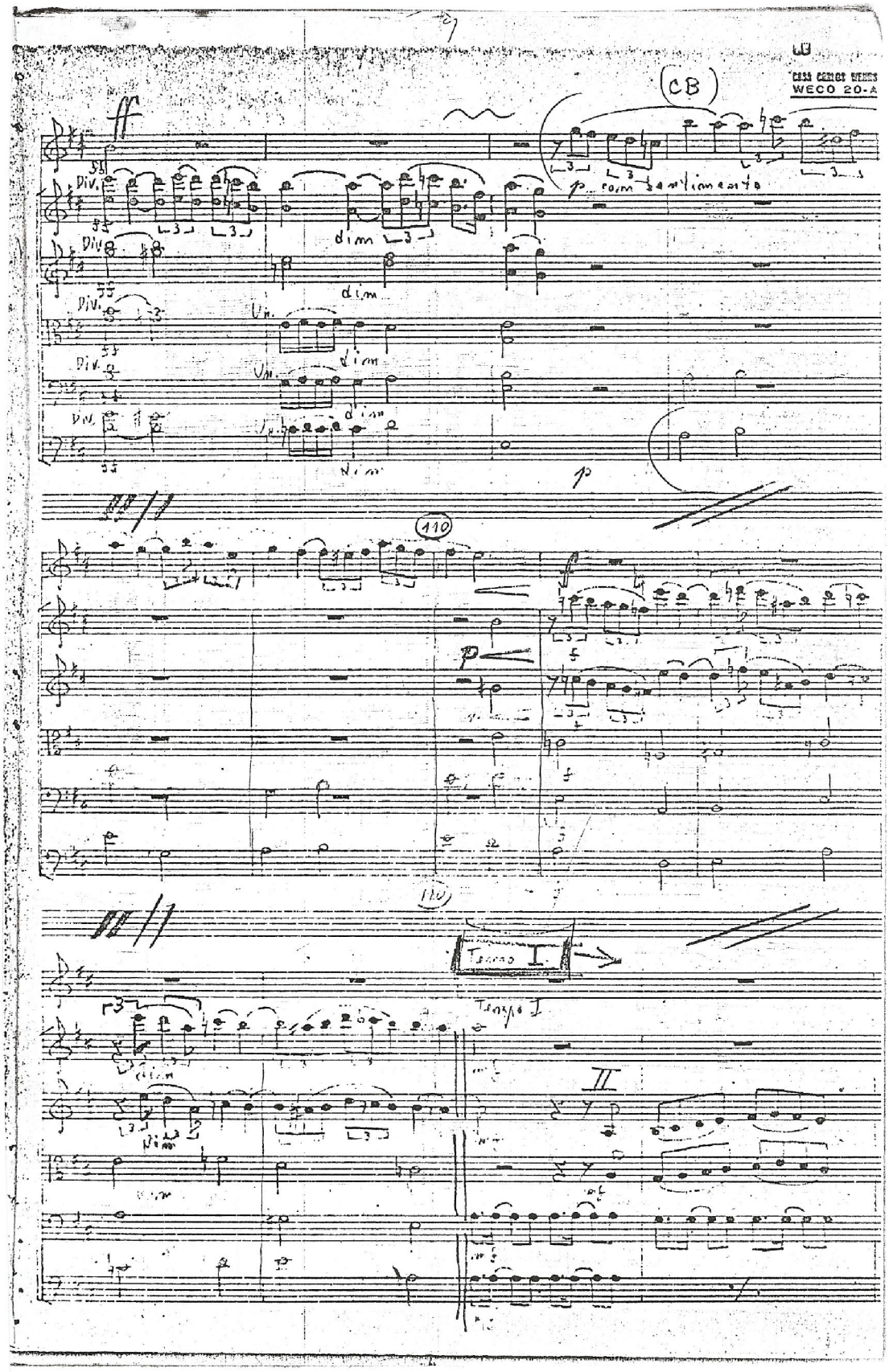

Pouco mais lento
Pouco mais lento
p expressivo
VA
3
4
50
50

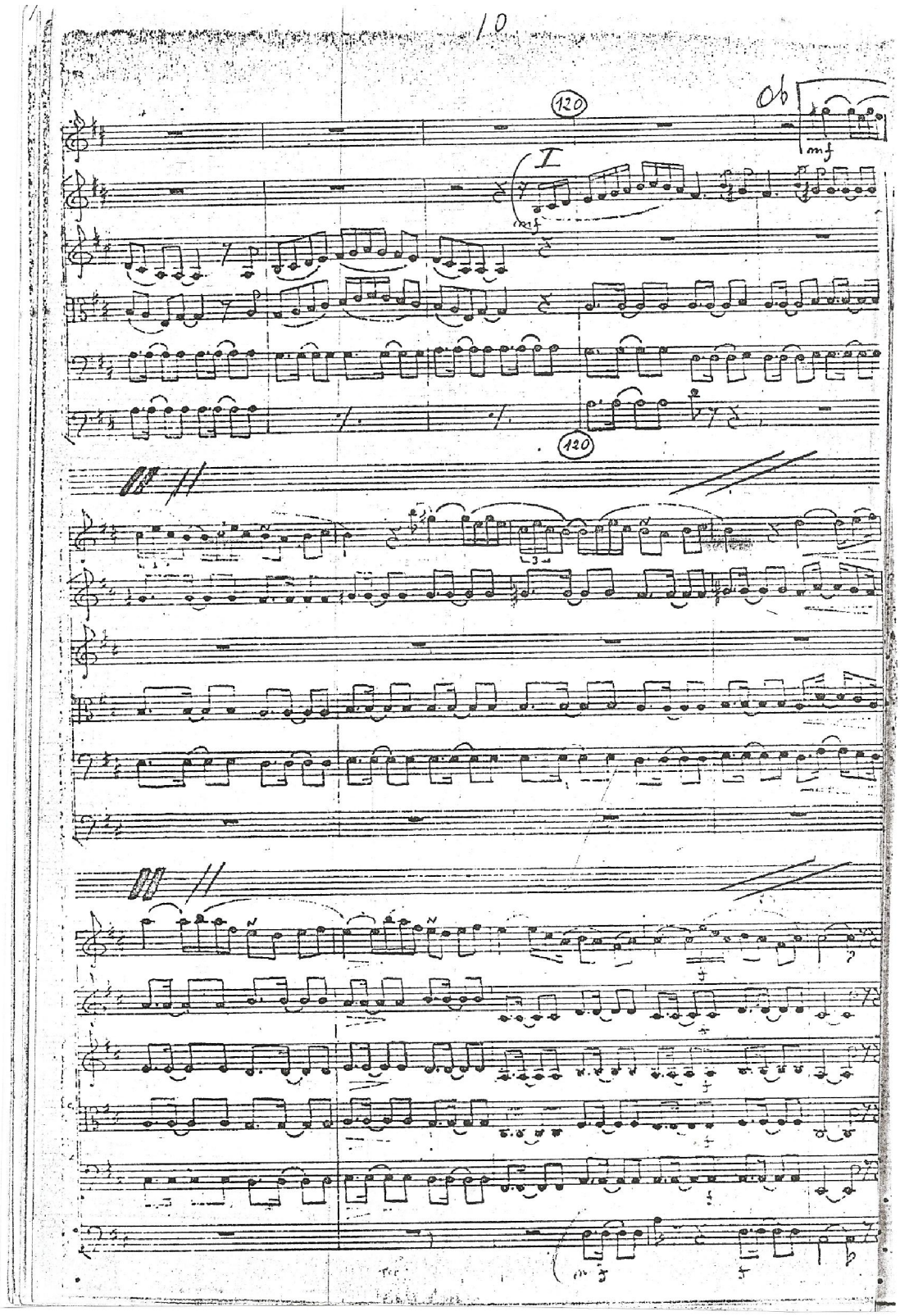

WECO 20-A
mf
cresc
Tempo I
Tempo I.
p
mf

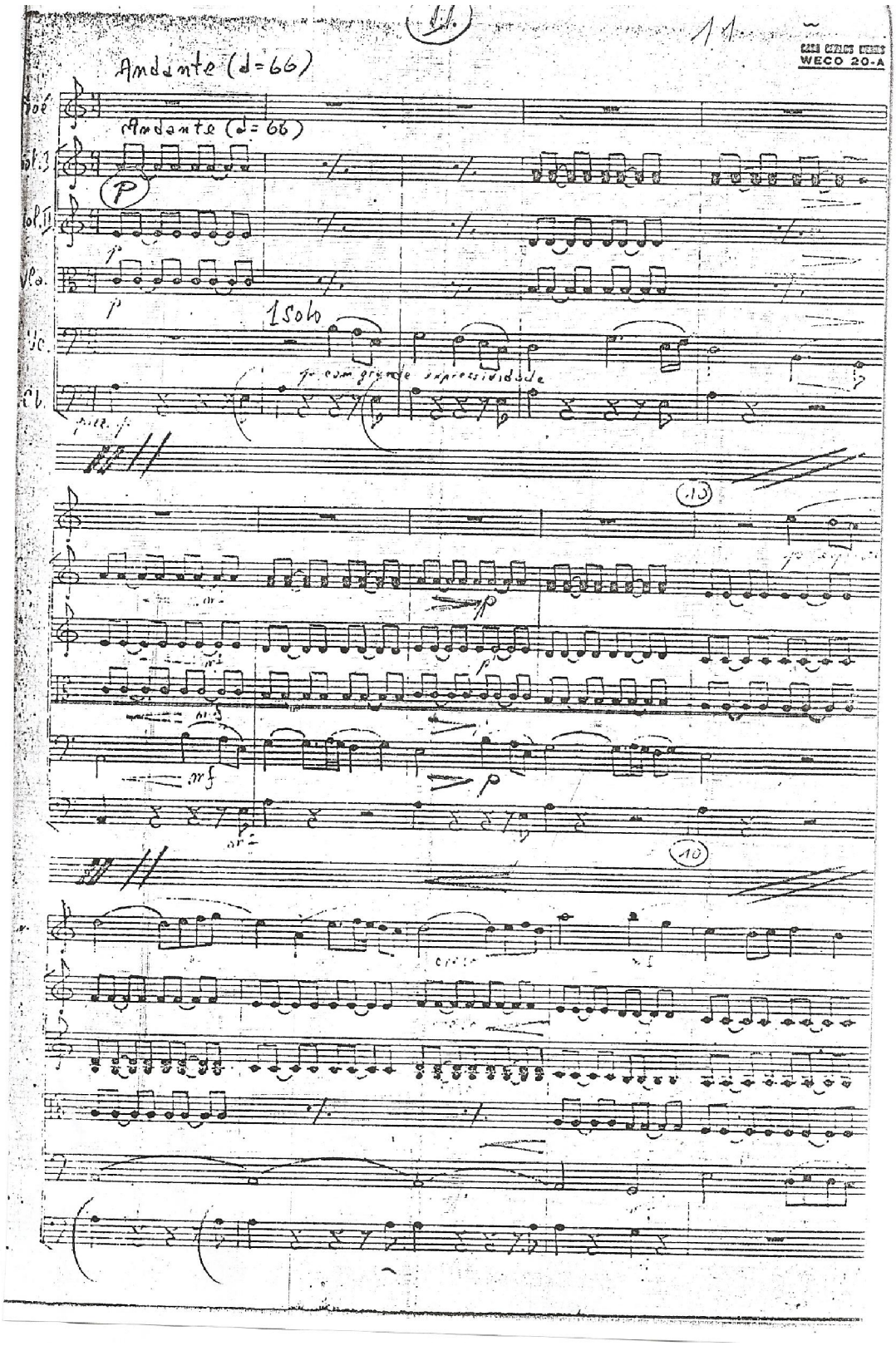

6
Ob
70
mf
70
I
I
VA

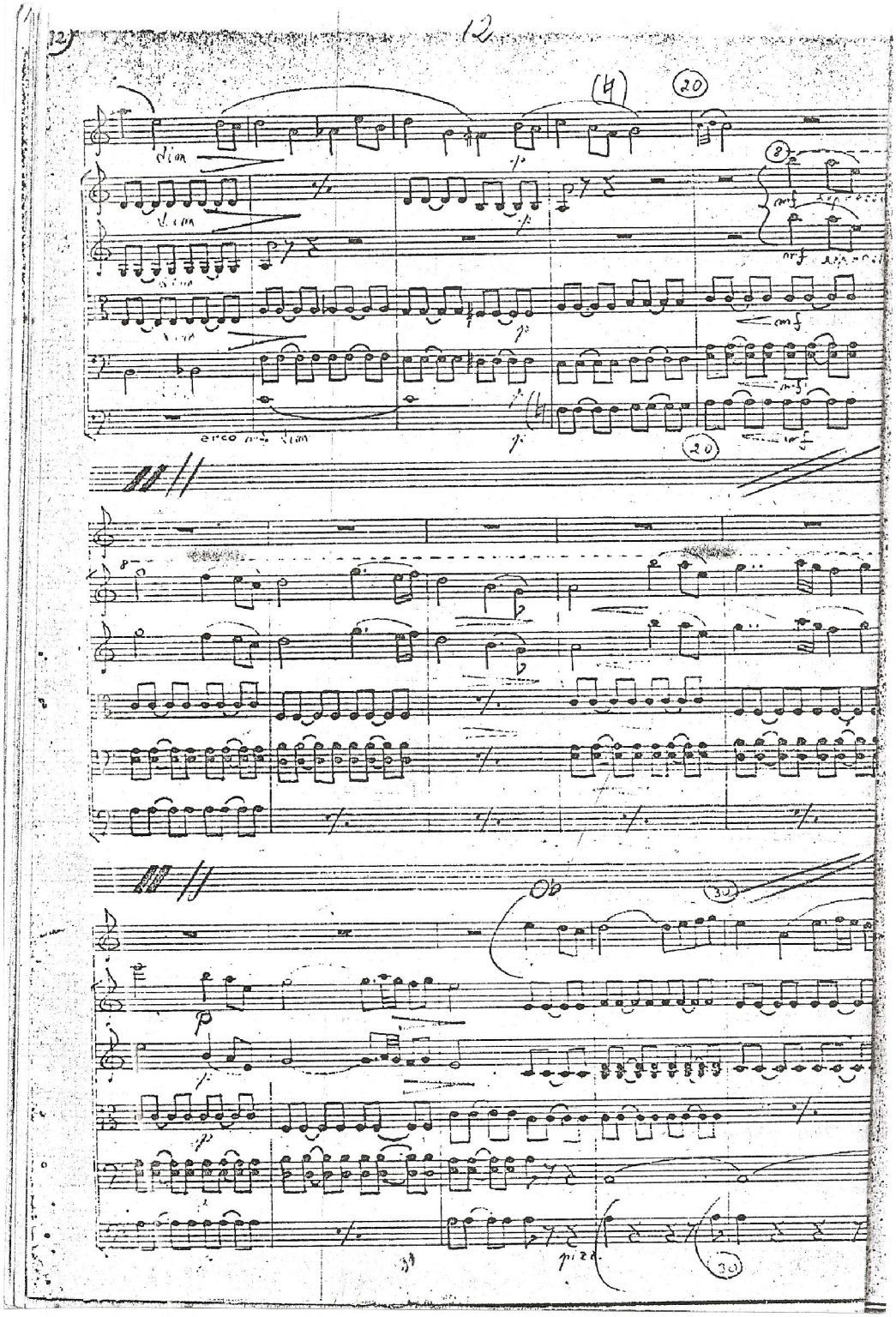

80
div.
pizz.
mf
Uniti
arco
P
cresc

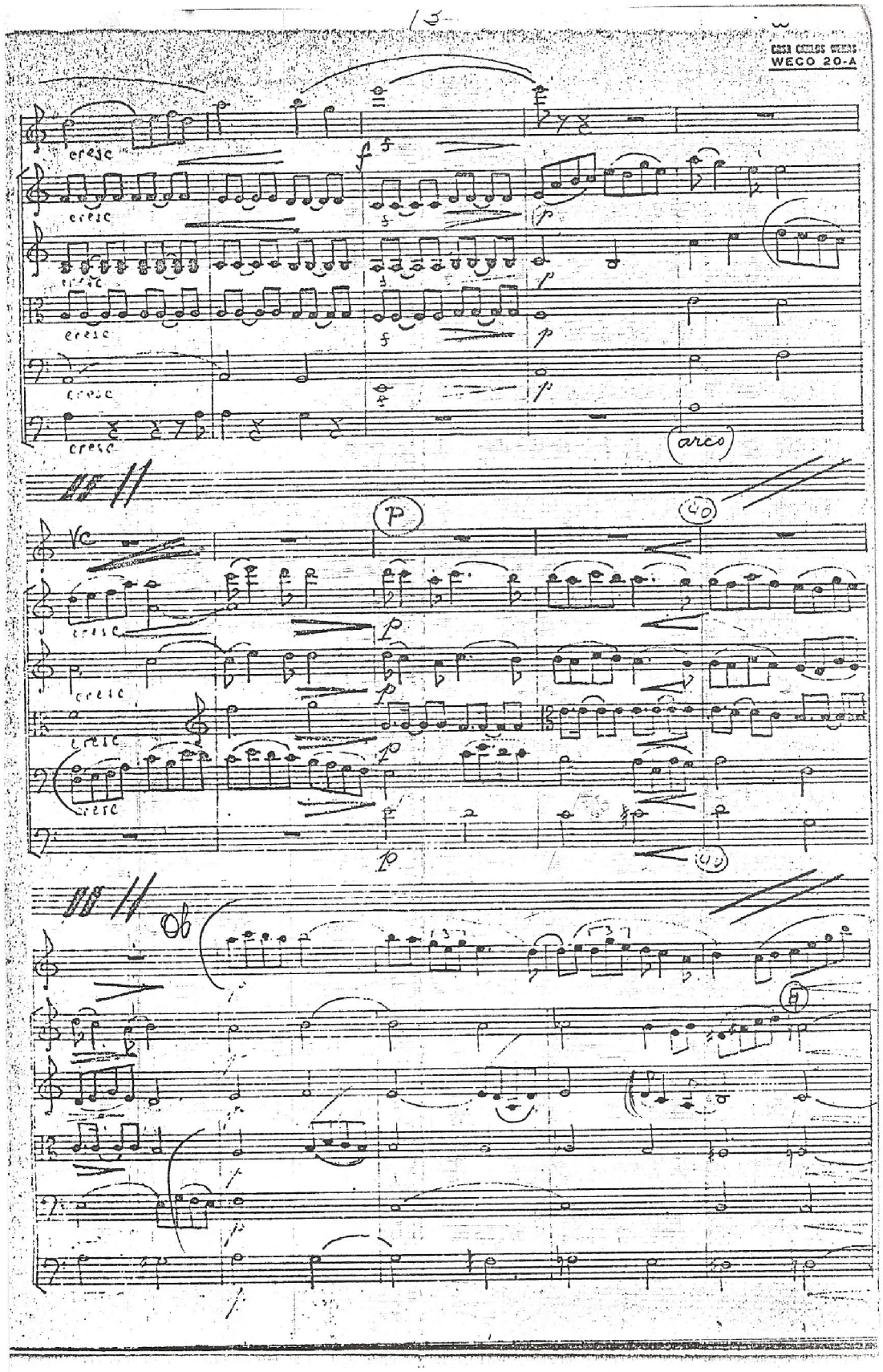

Pouco mais lento
Pouco mais lento
Va
Va
cresc
cresc
cresc
cresc
cresc
cresc
100
100

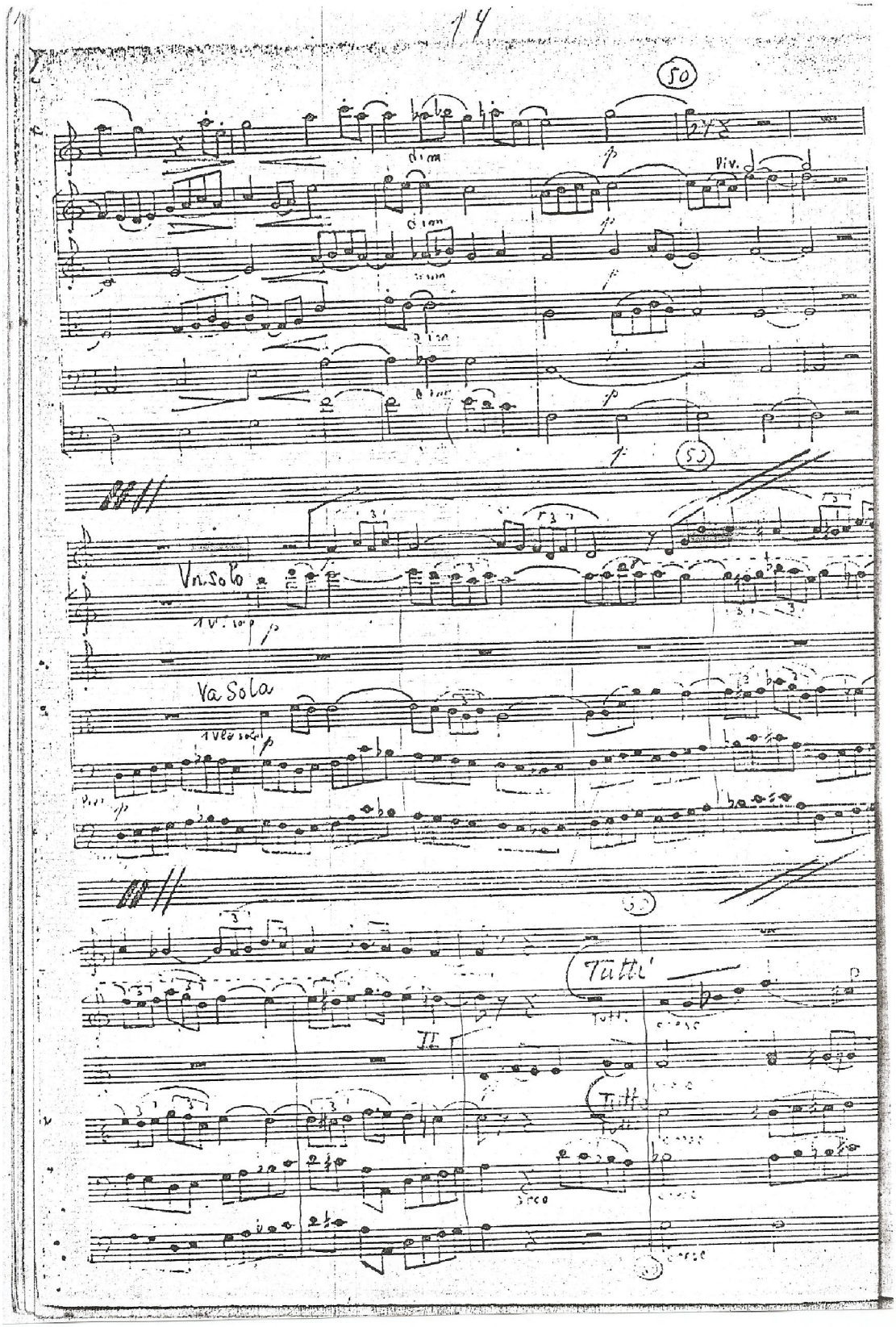

CASA CARLOS WEBER
WECO 20-A
(CB)
ff
Div.
dim
p com sentimento
Vn.
110
Tempo I
II

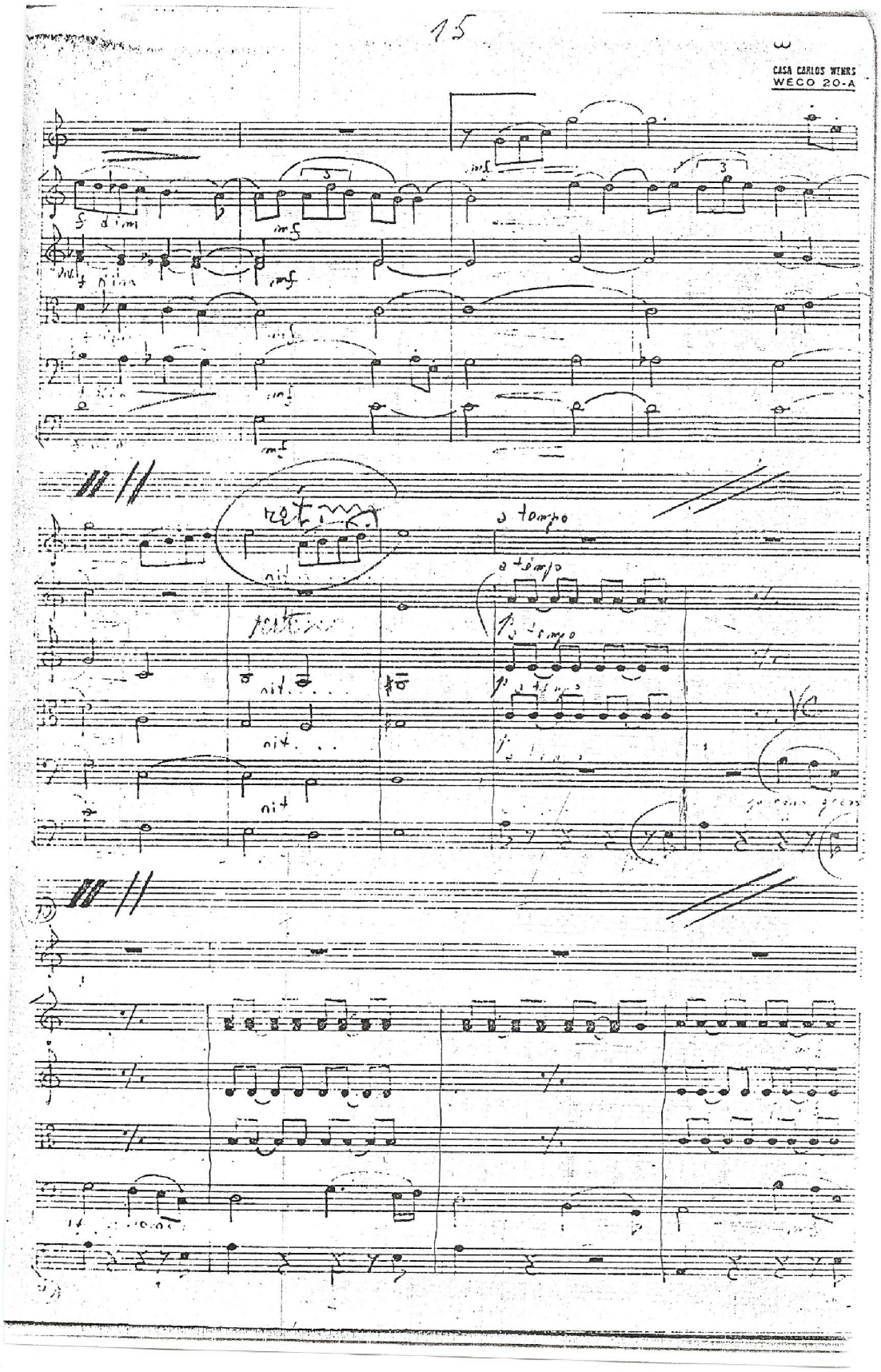

10
120
Ob
mf
I
mf
120


Andante (♩=66)
WECO 20-A
Andante (♩=66)
p
1 solo
p com grande expressividade
mf
p

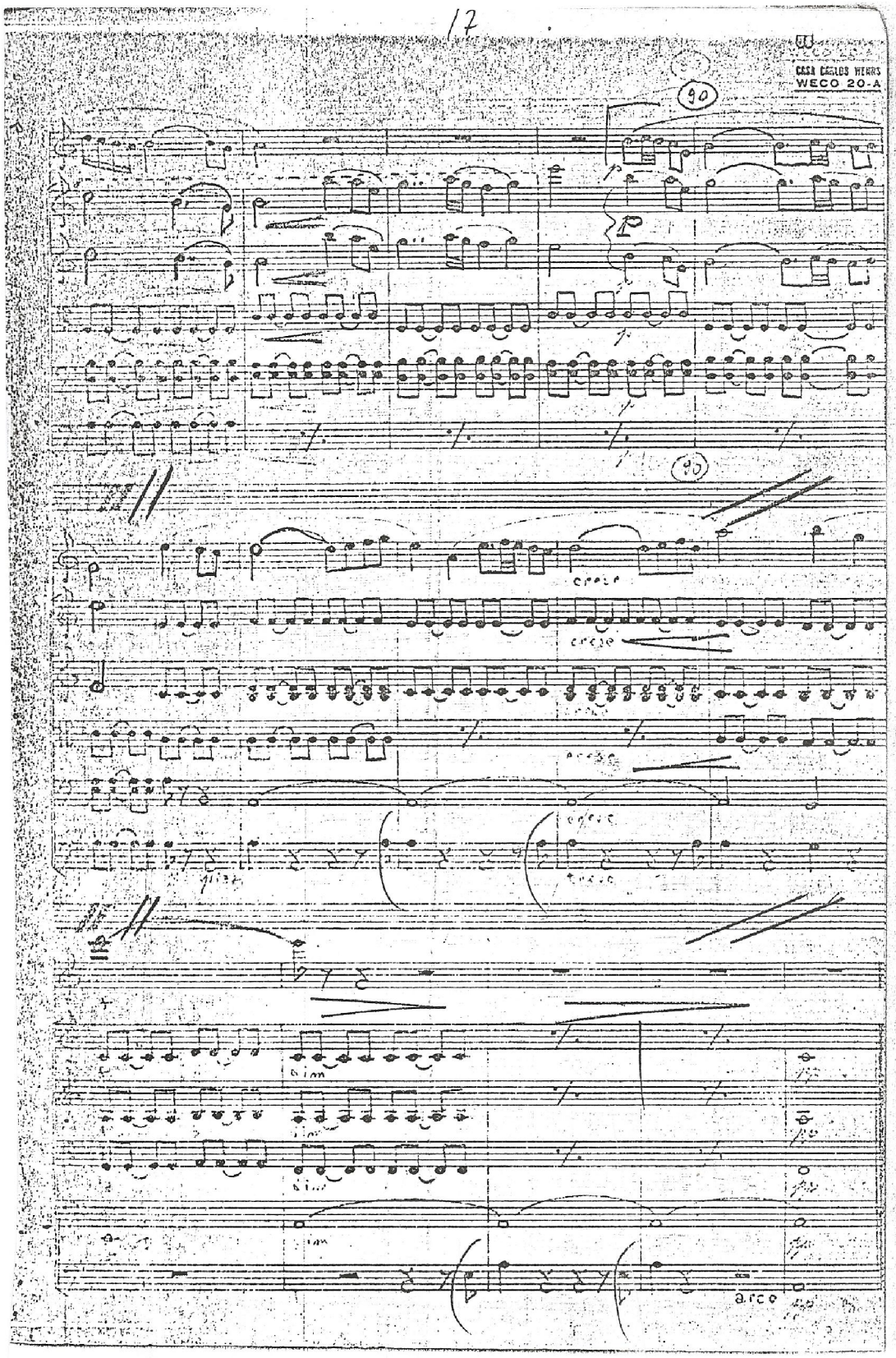

12
dim
arco
Ob
pizz.

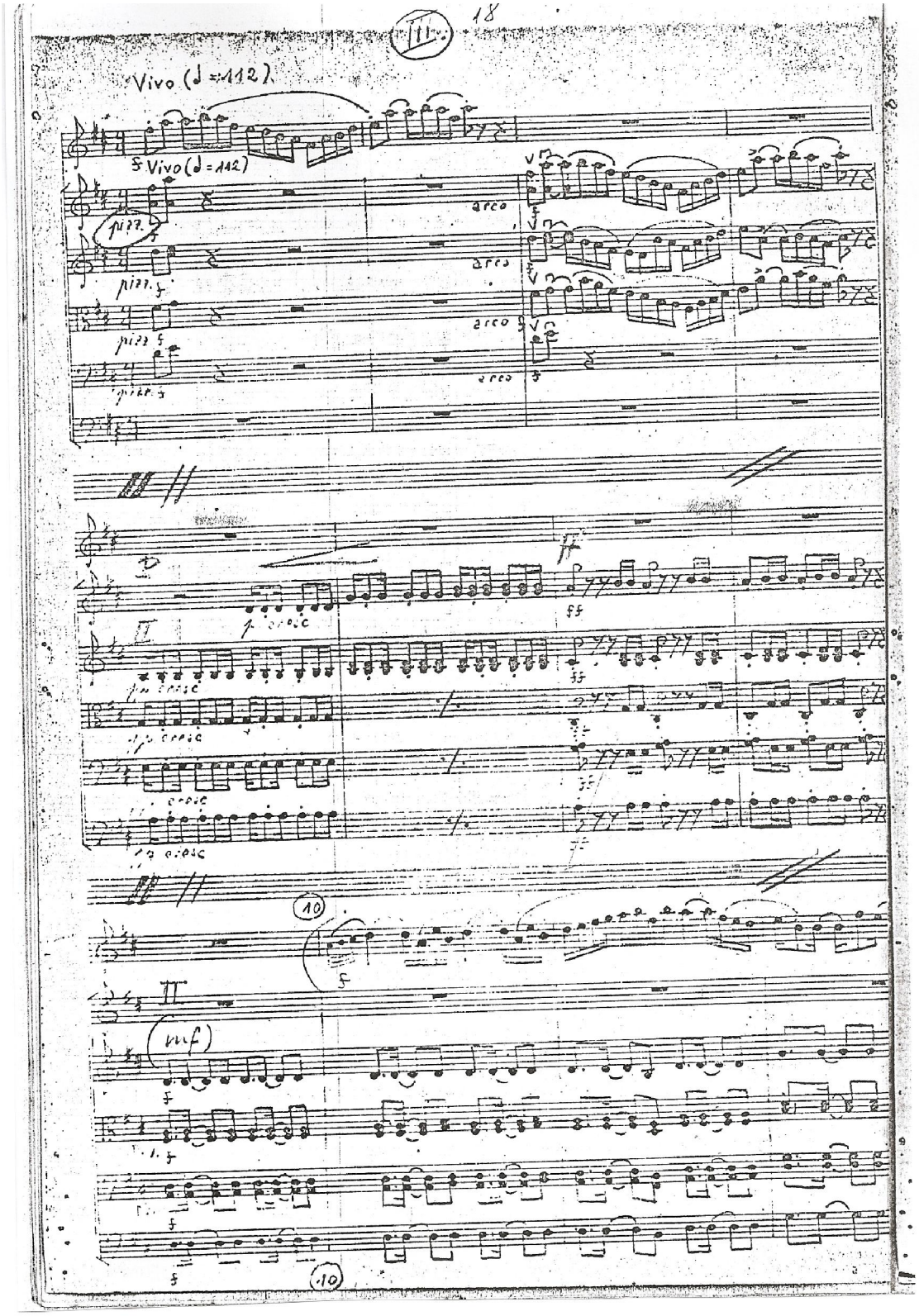

WECO 20-A
cresc
arco
Vc
Ob

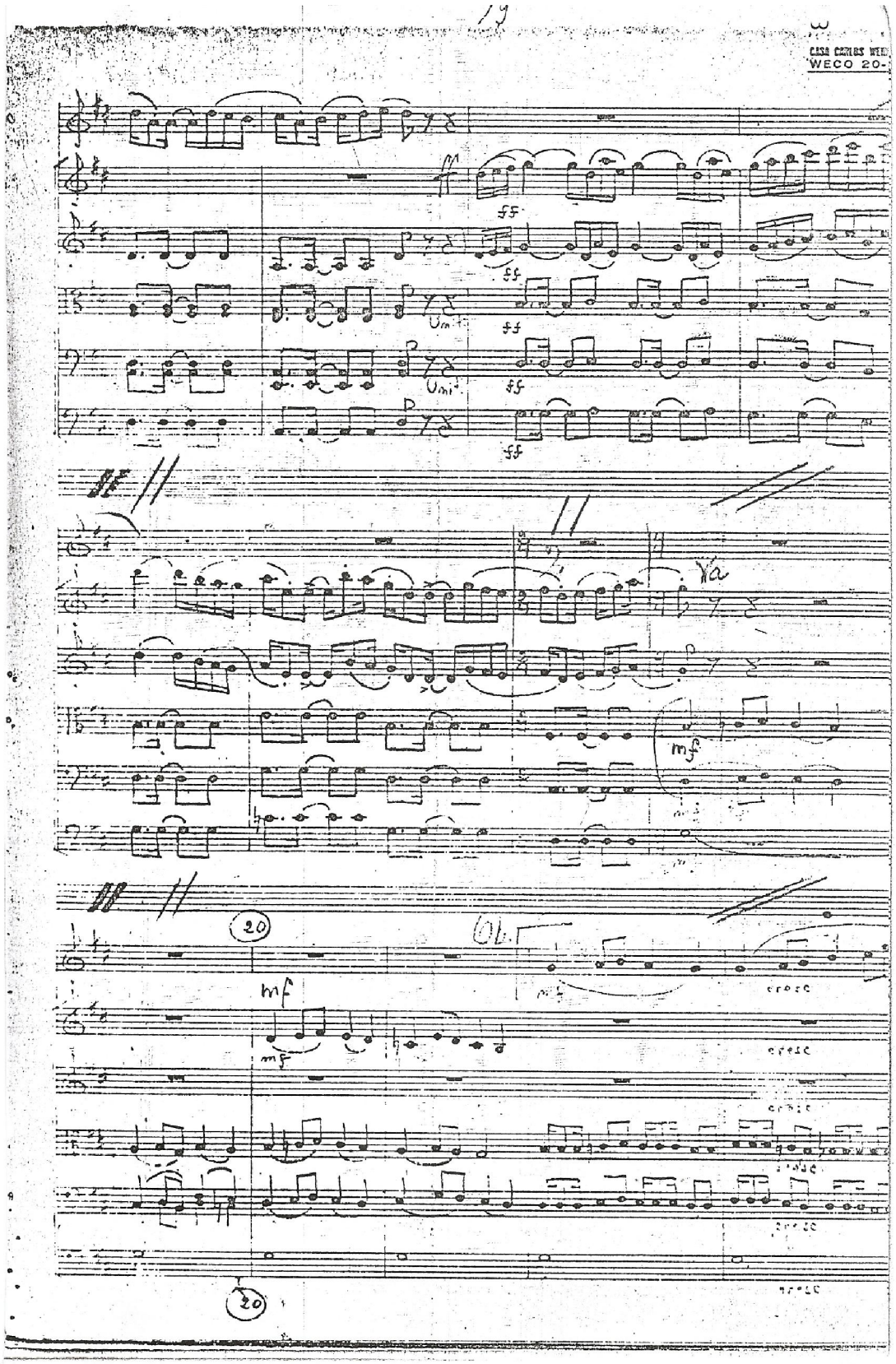

14
50
dim
Div.
55
Vn. Solo
Va Sola
Tutti
Tutti

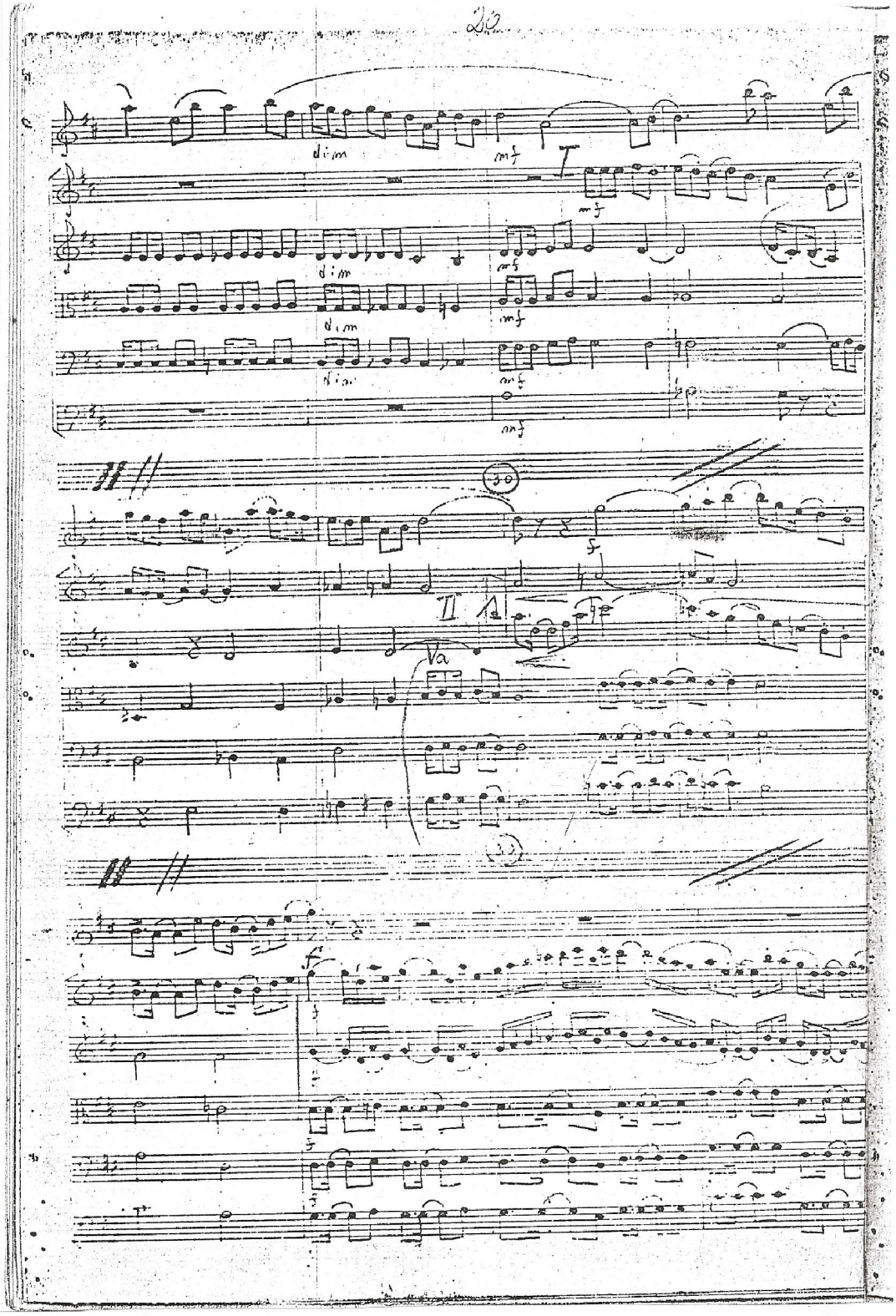

15
CASA CARLOS WEHRS
WECO 20-A
retimo
a tempo
a tempo
a tempo
nit.
nit.
nit

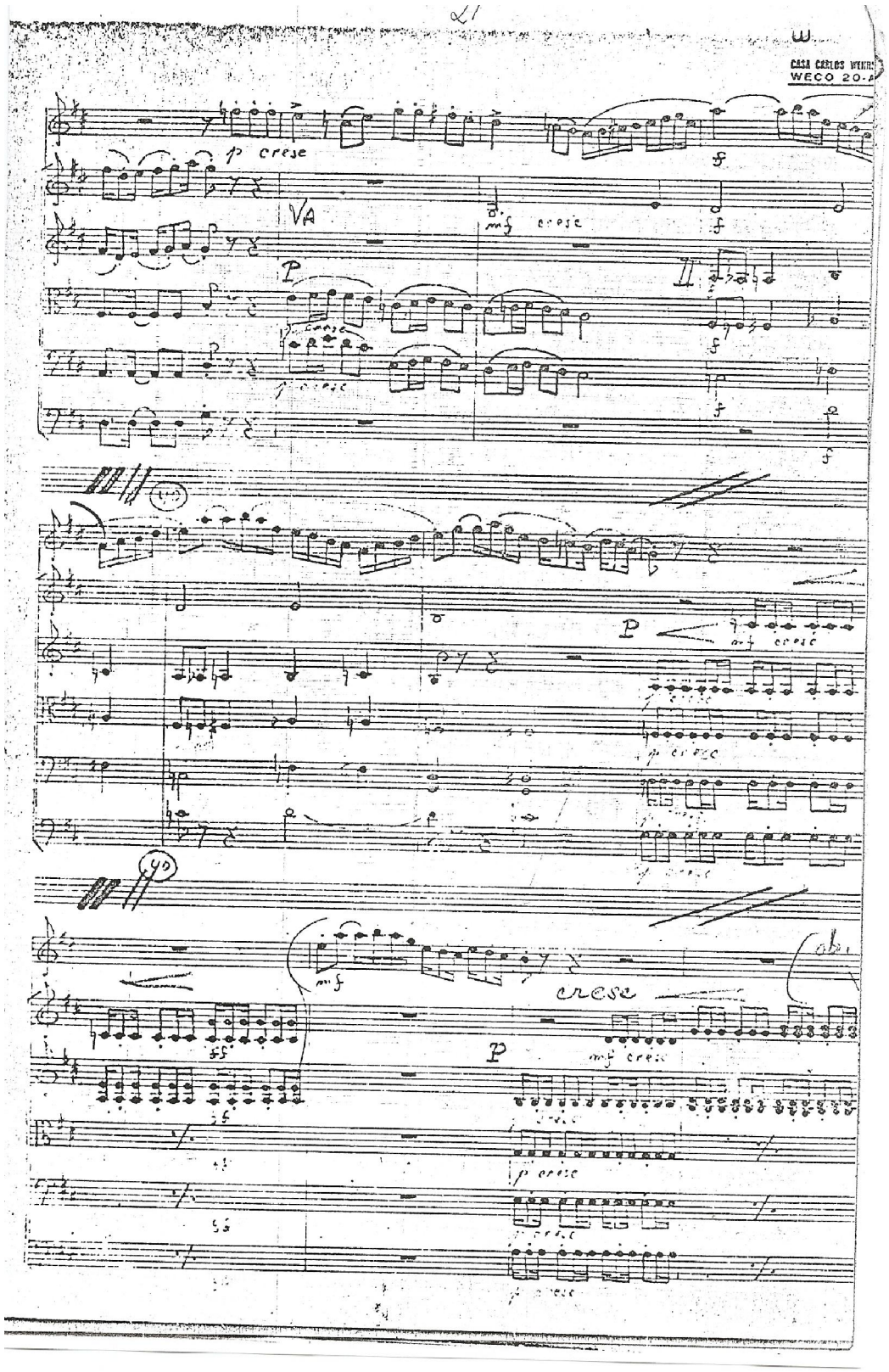
cresc
mf
expressivo
arco

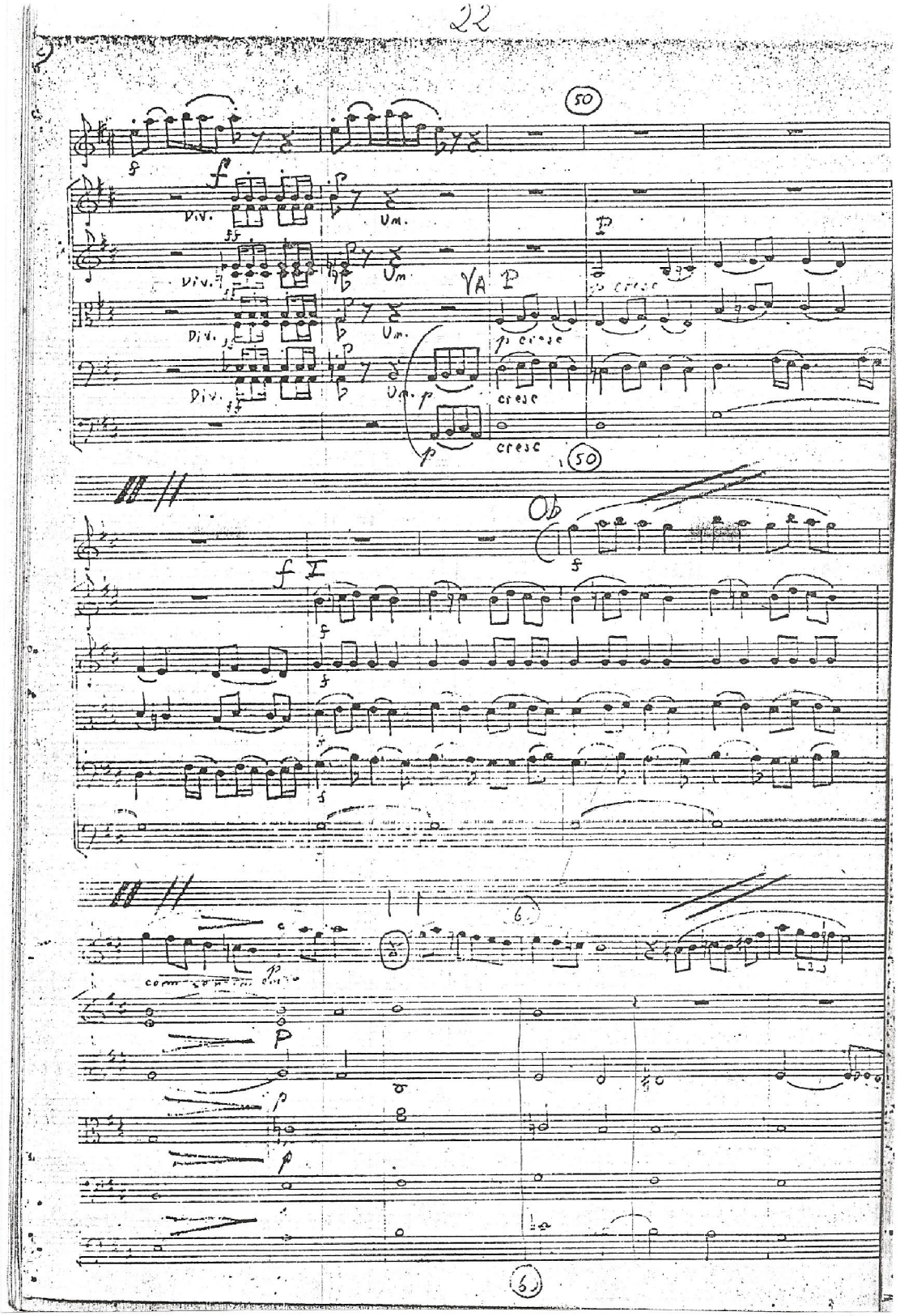

17
CASA CARLOS WERKS
WECO 20-A
90
90
cresc
cresc
cresc
cresc
cresc
dim
dim
dim
arco

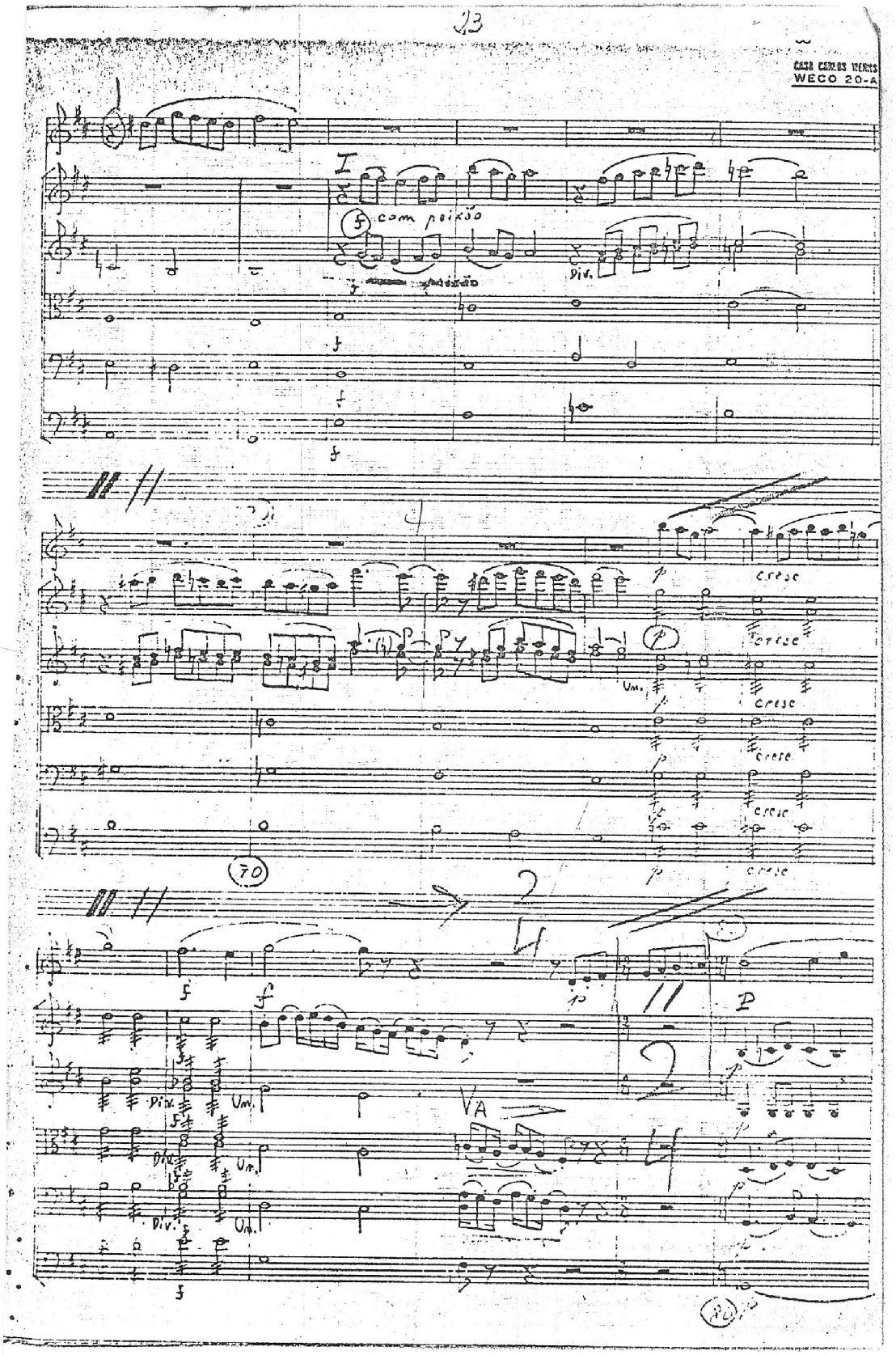

18
Vivo (♩ = 112)
Vivo (♩ = 112)
pizz.
arco
arco
arco
arco
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
10
(mf)
10

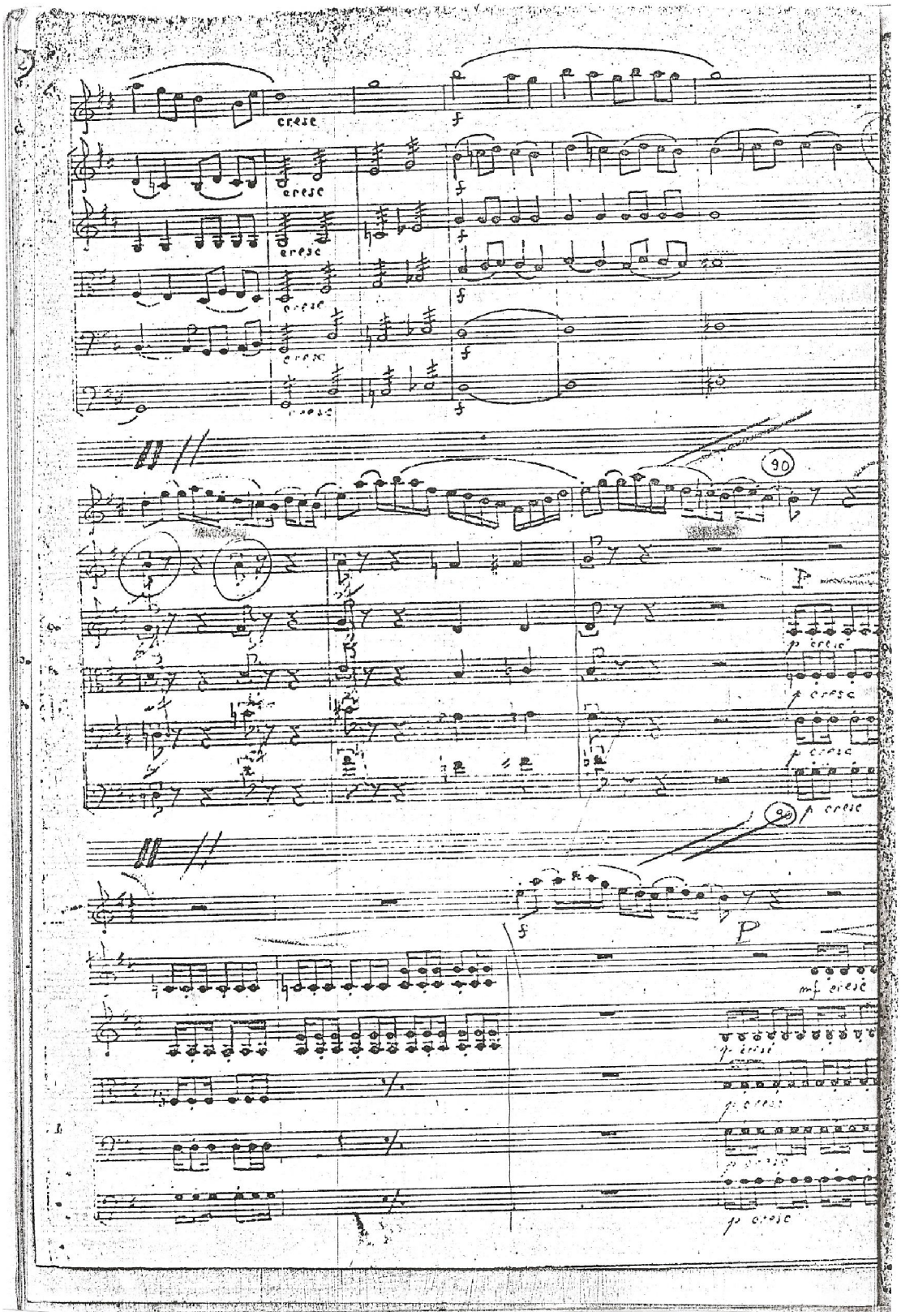

CASA CARLOS WEC
WECO 20-
ff
Ya
mf
20
Ob.
mf
crese
20

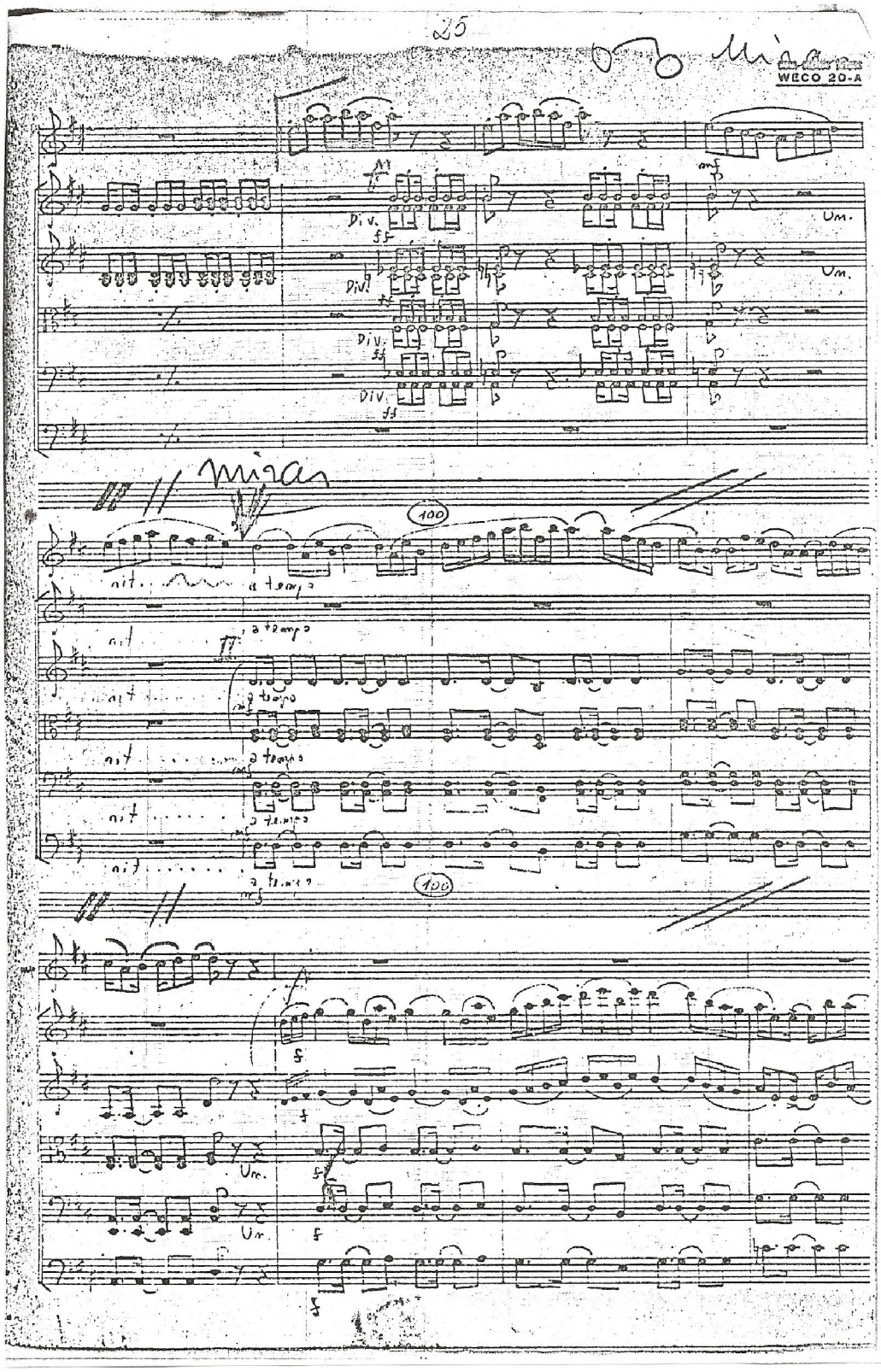

20
dim
mf
dim
mf
dim
mf
dim
mf
mf
30
f
II
Va
f
f
f

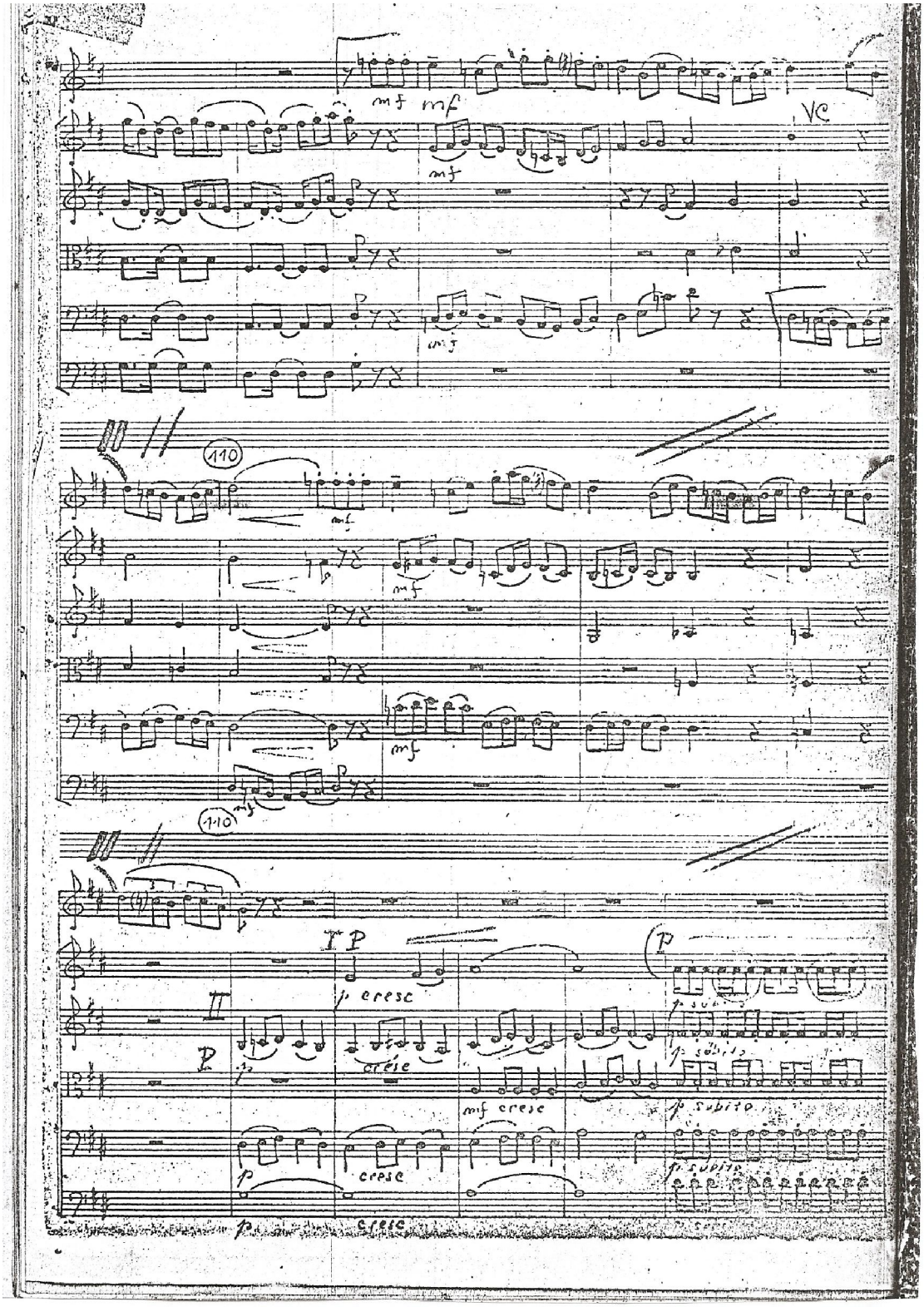

CASA CARLOS WEHRS
WECO 20-
p crese
f
VA
mf crese
f
P
II
f
f
p crese
f
P
mf crese
p crese
p crese
mf
crese
P
mf crese
p crese
p crese
p crese

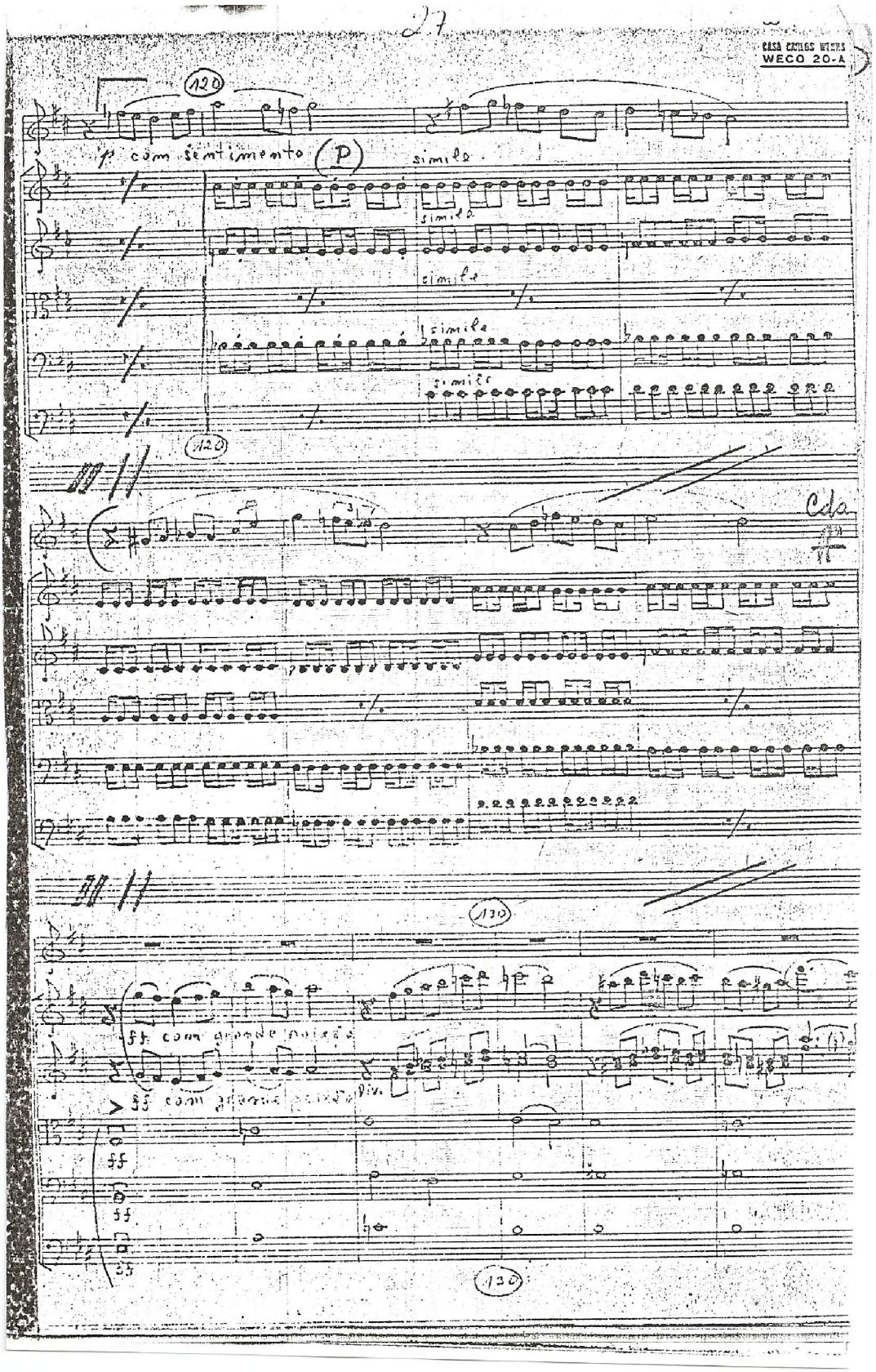

22
50
Div.
Un.
YA
cresc
Ob
6


13
CASA CARLOS WERNS
WECO 20-A
I
com paixão
Div.
cresc
Um.
70
VA
80

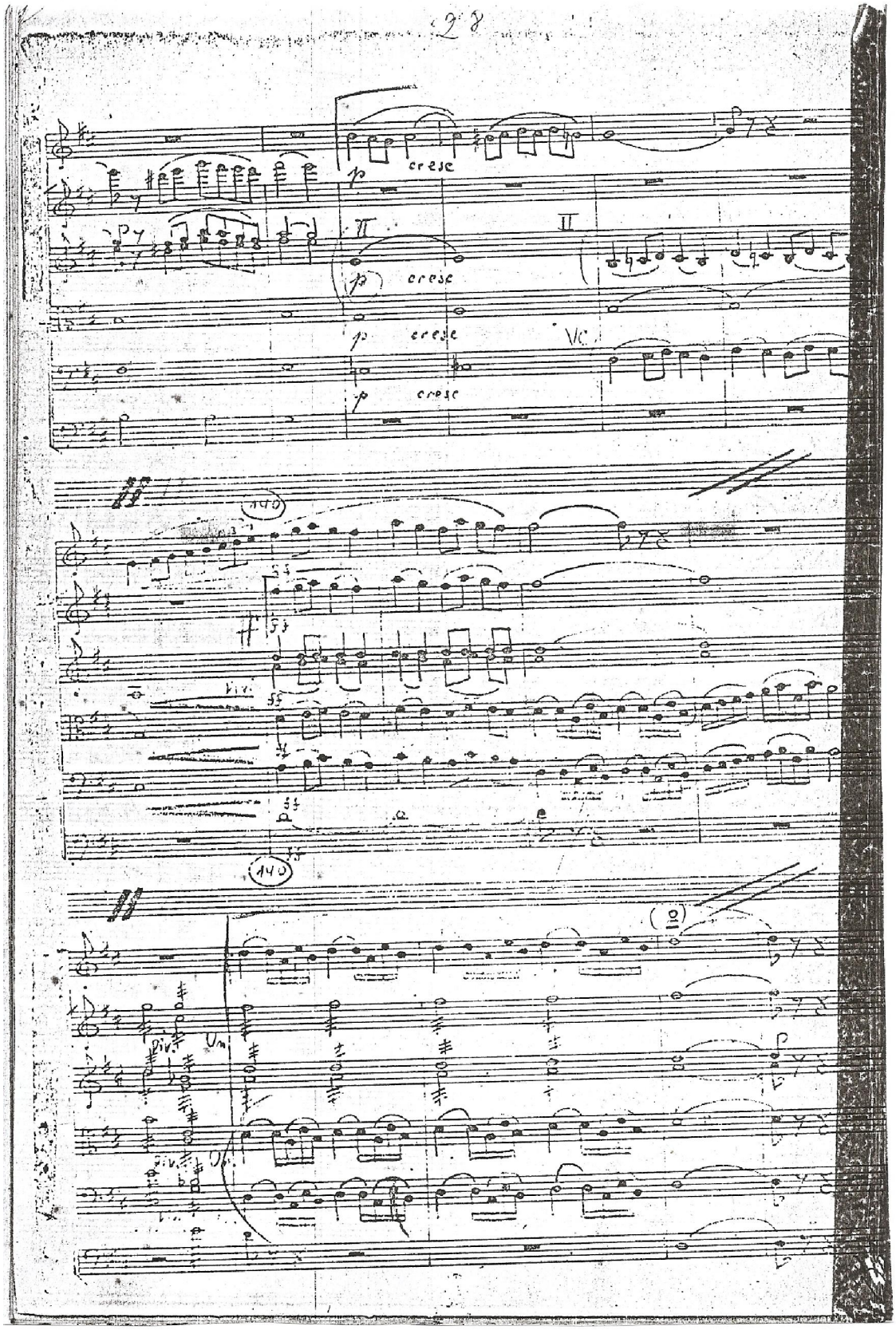

cresc
f
90
p
p cresc
mf cresc
p cresc


25
WECO 20-A
Div.
Un.
Miras
100
rit.
a tempo

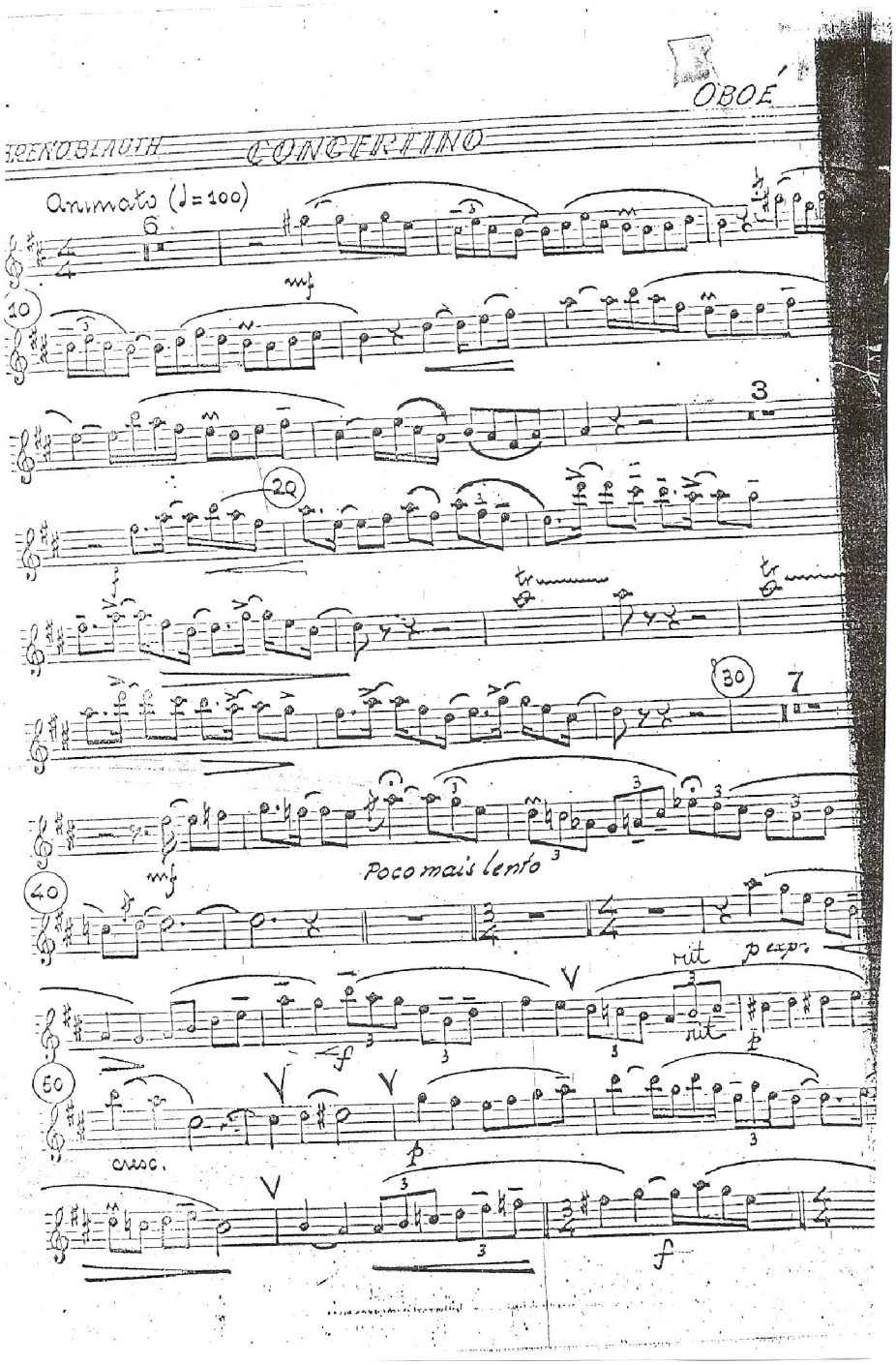

mf
mf
Vc
mf
mf
110
mf
mf
mf
110
mf
TP
p cresc
P
p
cresc
mf cresc
cresc
p
cresc
P
p subito
p subito
p subito
p subito
p
cresc

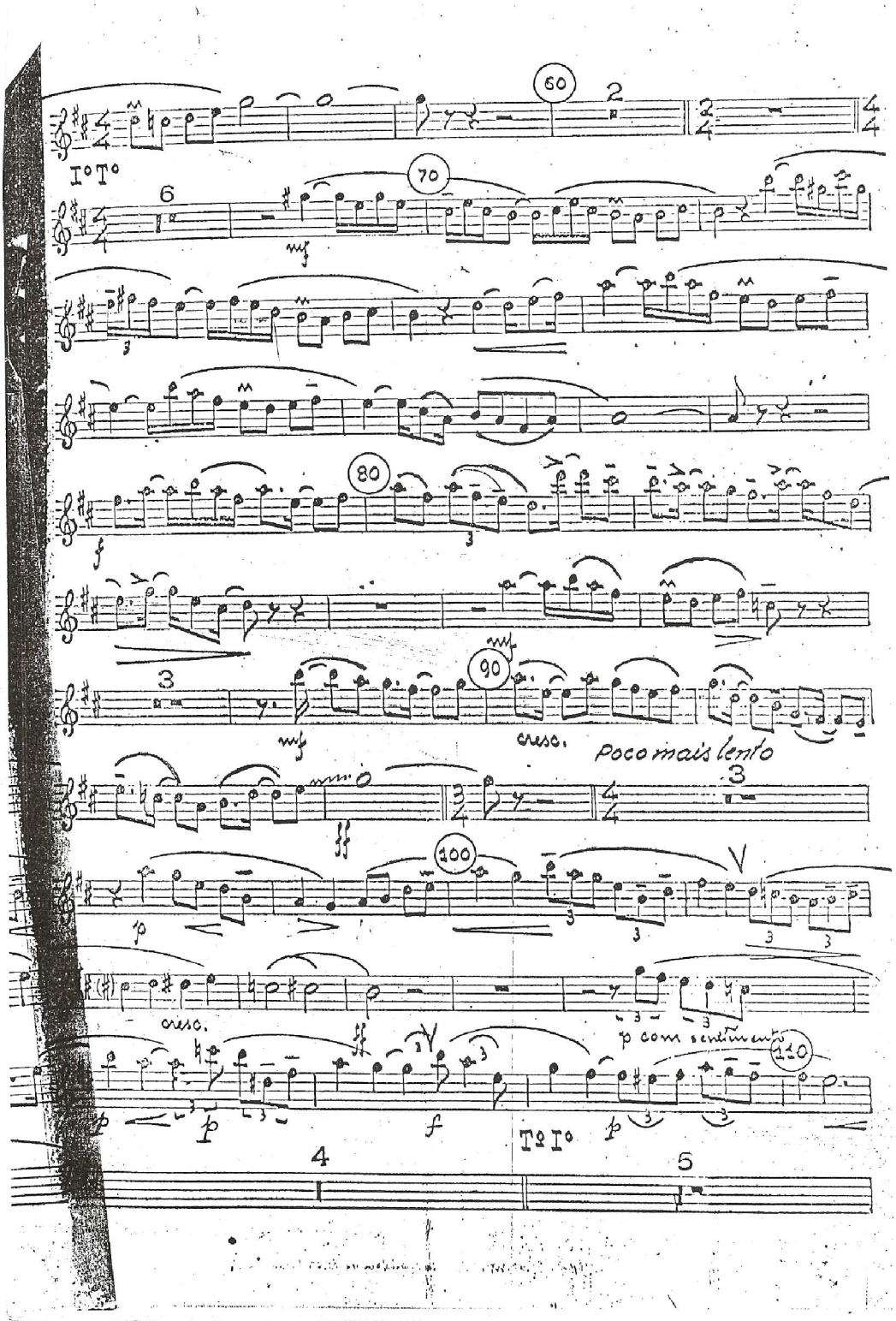

27
CASA CARLOS WIENS
WECO 20-A
120
p com sentimento
(P)
simile
simile
simile
simile
simile
120
Cda
130
ff com grande paixão
ff com grande paixão
ff
ff
ff
130

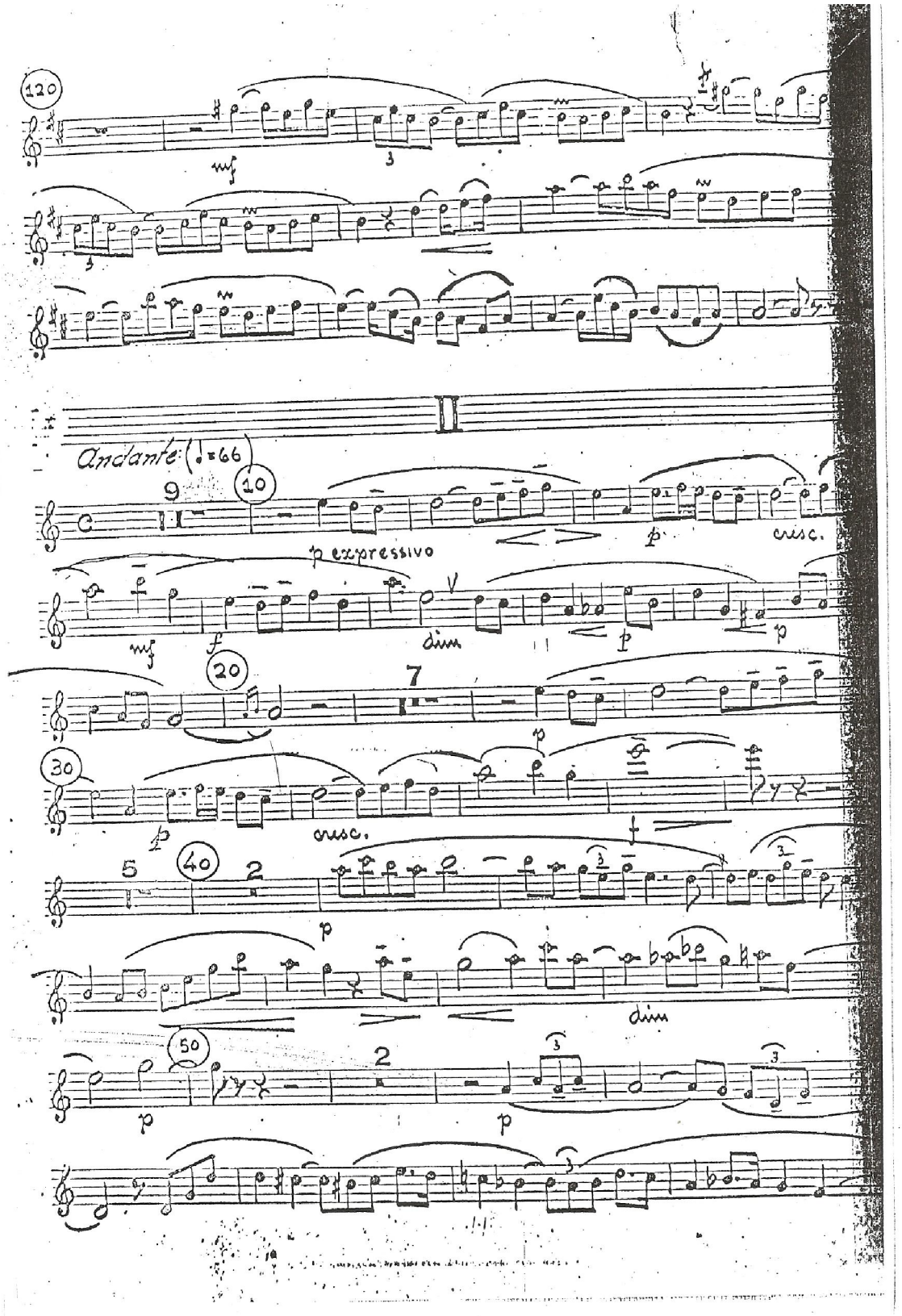
105

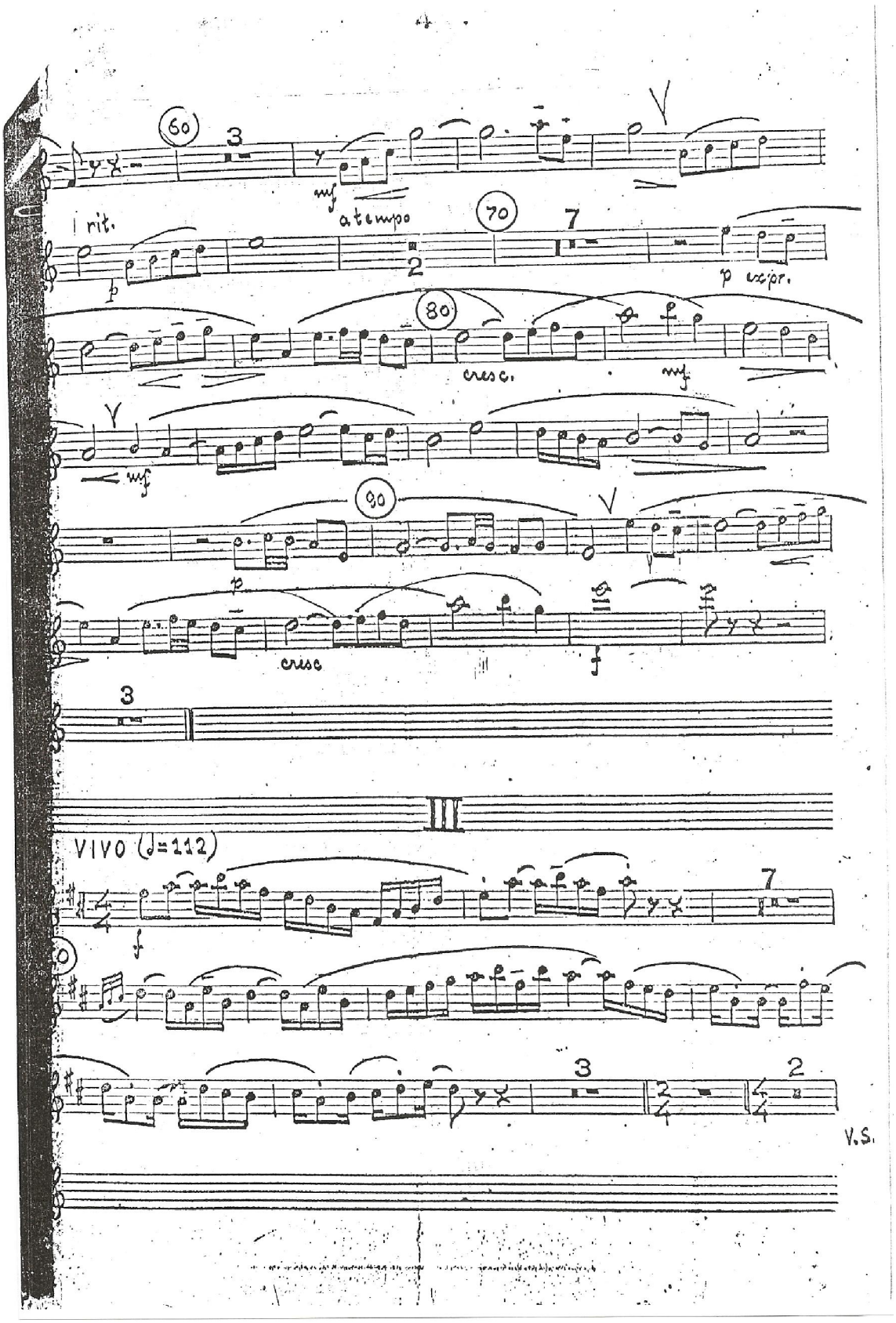

28
p
cresc
p
cresc
p
cresc
p
cresc
II
Vc.
140
ff
Viv.
140
Div.
Un
Div.
Un
p

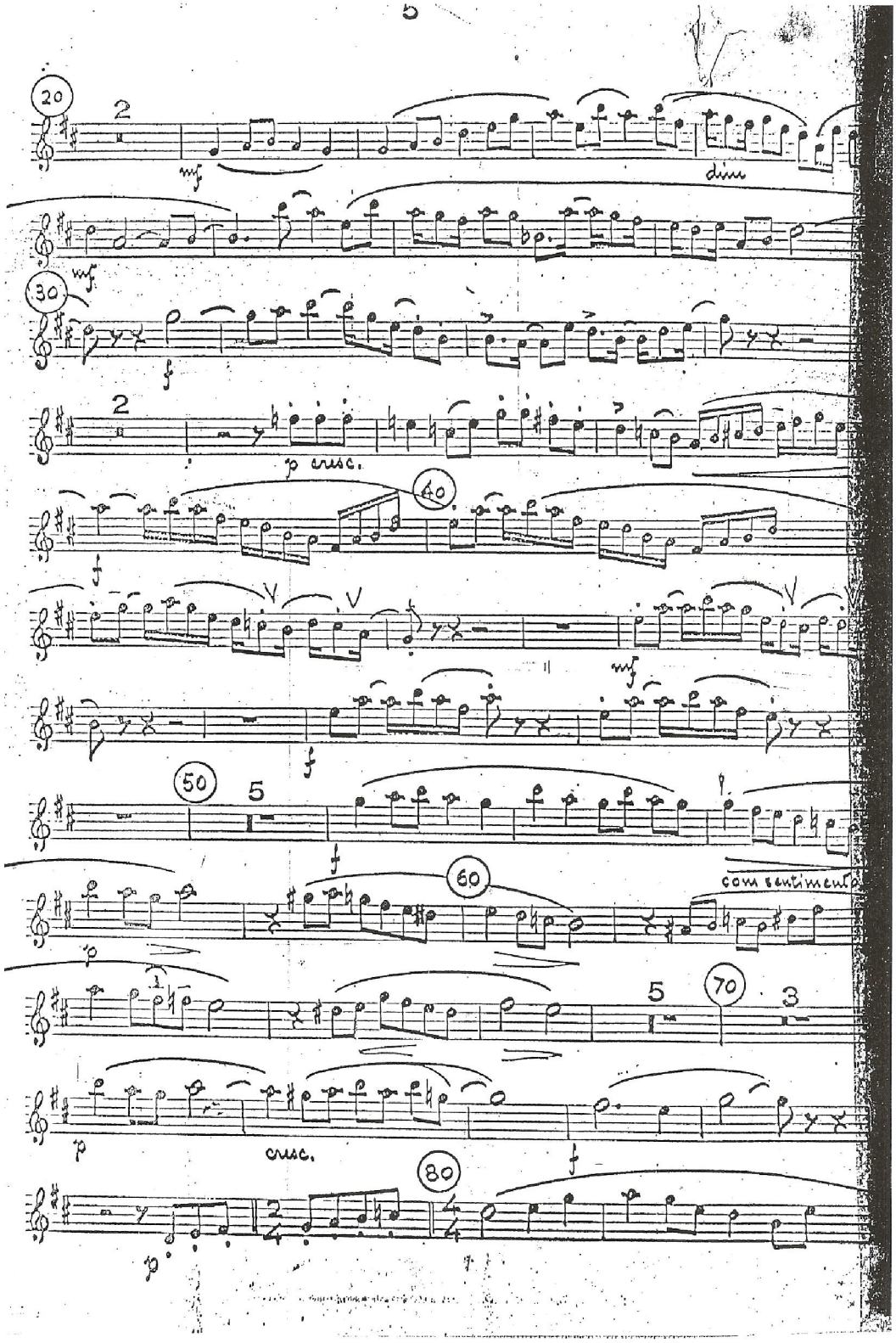
ANEXO 6 – Cópia da Partitura não Autógrafa de 1977

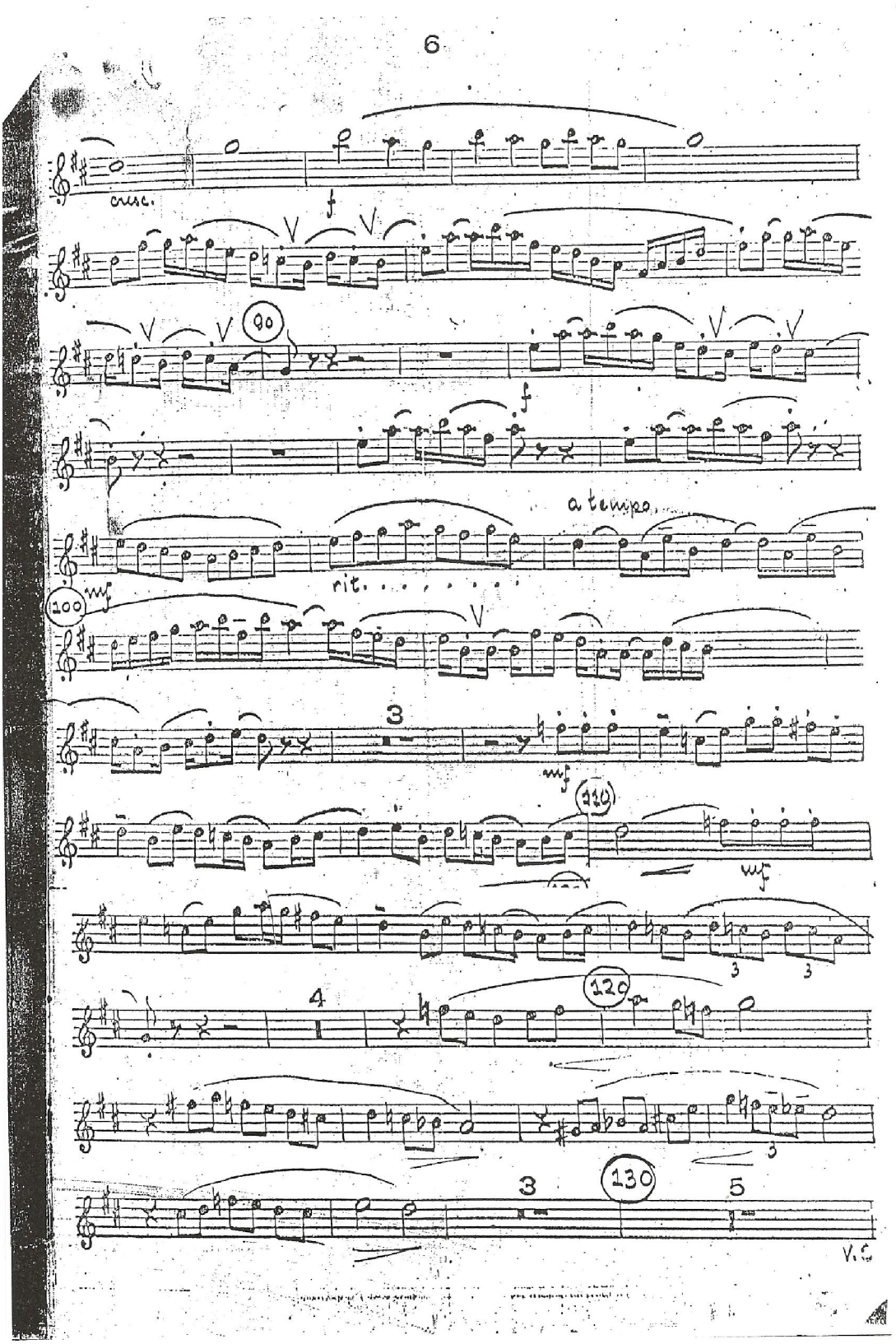


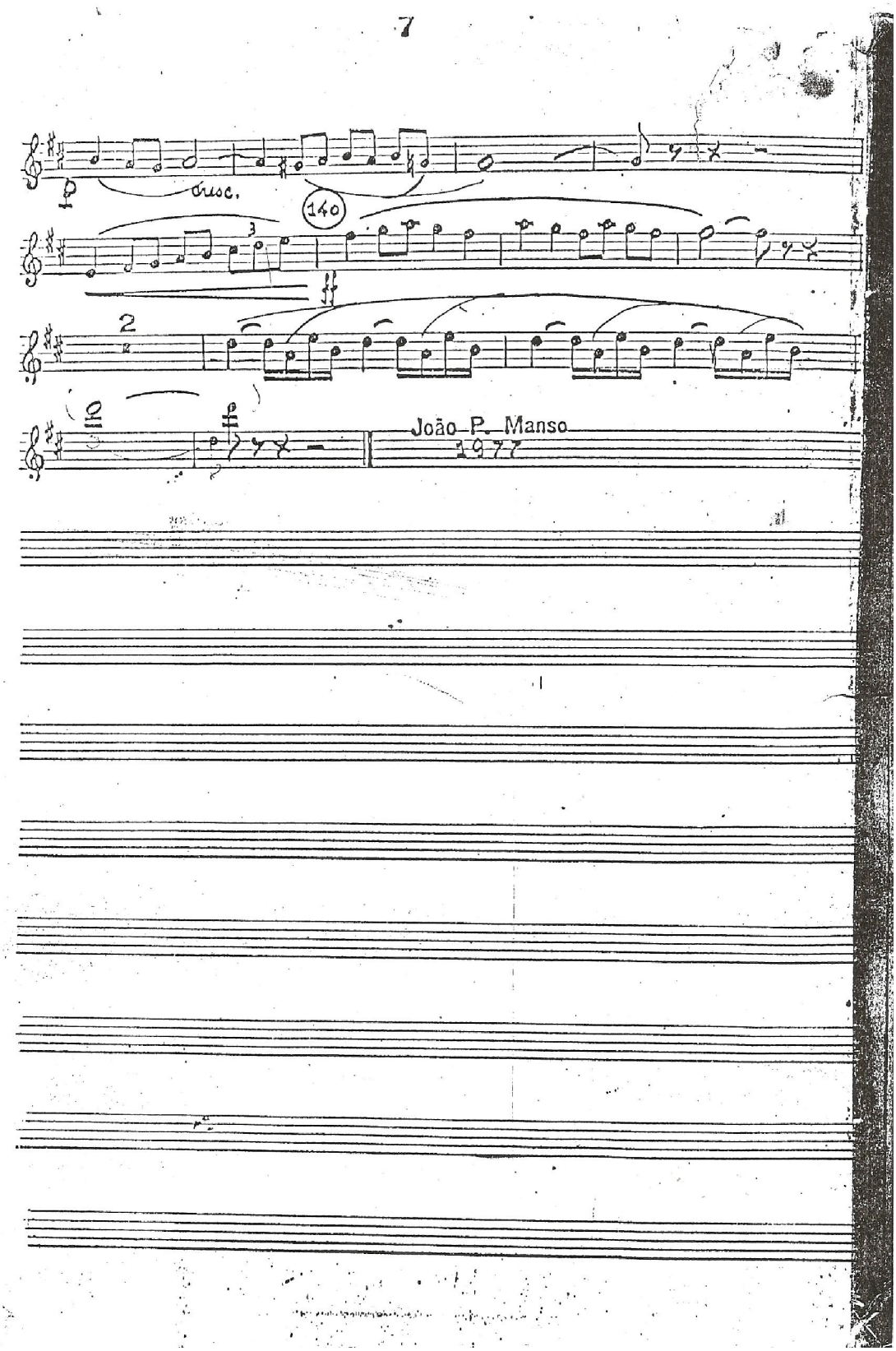

60
2
I° T°
6
70
80
3
90
cresc.
Poco mais lento
3
100
cresc.
p com sentimento
110
p
f
T° I°
4
5


120
mf
II
Andante (♩=66)
9
10
p expressivo
p
cresc.
mf
f
dim
p
20
7
p
30
p
cresc.
f
5
40
2
p
dim
50
2
p
p


60
3
mf
a tempo
rit.
p
70
7
2
p expr.
80
cresc.
mf
mf
90
p
cresc
f
3
III
VIVO (♩=112)
f
7
3
2
V.S.


5
20
2
mf
dim
mf
30
f
2
p cresc.
40
f
mf
f
50
5
f
60
com sentimento
p
5
70
3
p
cresc.
80
f
p


6
cresc.
f
90
f
a tempo
rit.
100
mf
3
mf
110
mf
3
3
4
120
3
3
130
5
V.S.


7
dusc.
140
João P. Manso
1977

ANEXO 7 – Cópia da partitura não autógrafa de 1983

BRENNO BLAUTH
- 1951 -

CONCERTINO

para OBOÉ e CORDAS

I - Animado - ♩=100
II - Andante - ♩=66
III - Vivo - ♩=112

Brasilia, 1983

Cópia de Soares

para OBOE e CORDAS

I

BRENNO BLAUTH

Animado ♩=100 - 1951 -

OBOÉ Solo

Animado ♩=100

VIOLINO I

VIOLINO II

VIOLA

VIOLONCELO

CONTRABAIXO

mf

2

Ob.

I

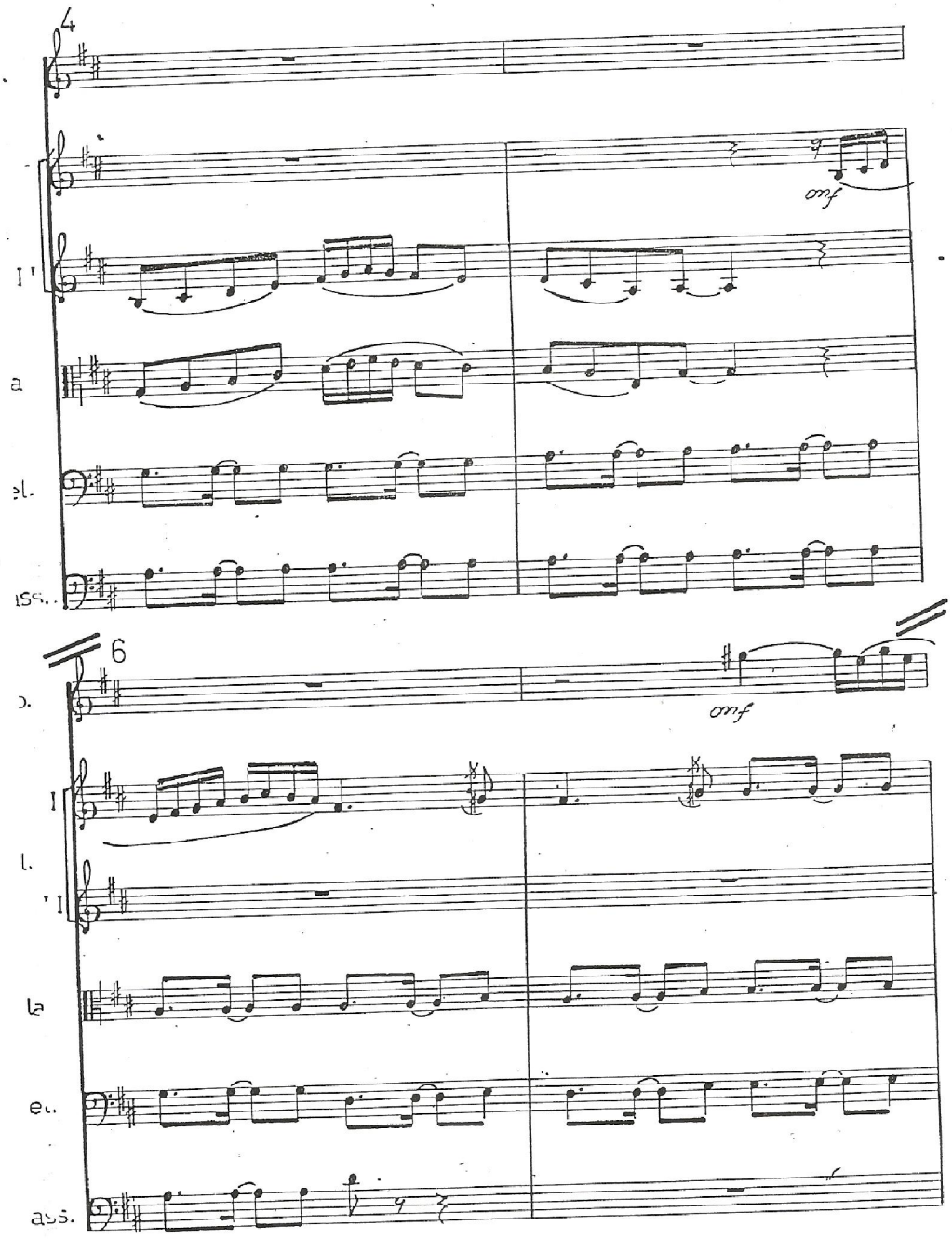
Vl.

II

Vla.

Cel.

Basso


4
mf
6
mf

8

Ob.

Vl I

Vl II

Vla.

Cel.

Bass

10

Ob.

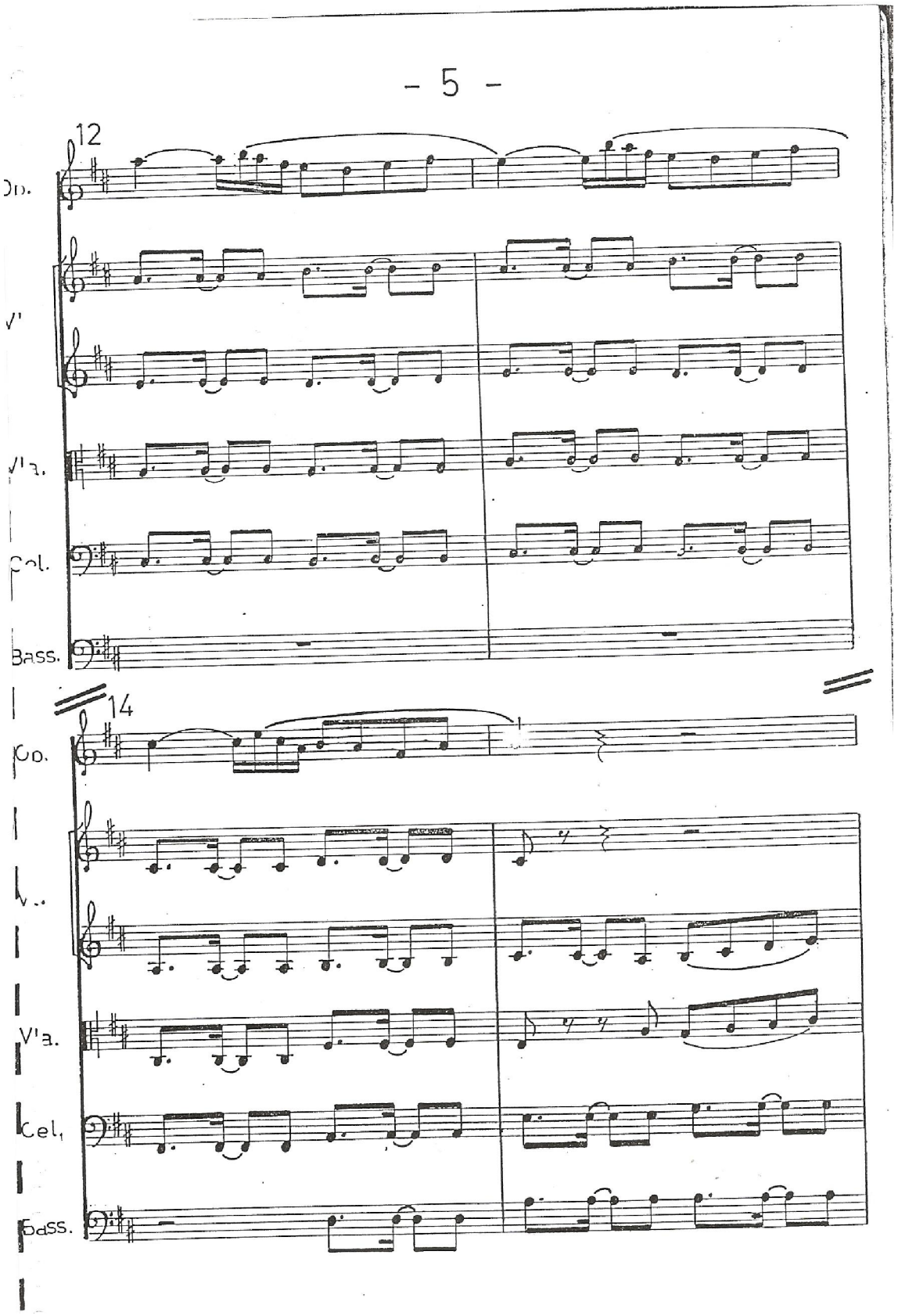
Vl. I

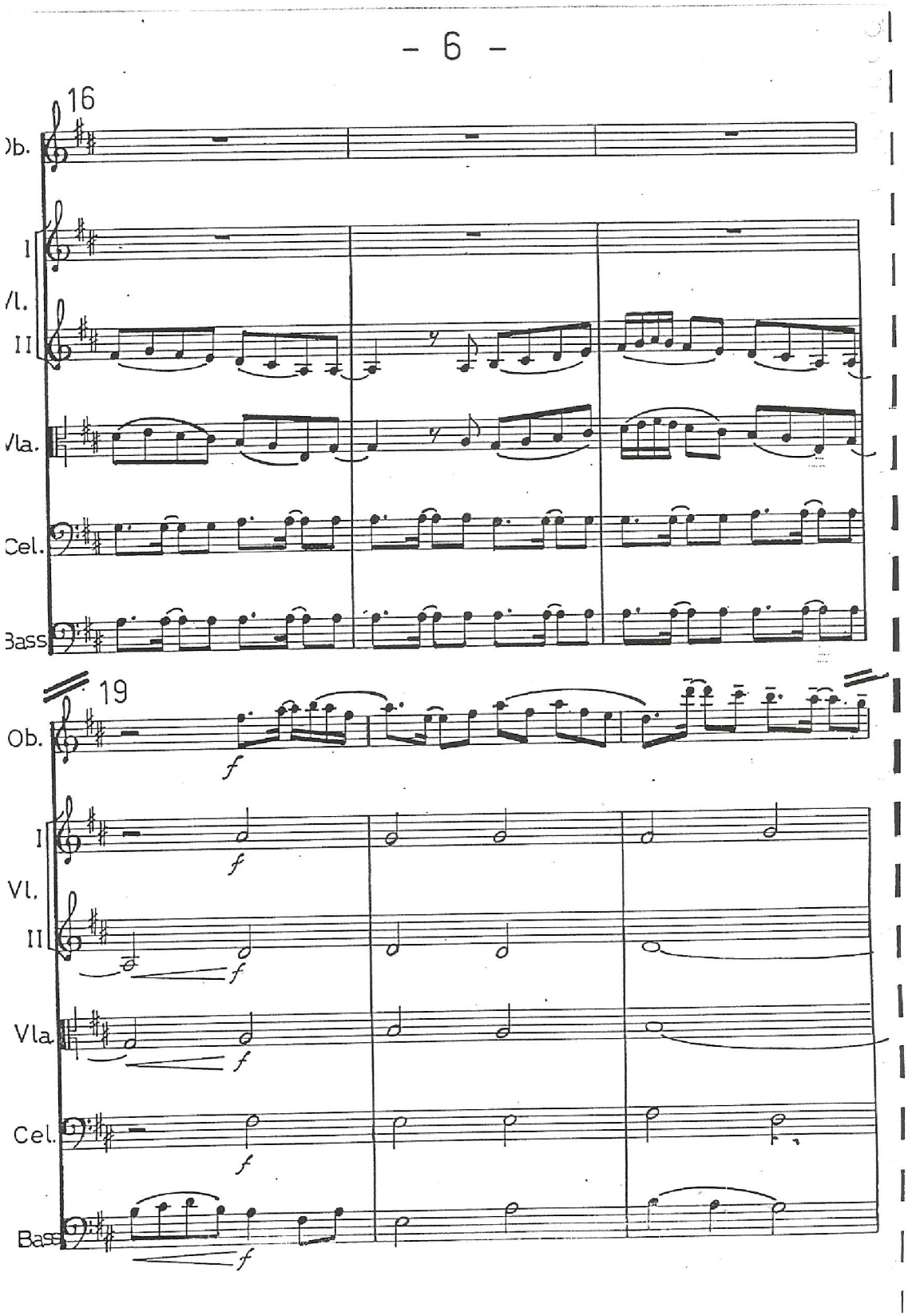
Vl. II

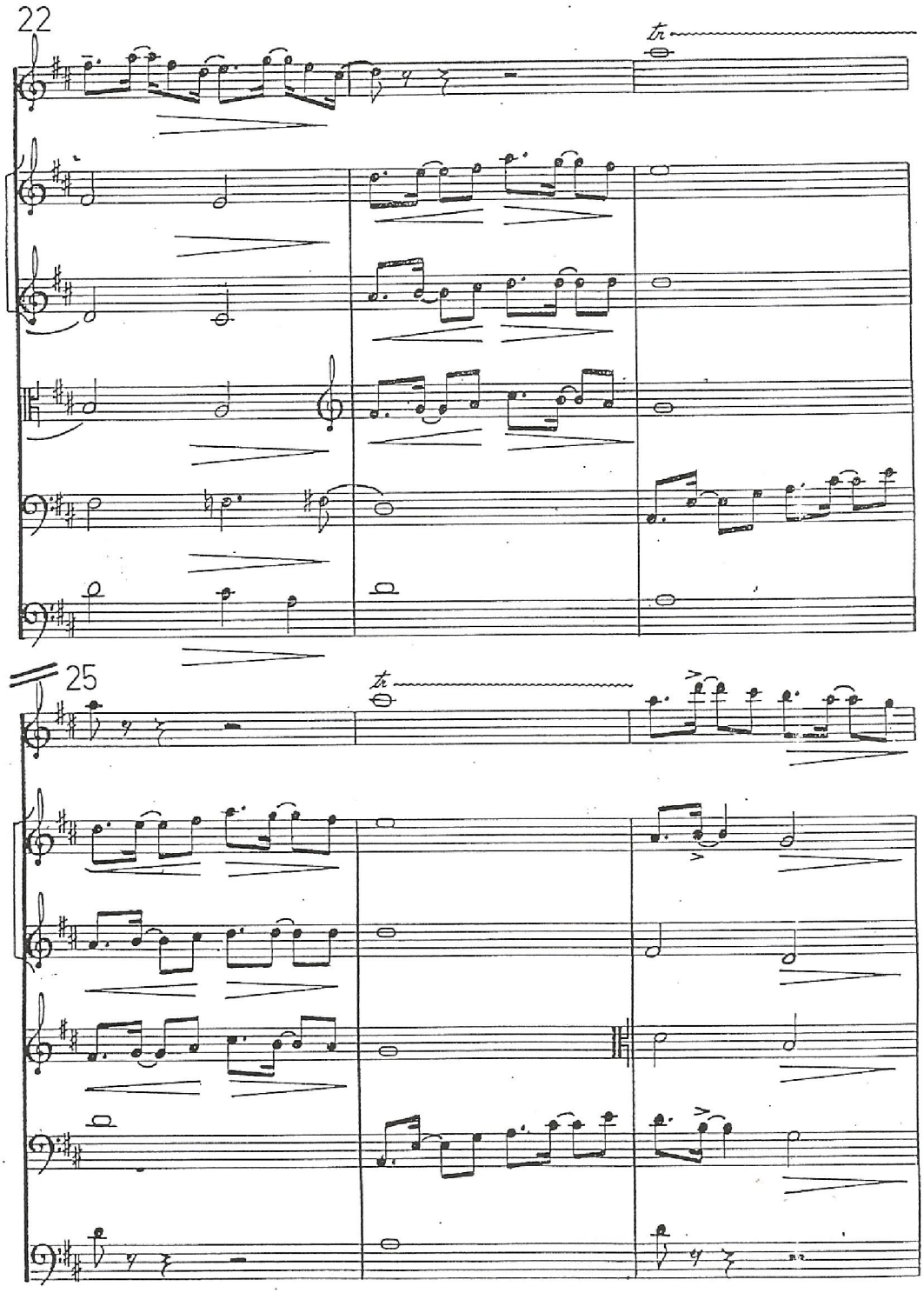
Vla.

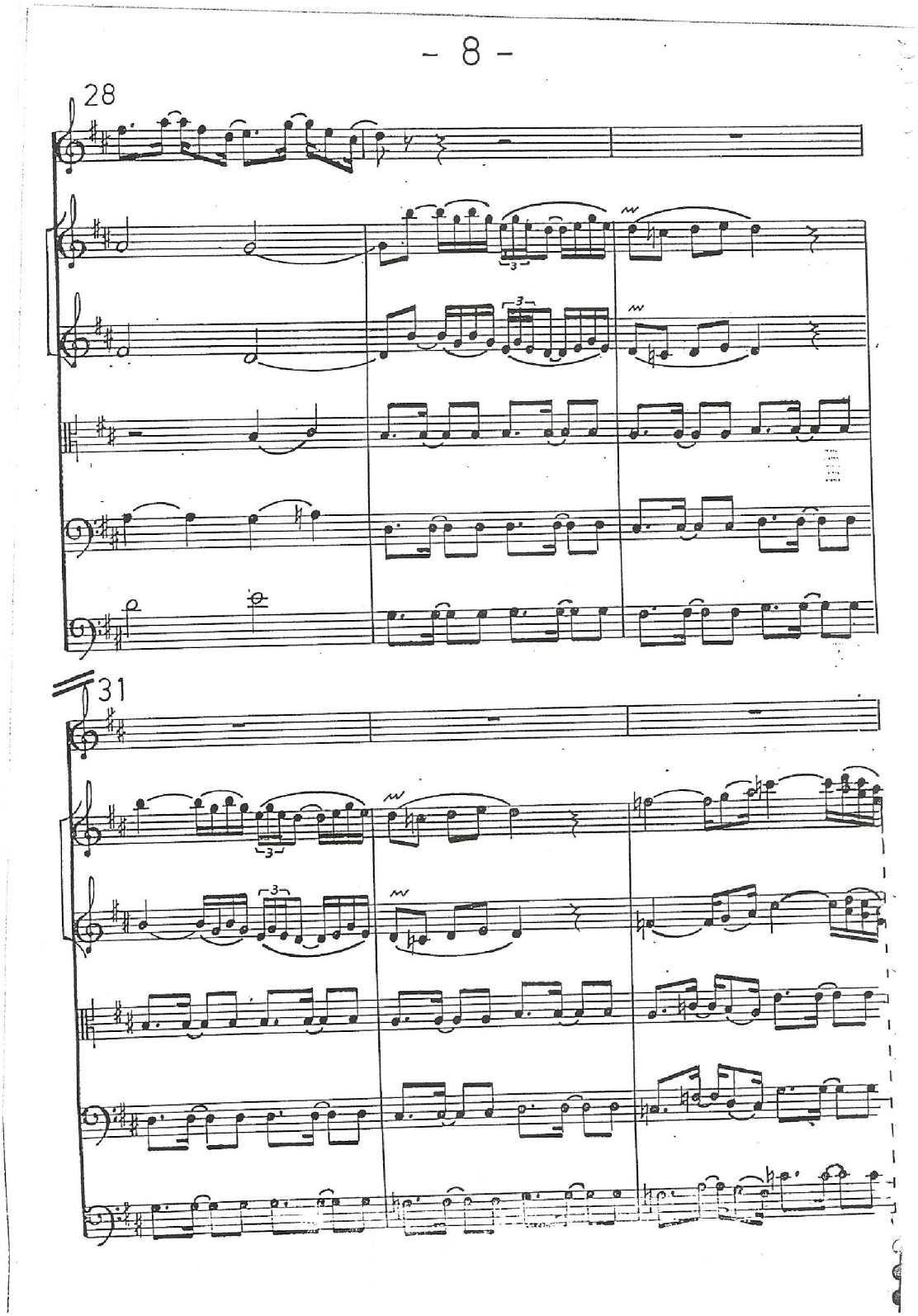
Cel.

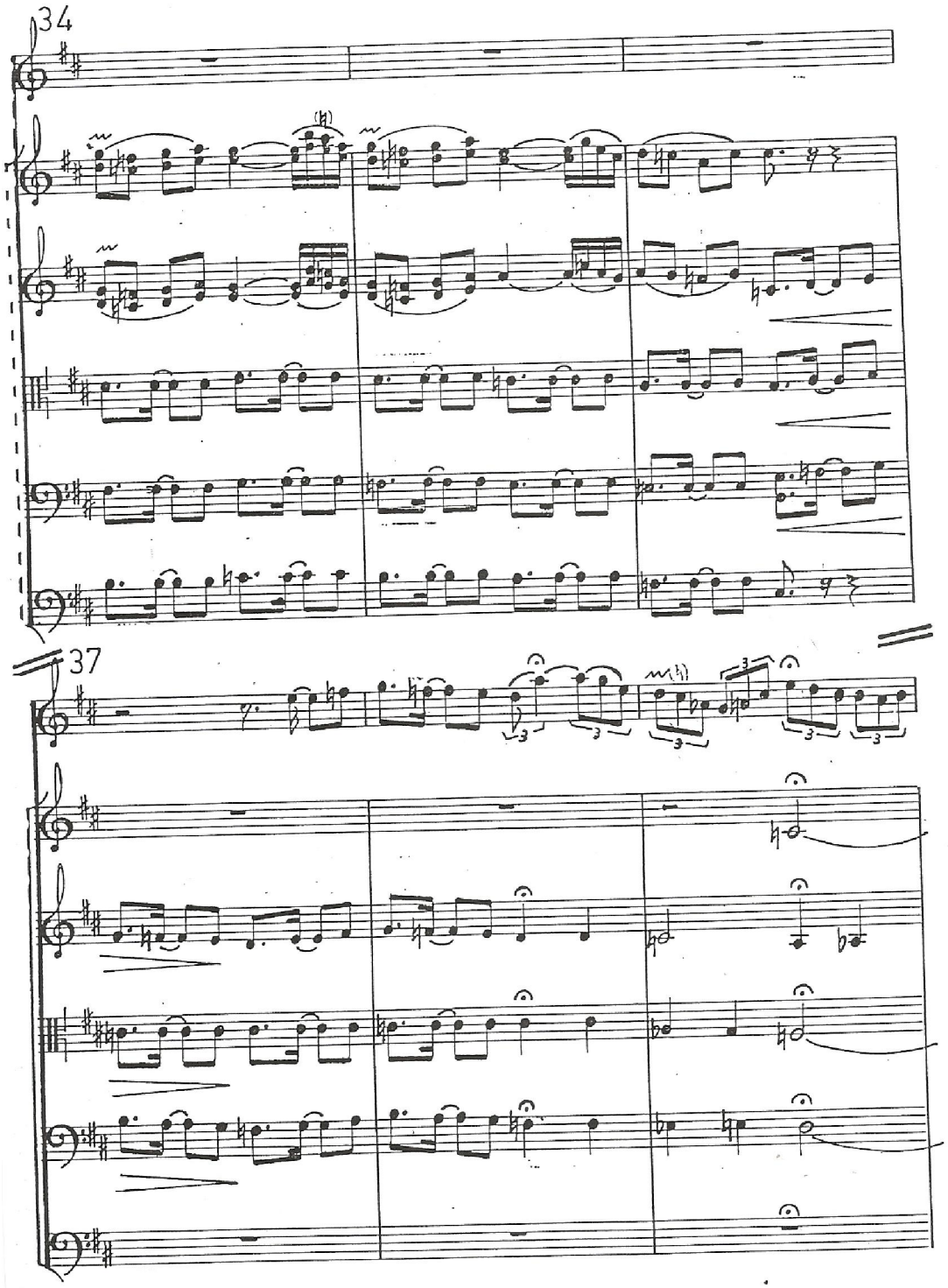
Bass

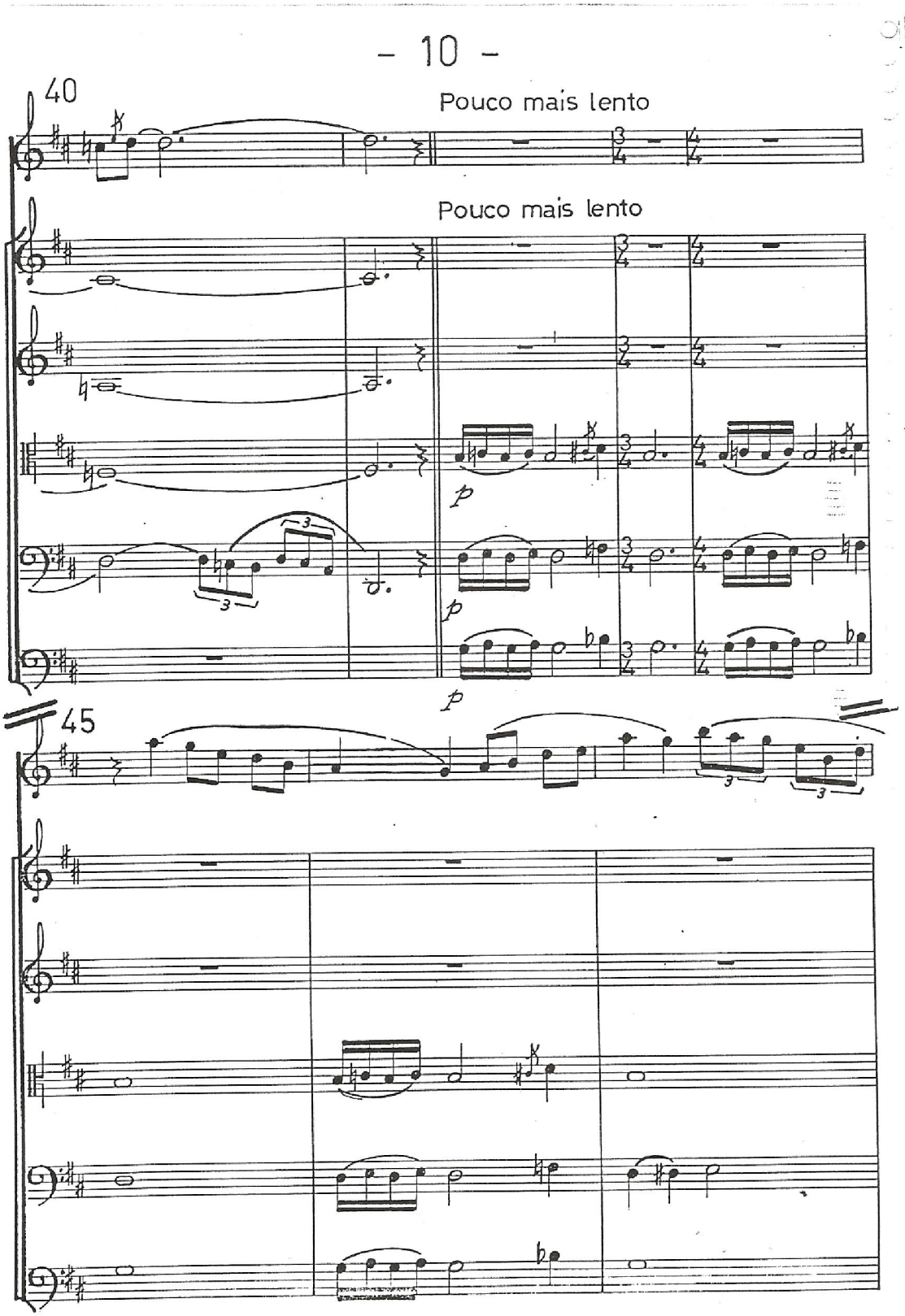

- 5 -
12
Bass.
14
V'a.
Cel.
Bass.


- 6 -
16
Ob.
I
Vl.
II
Vla.
Cel.
Bass
19
Ob.
f
I
Vl.
II
f
Vla.
f
Cel.
f
Bass
f


22
tr
25
tr


- 8 -
28
31


34
37


- 10 -
40
Pouco mais lento
Pouco mais lento
p
p
p
45

48

cresc.

p

cresc.

p

crcsc.

cresc.

cresc.

cresc.

51

f

f

f

f

f

f

54

c.58

c.56

mf

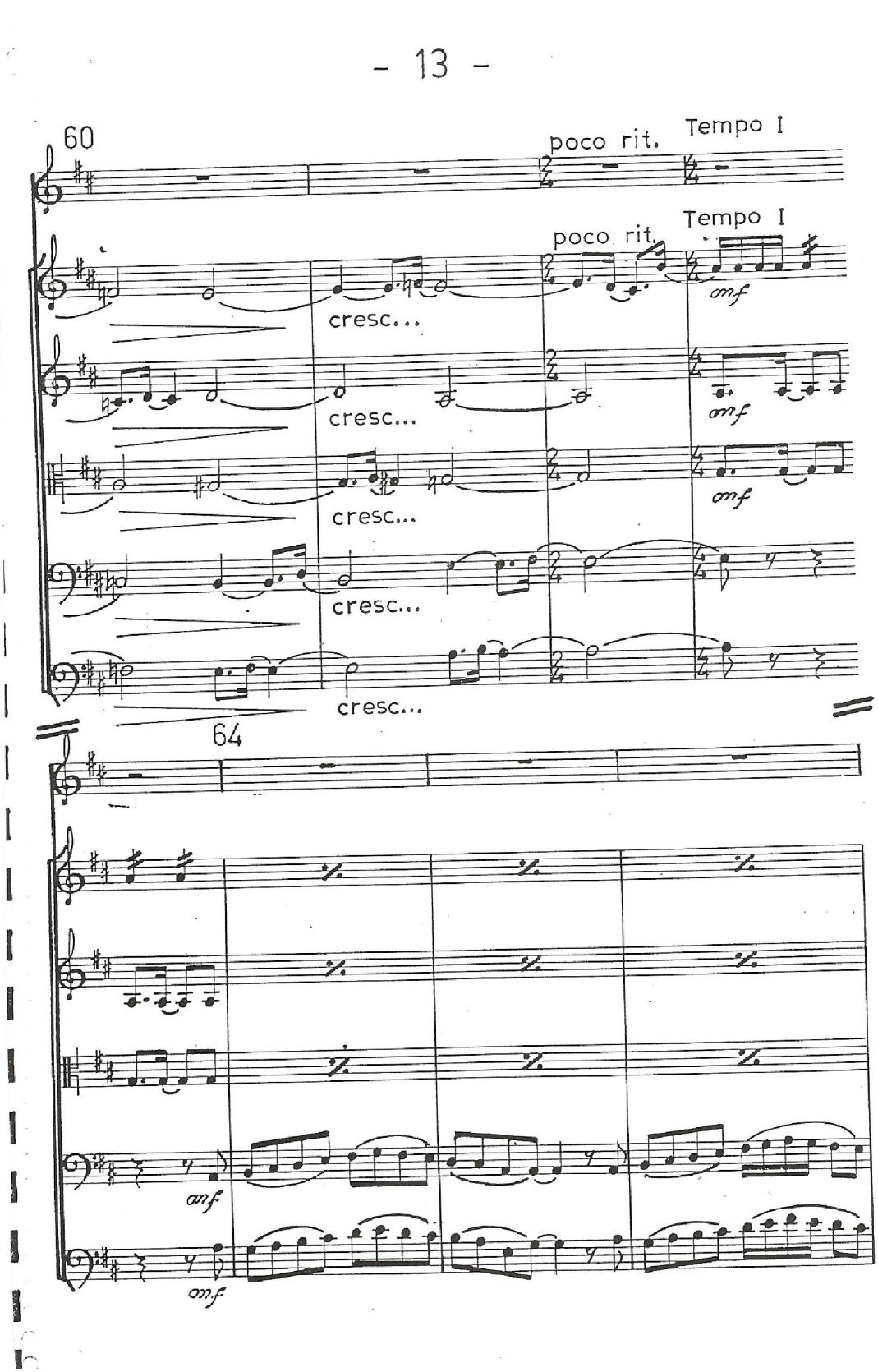
mf

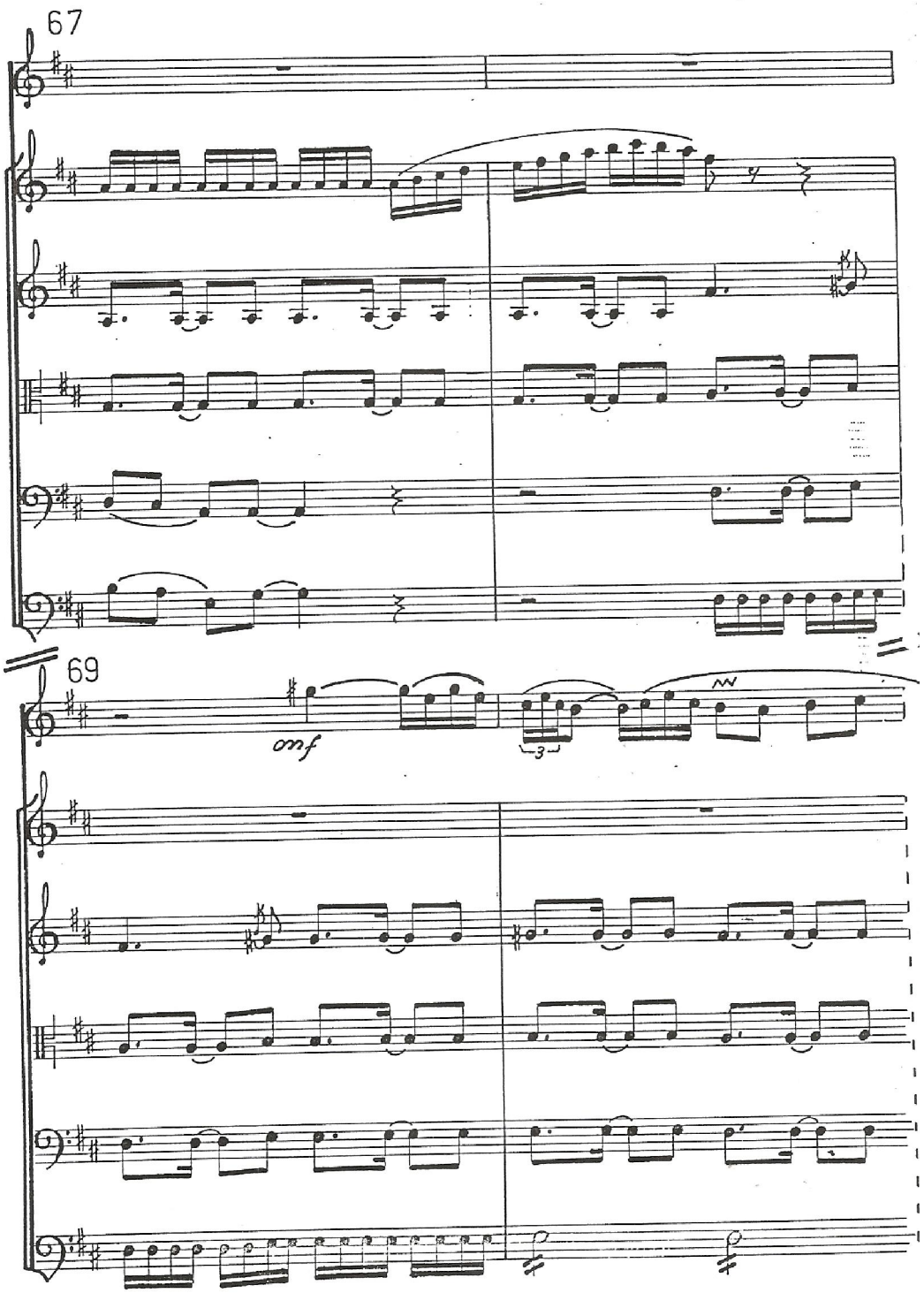
mf

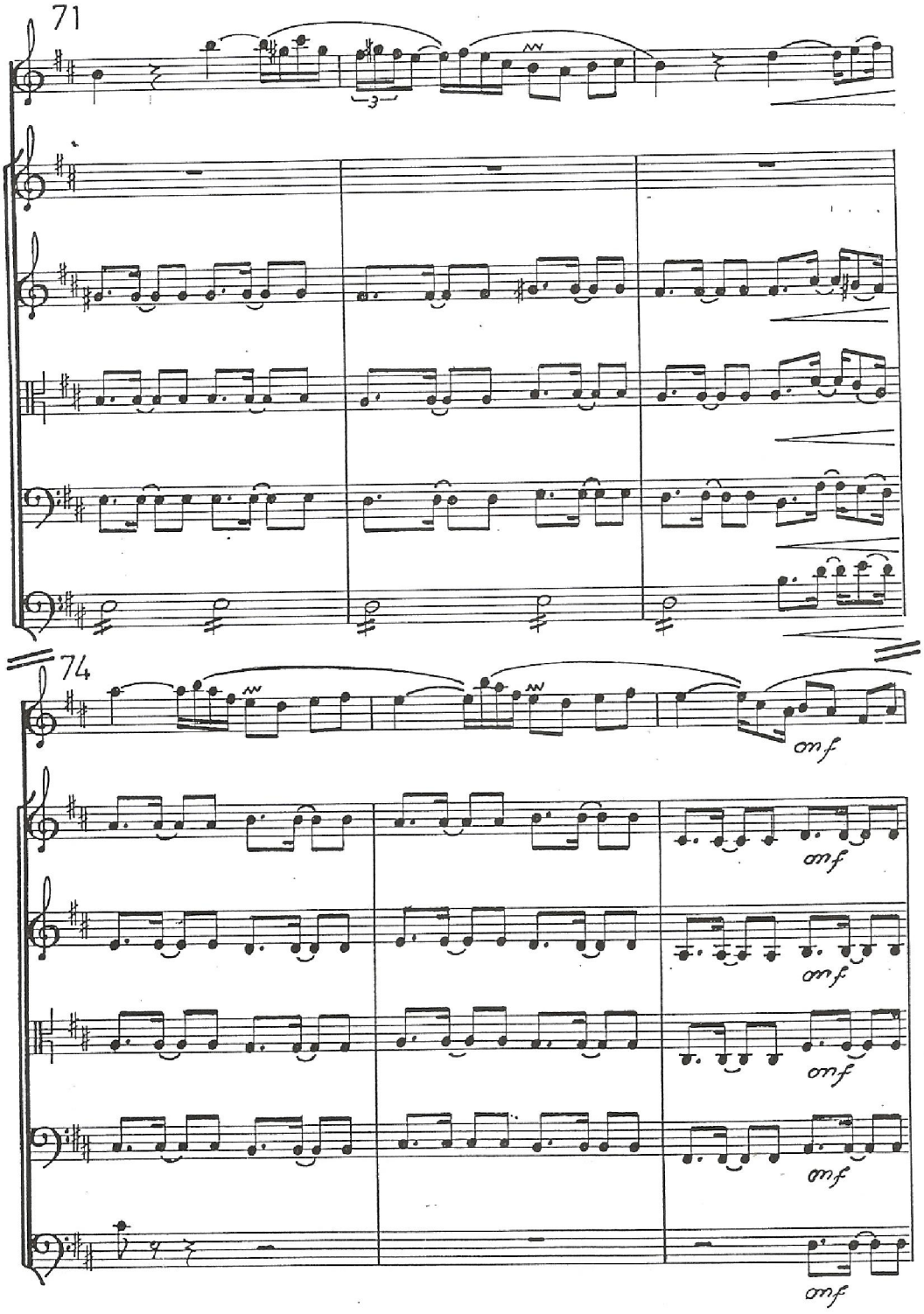
mf

mf

57


- 13 -
60
poco rit.
Tempo I
poco rit.
Tempo I
cresc...
cresc...
cresc...
cresc...
cresc...
mf
mf
mf
64
mf
mf


67
69
mf
3


- 15 -
71
74
mf
mf
mf
mf
mf

77

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

80

c. 80

Div.

pizz.

Div.

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

83

mf

Uniti.

Uniti.

arco

p

arco

p

86

arco

p

arco

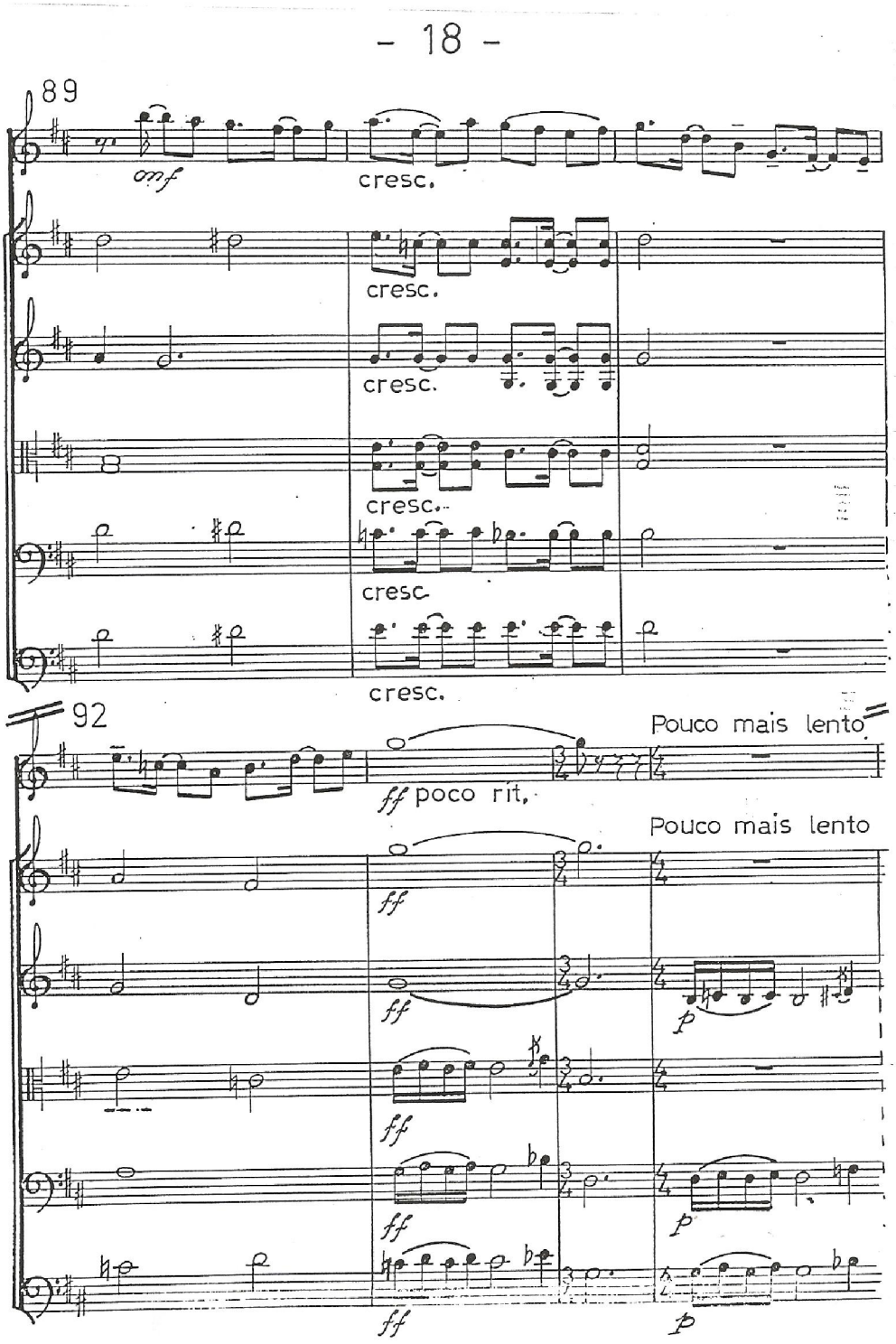
p

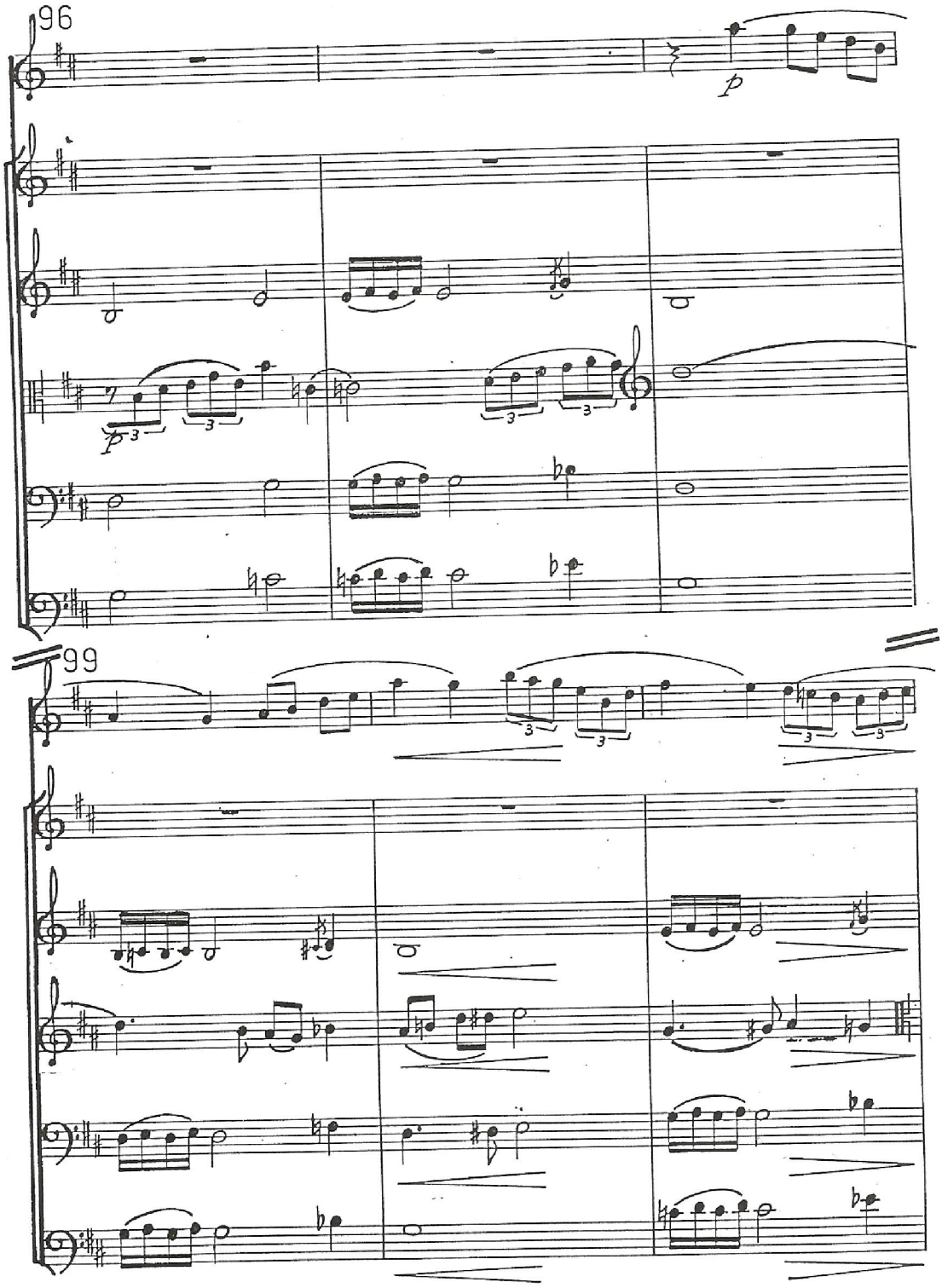
arco

p

p

p


- 18 -
89
mf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
92
Pouco mais lento
ff poco rit.
Pouco mais lento
ff
ff
p
ff
ff
p
ff
p


96
p
p
99

102

ff

p

Div.

ff

Div.

ff

Div.

ff

Div.

ff

Div.

ff

105

p com sentimento

dim.

dim.

Unis.

dim.

Unis.

dim.

Unis.

dim.

p

108

p — f

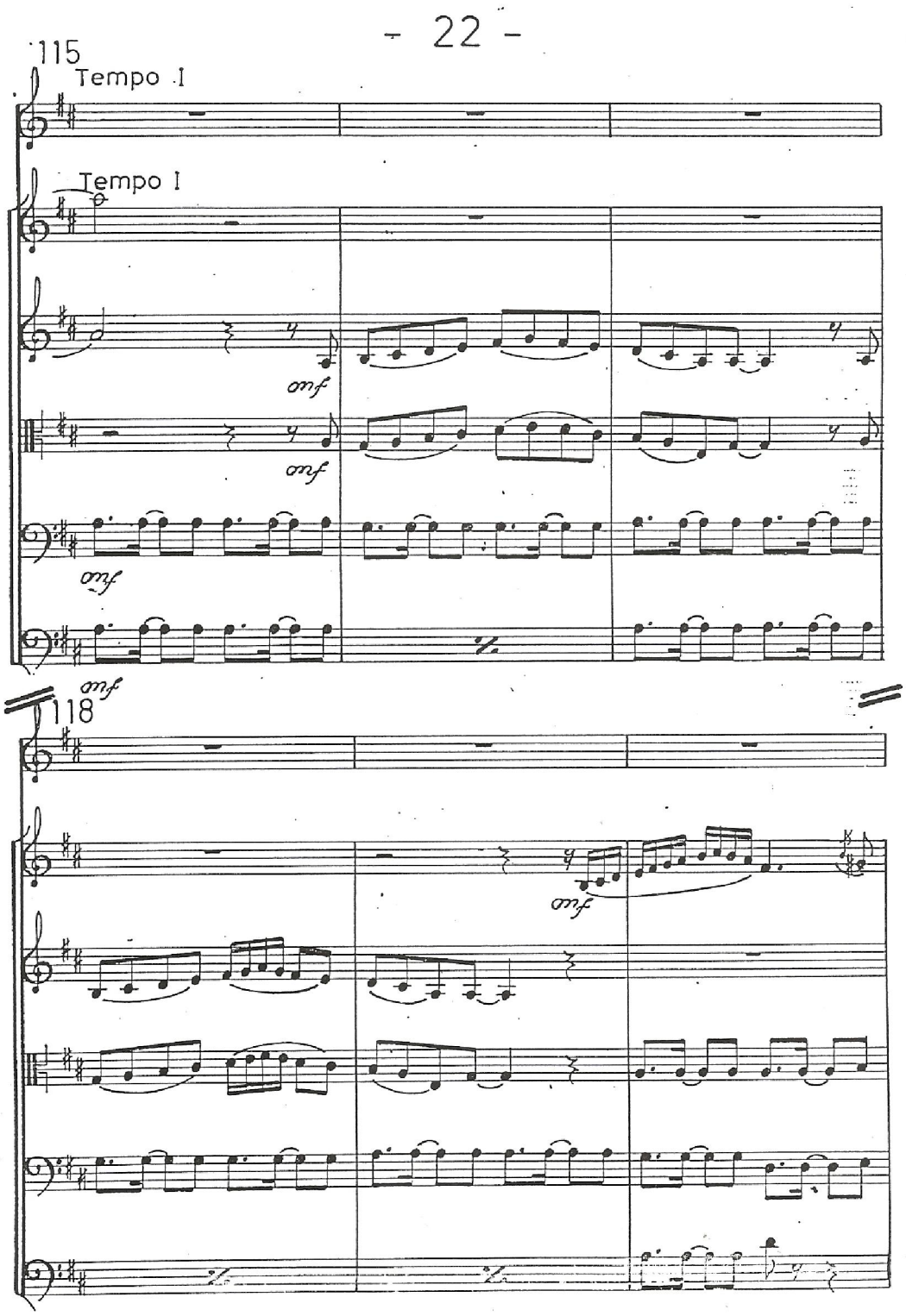
p — f

p — f

f

f

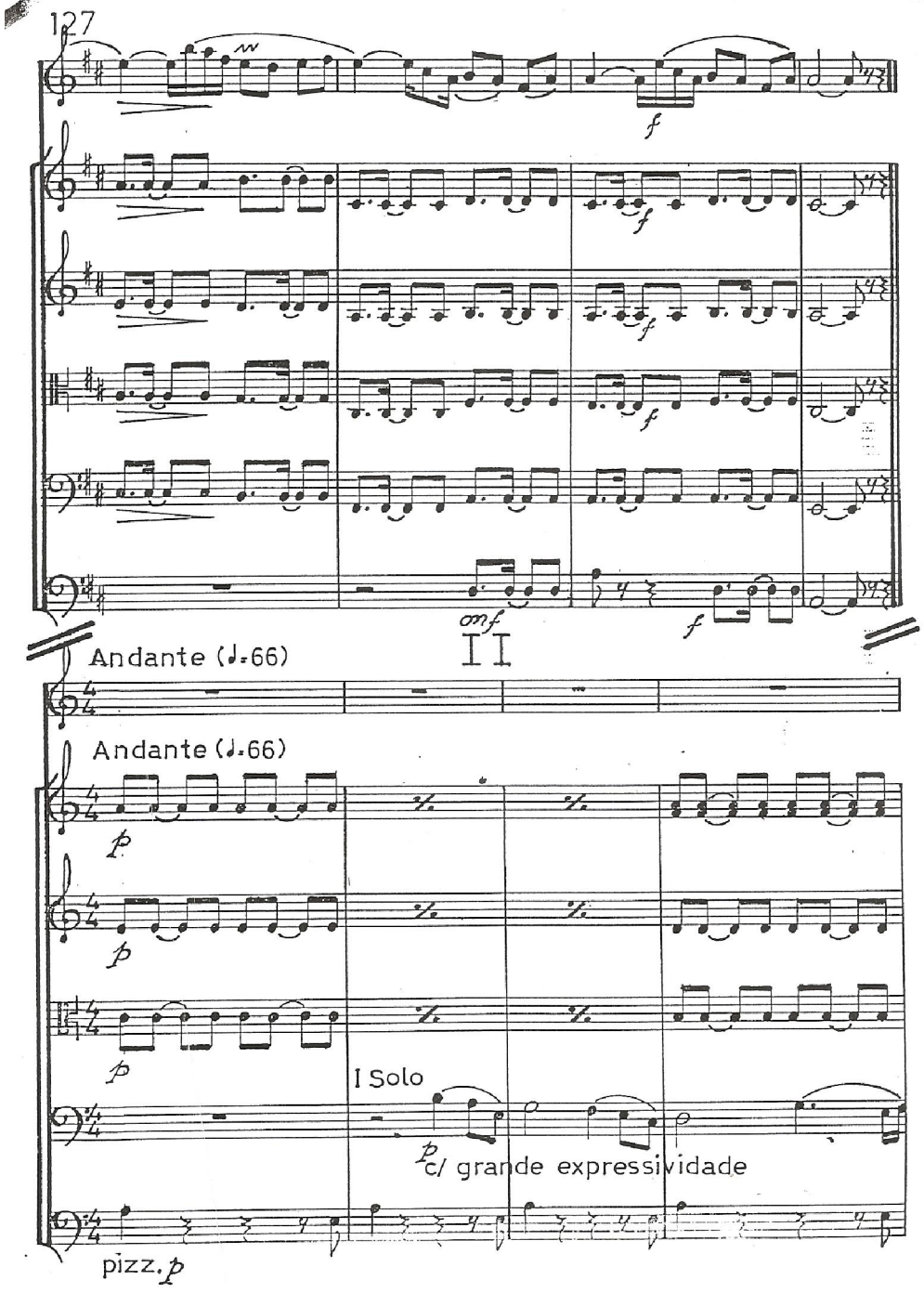
112


- 22 -
115
Tempo I
Tempo I
mf
mf
mf
mf
118
mf

121

mf

124


127
f
f
f
f
f
mf
Andante (♩=66)
Andante (♩=66)
p
p
p
I Solo
p c/ grande expressividade
pizz. p

5

mf

mf

mf

mf

mf

8

p expressivo

p

p

p

p

p

11

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

14

mf

dim.

mf

dim.

mf

dim.

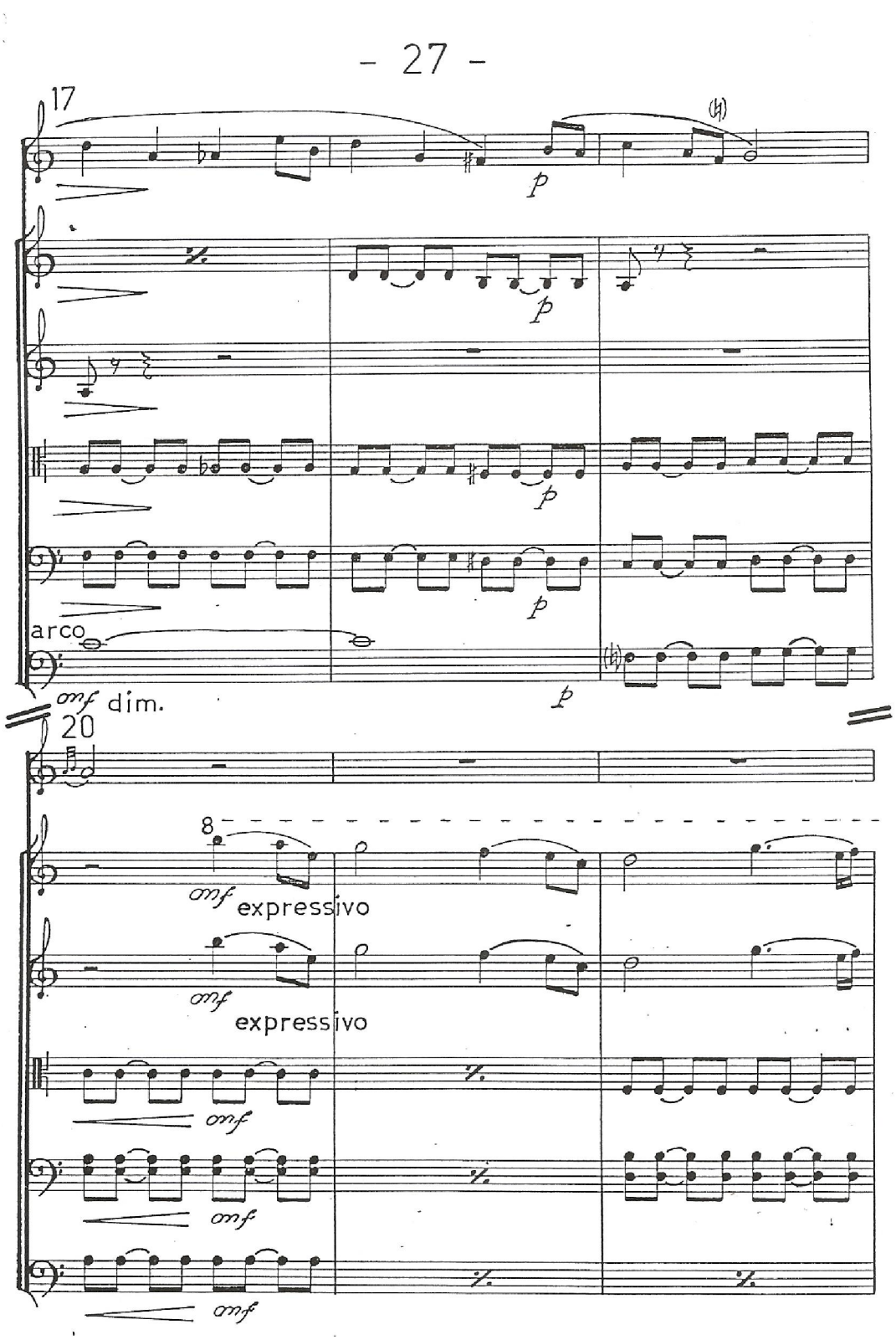
mf

dim.

mf

dim.

mf


- 27 -
17
p
p
p
p
arco
mf dim.
p
20
8
mf
expressivo
mf
expressivo
mf
mf
mf

23

8

p

p

p

p

p

27

p

pizz.

30

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

33

f

f

p

f

p

f

p

f

p

arco

36

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

p

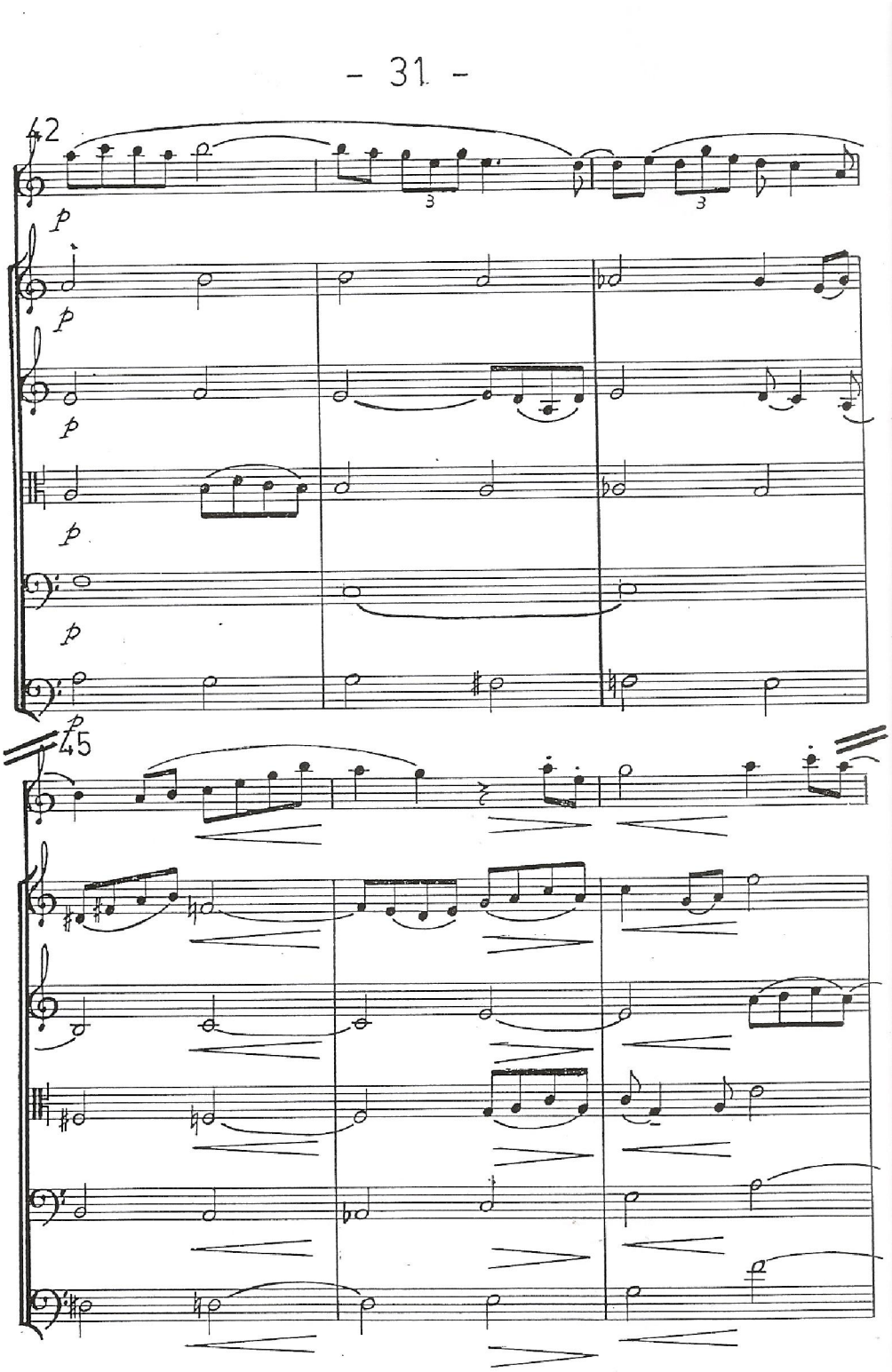
p

p

p

p

39


- 31 -
42
p
p
p
p
p
p
45

48

dim.

dim.

Div.

dim.

dim.

dim.

52

1º Solo

1º Solo

pizz.

pizz.

55

8

58

8

Tutti

cresc.

p

cresc,

Tutti

cresc.

arco

cresc.

arco

cresc.

61

mf

f

mf

f

mf

f

mf

f

mf

64

rit.

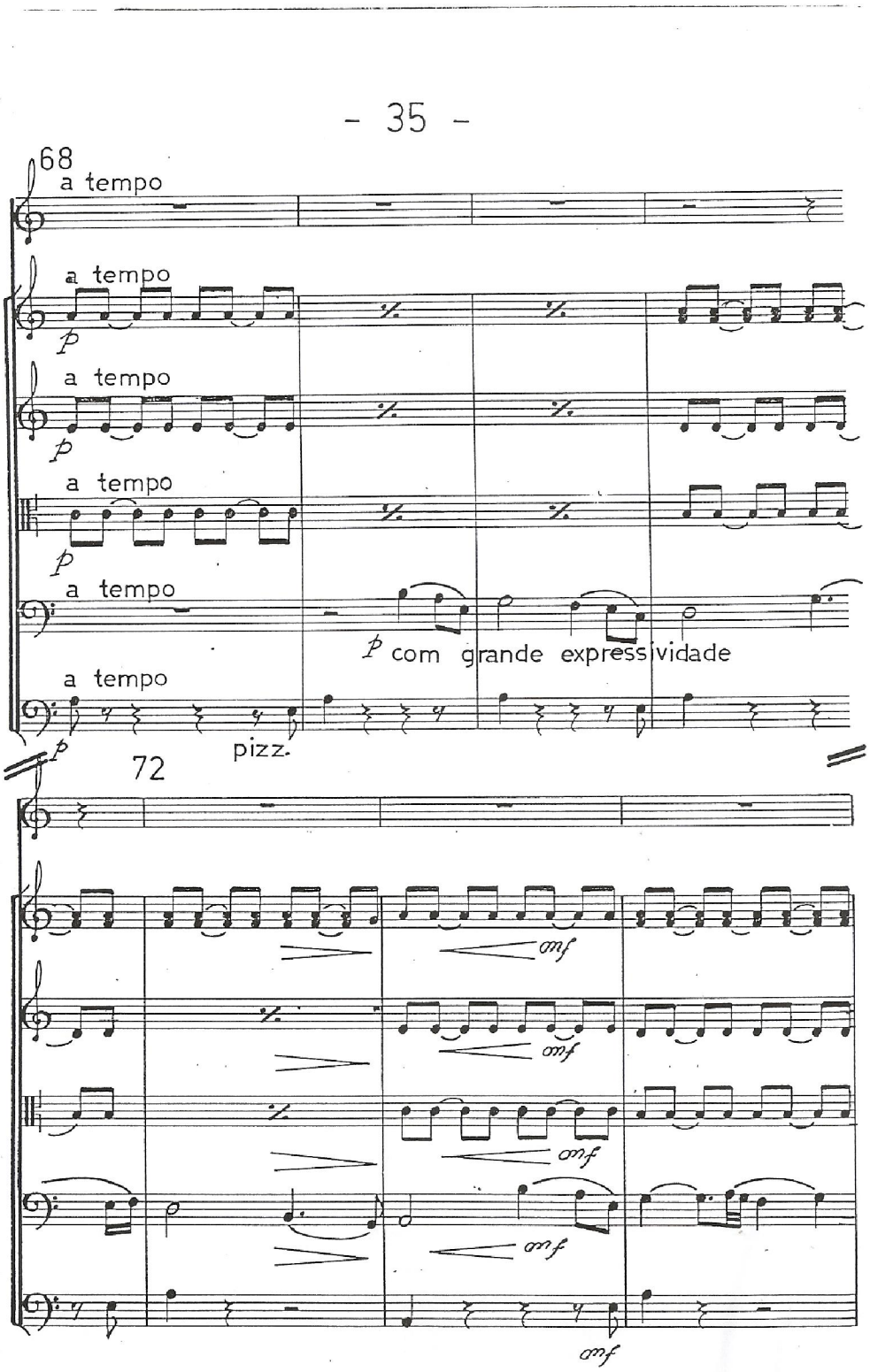
rit.

rit.

rit.

rit.

rit.


- 35 -
68
a tempo
a tempo
p
a tempo
p
a tempo
p
a tempo
p com grande expressividade
a tempo
p
pizz.
72
mf
mf
mf
mf
mf

75

p

p

p

p

p

p

78

cresc.

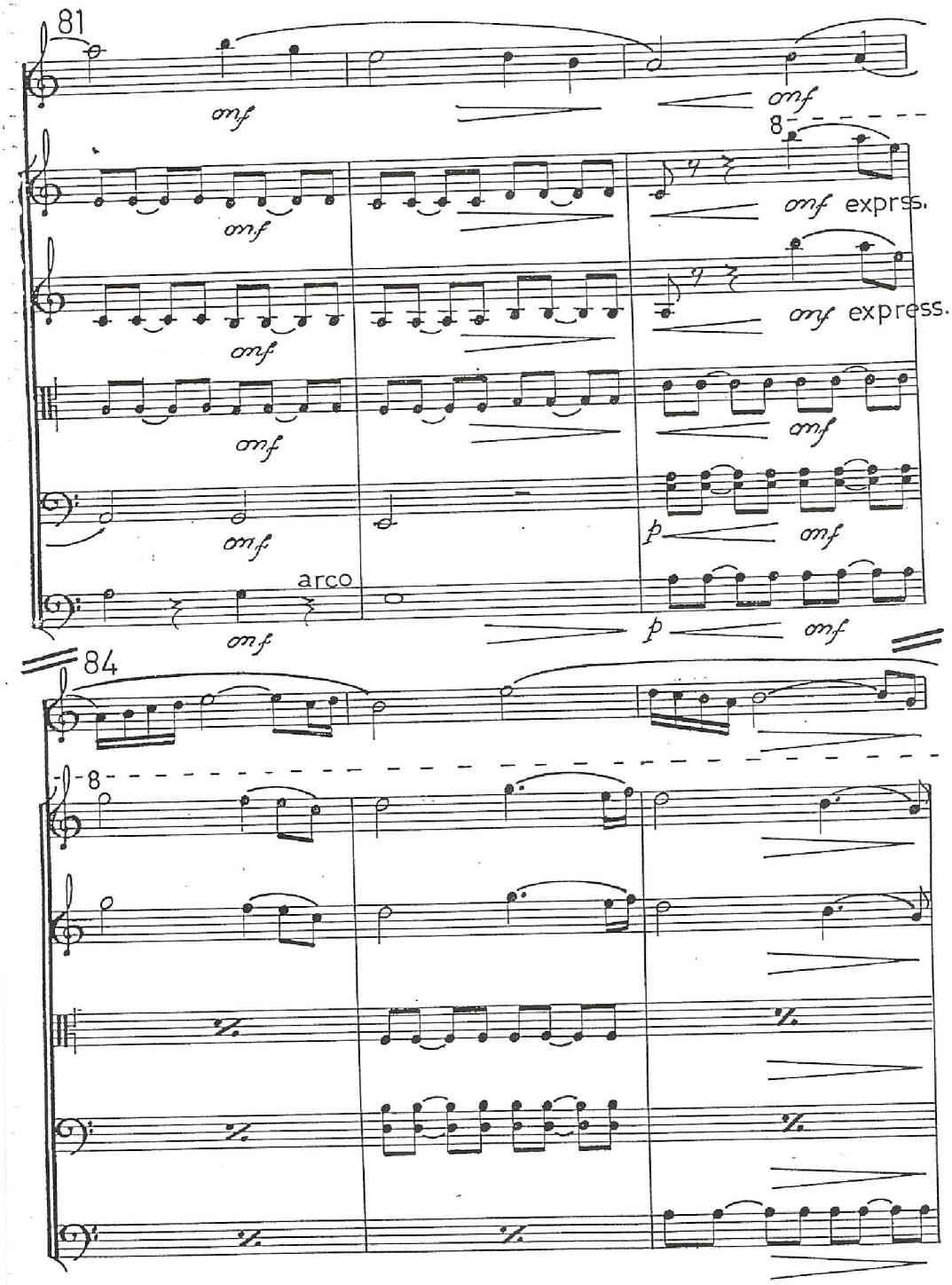
cresc.

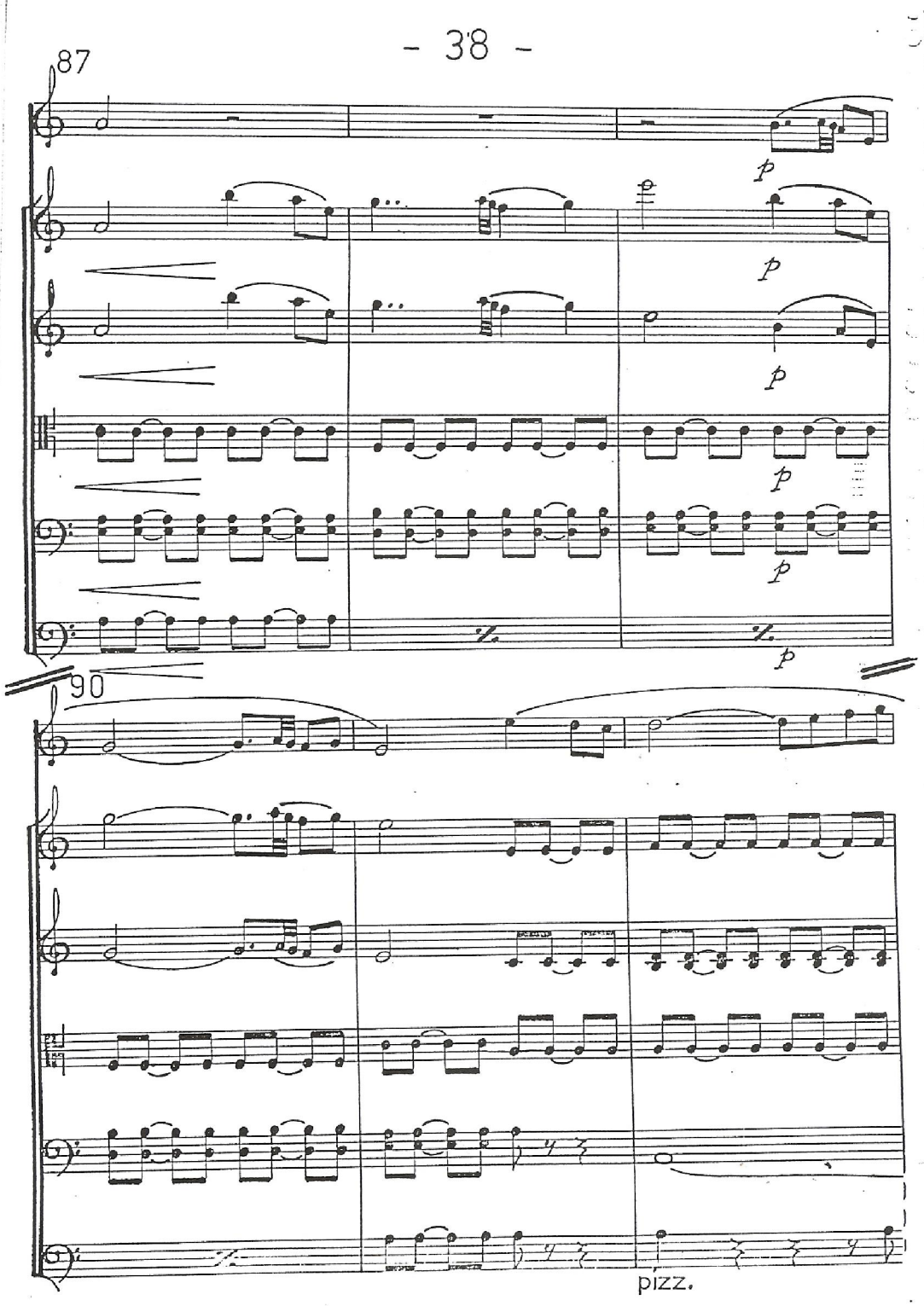
cresc.

cresc.

cresc.

cresc.


81
mf
mf
mf
8
mf exprss.
mf
mf express.
mf
mf
mf
p
mf
arco
mf
p
mf
84
8


- 38 -
87
p
p
p
p
p
p
90
pizz.

93

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

96

f

dim.

f

dim.

pp

f

dim.

pp

f

dim.

pp

f

dim.

pp

arco *pp*

III

Vivo (♩=112)

f

Vivo (♩=112)

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

pizz.

f

3

arco

f

arco

f

arco

f

arco

f

5

p cresc.

pp cresc.

pp cresc.

pp cresc.

7 pp cresc.

ff

ff

ff

Div.

ff

Div.

ff

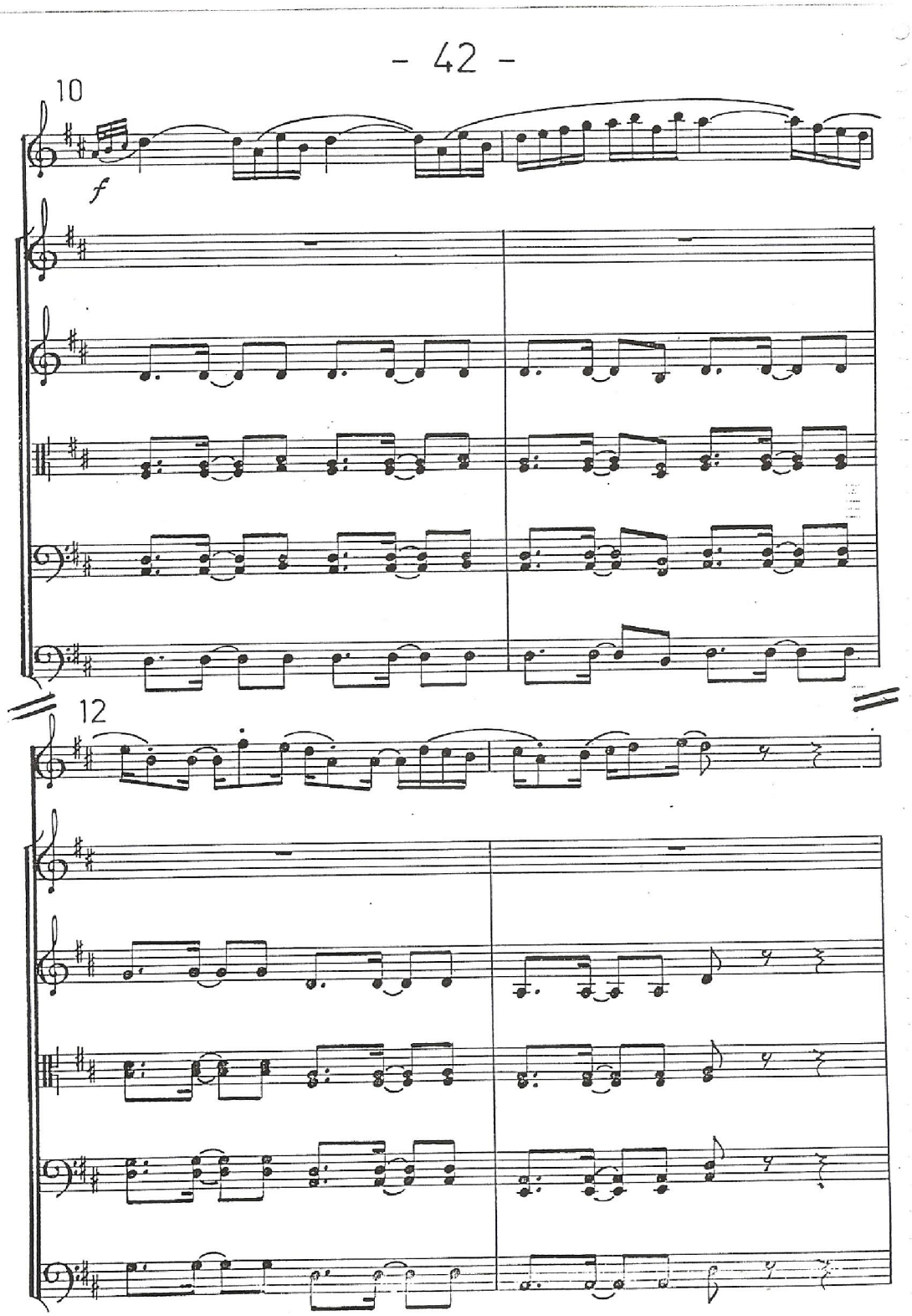
ff

f

f

f

f


- 42 -
10
f
12

14

ff

ff

unis.

ff

unis.

ff

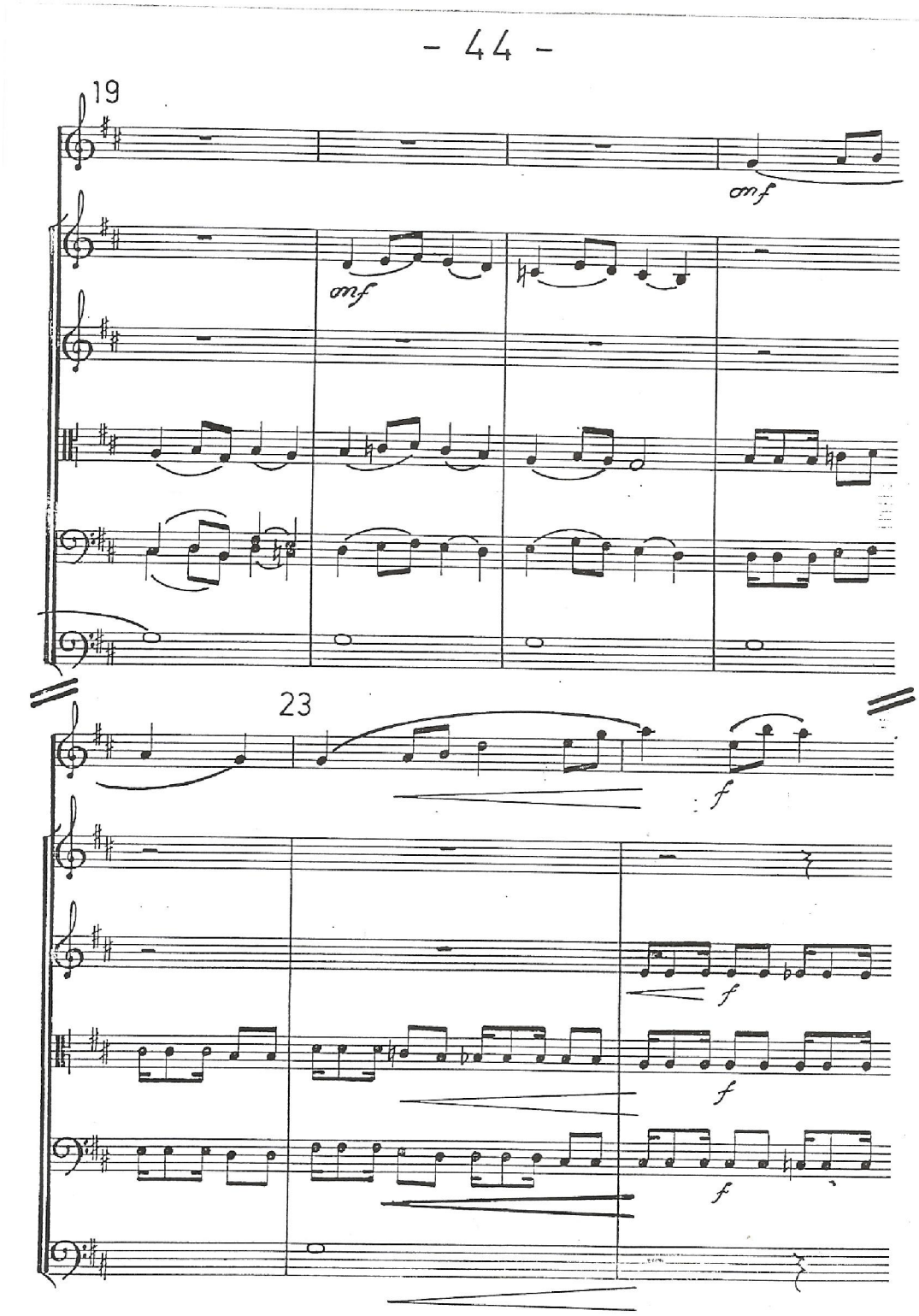
ff

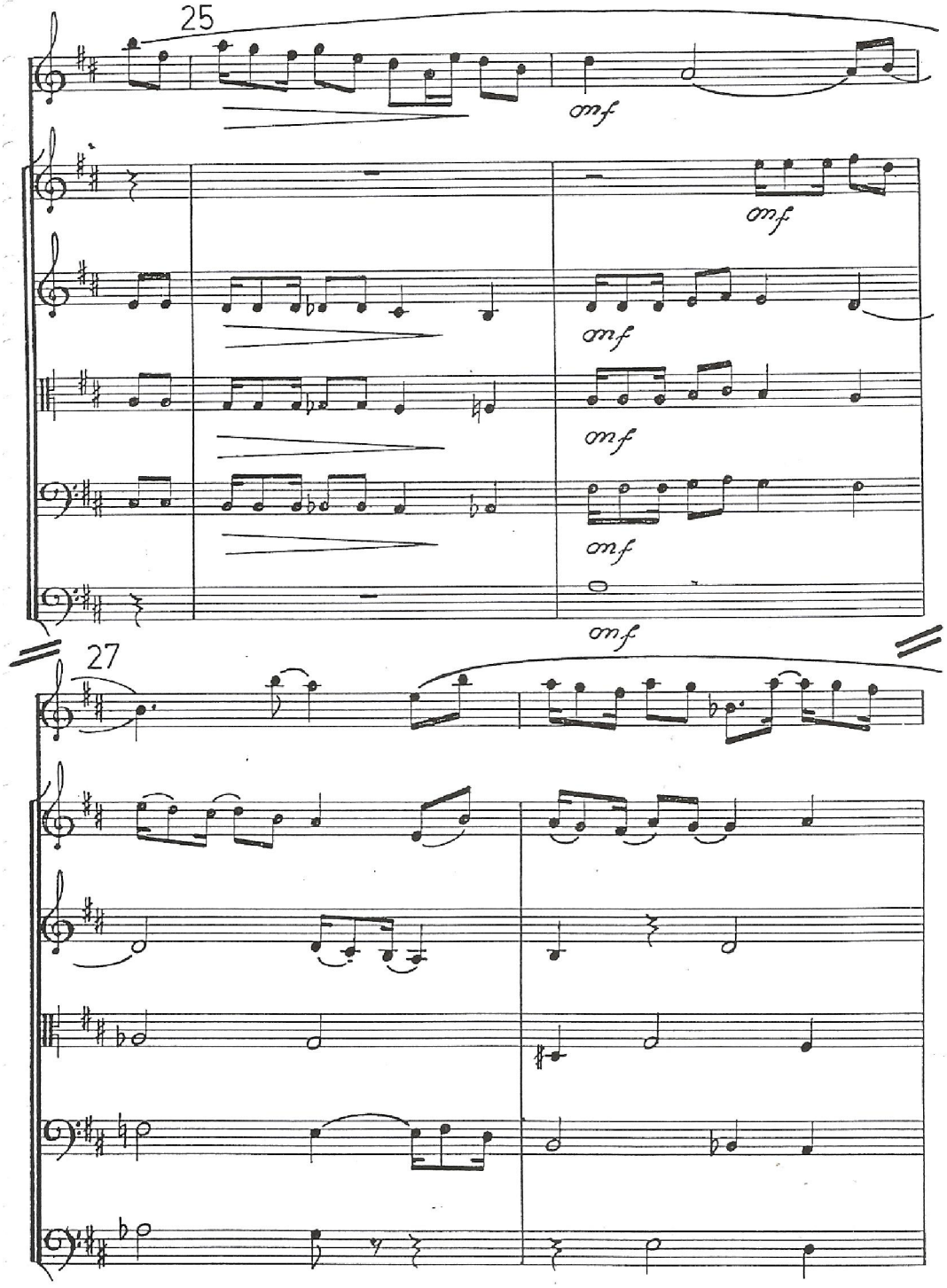
16

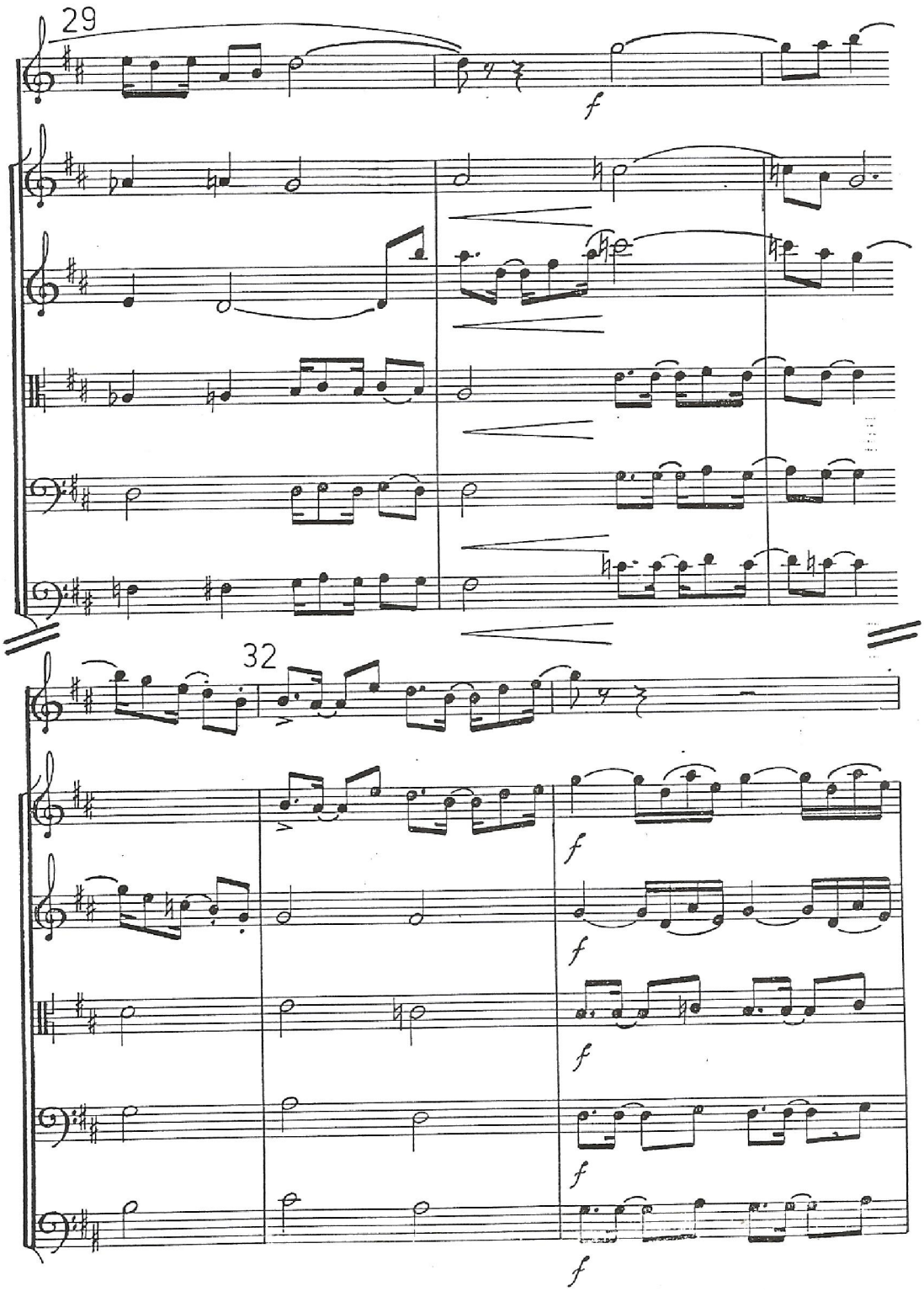
mf

mf

mf


- 44 -
19
mf
mf
23
f
f
f
f


25
mf
mf
mf
mf
mf
mf
27


29
f
32
f
f
f
f
f

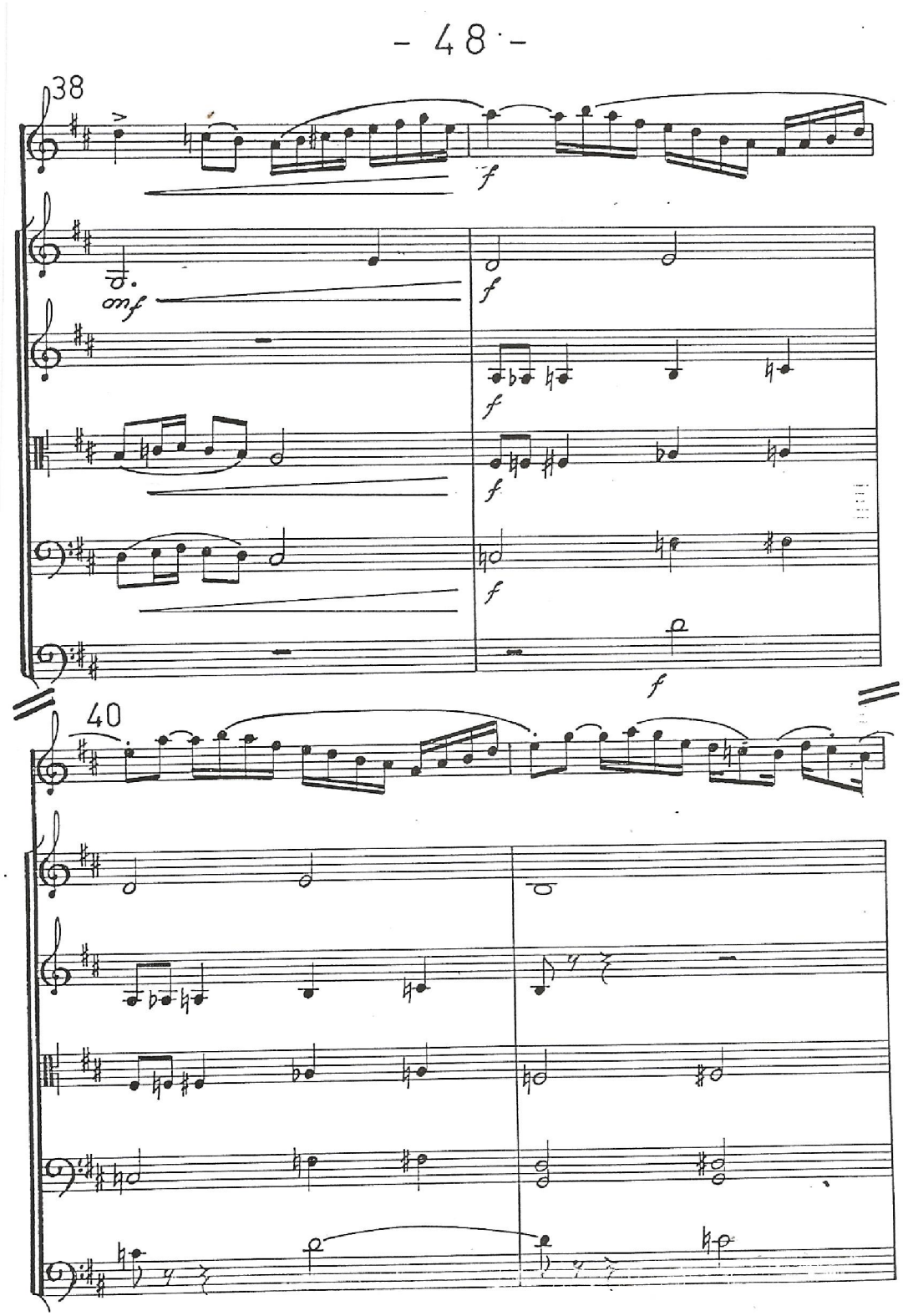
34

36

p cresc.

p cresc.

p cresc.


- 48 -
38
mf
f
40

42

mf cresc.

ff

p cresc.

ff

p cresc.

ff

p cresc.

ff

p cresc.

ff

44

mf

mf cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

46

f c.47

Div. ff

Div. ff

Div. ff

Div. ff

48

c.48

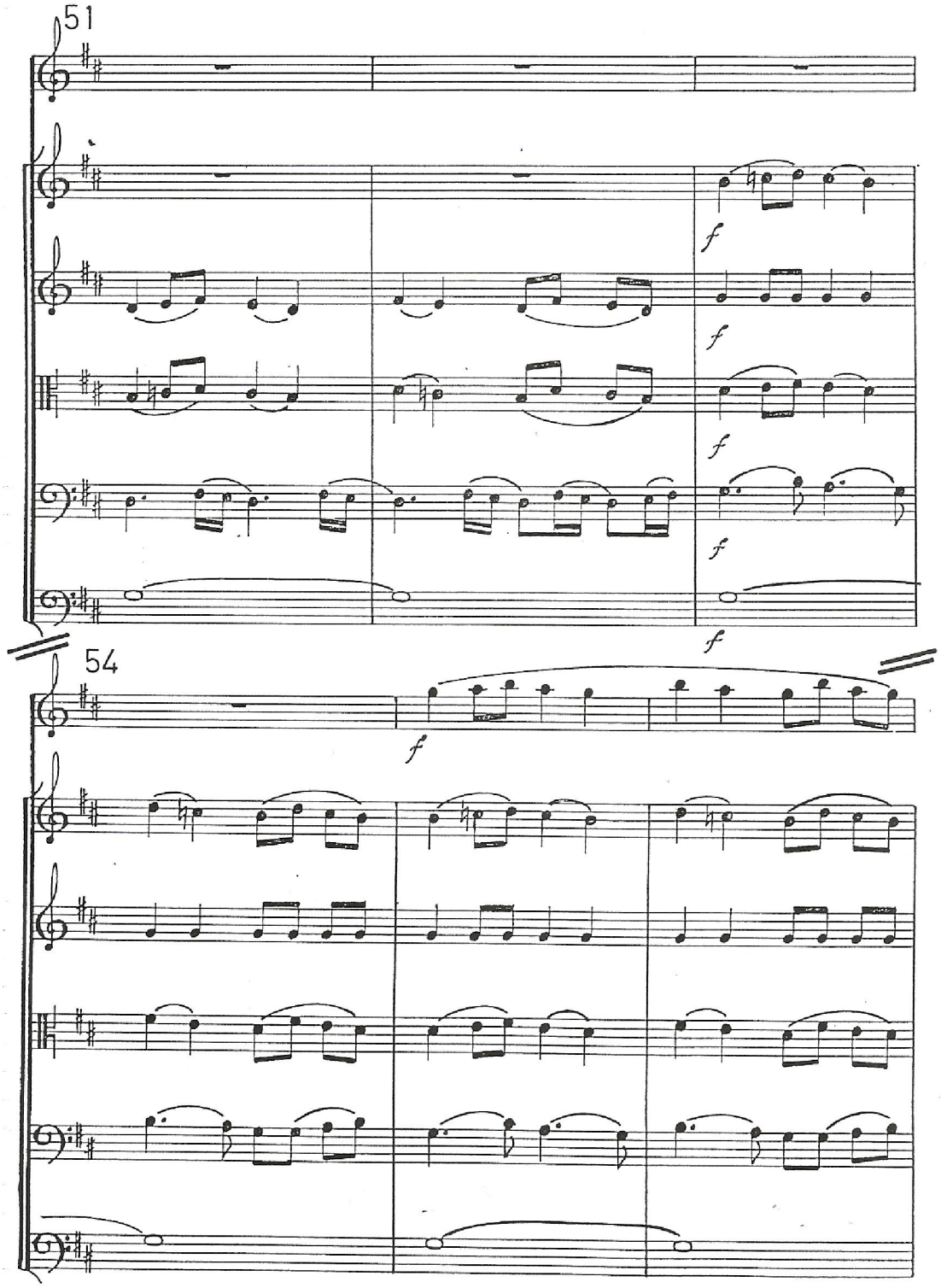
Unis. p cresc.

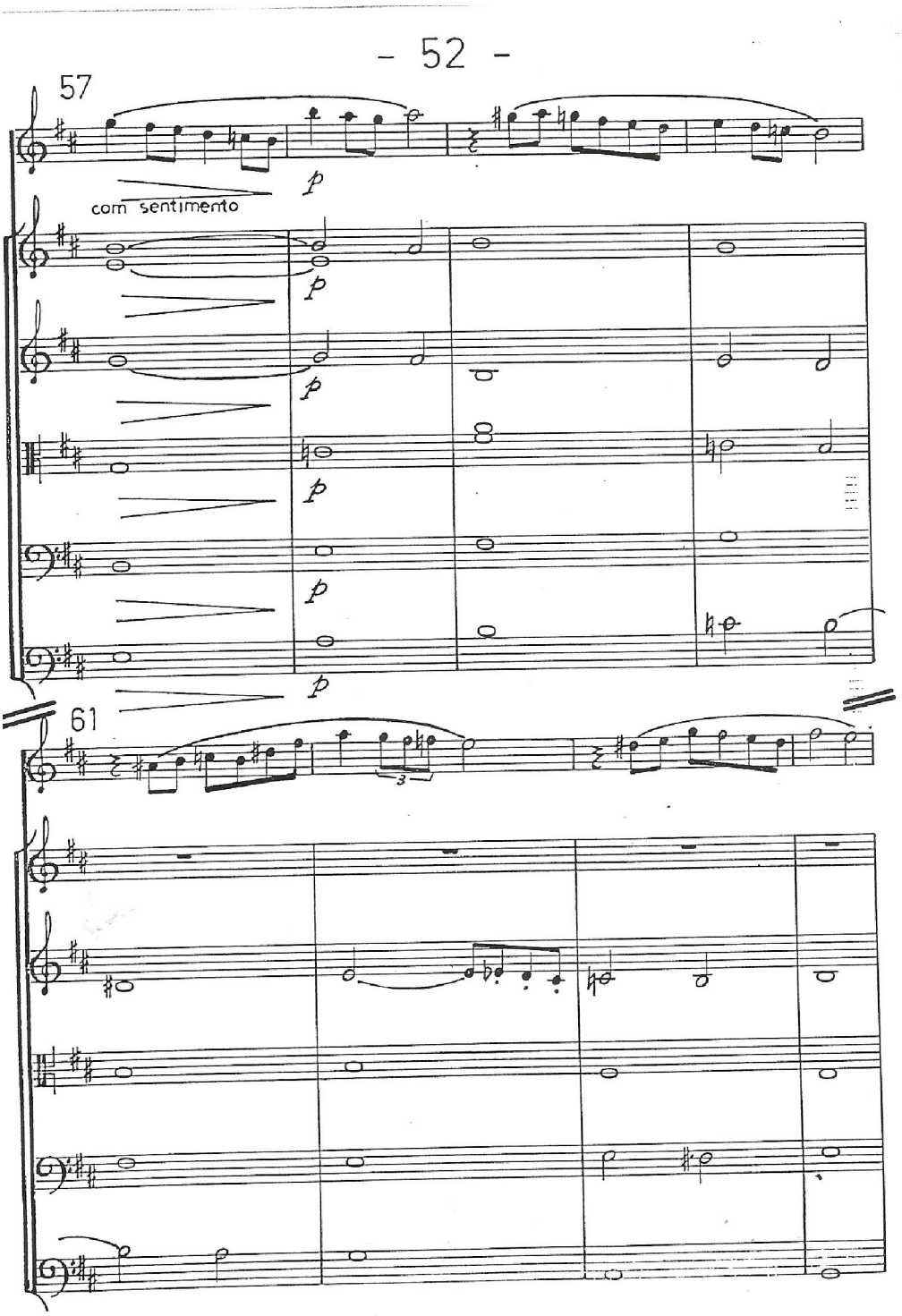
Unis. p cresc.

Unis. p cresc.

Unis. p cresc.

- 51 -




- 52 -
57
com sentimento
p
61
3

65

f com paixão

f com paixão

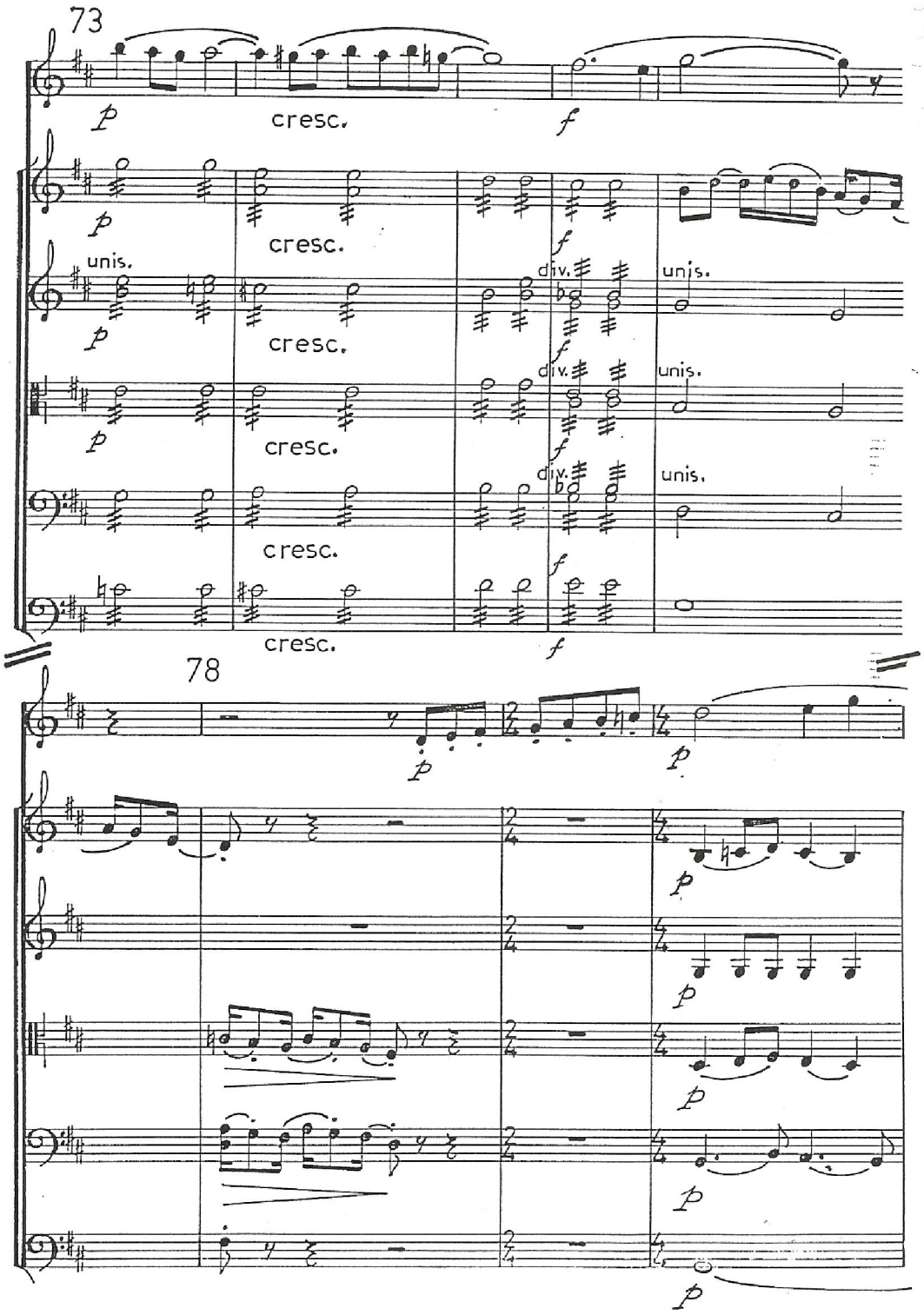
div.

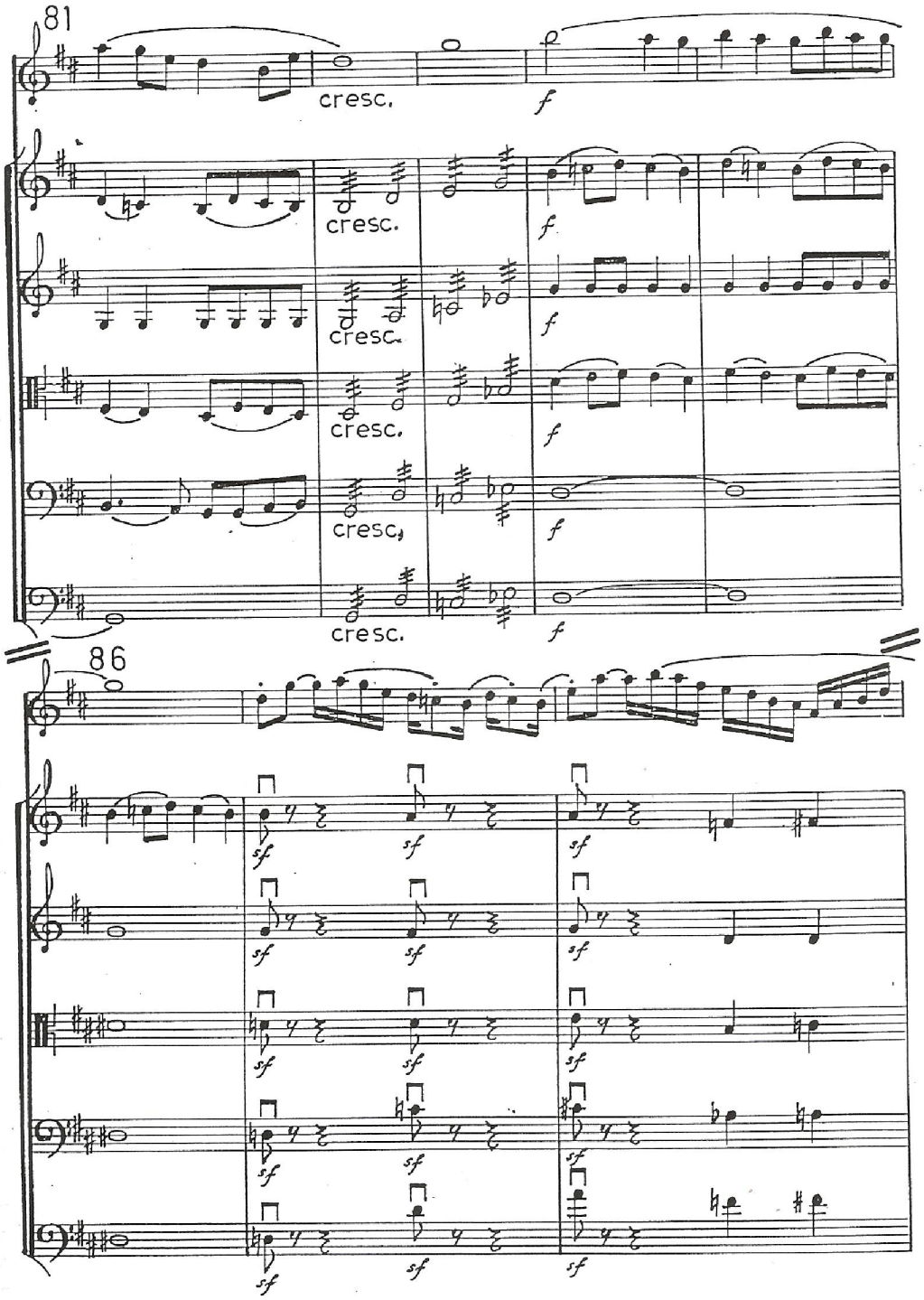
f

f

f

69


73
p
cresc.
f
unis.
div.
78


81
cresc.
f
86
sf

89

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

92

f

p cresc.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

94

mf cresc.

Div.

ff

Div.

ff

Div.

ff

Div.

ff

96

mf

rit.

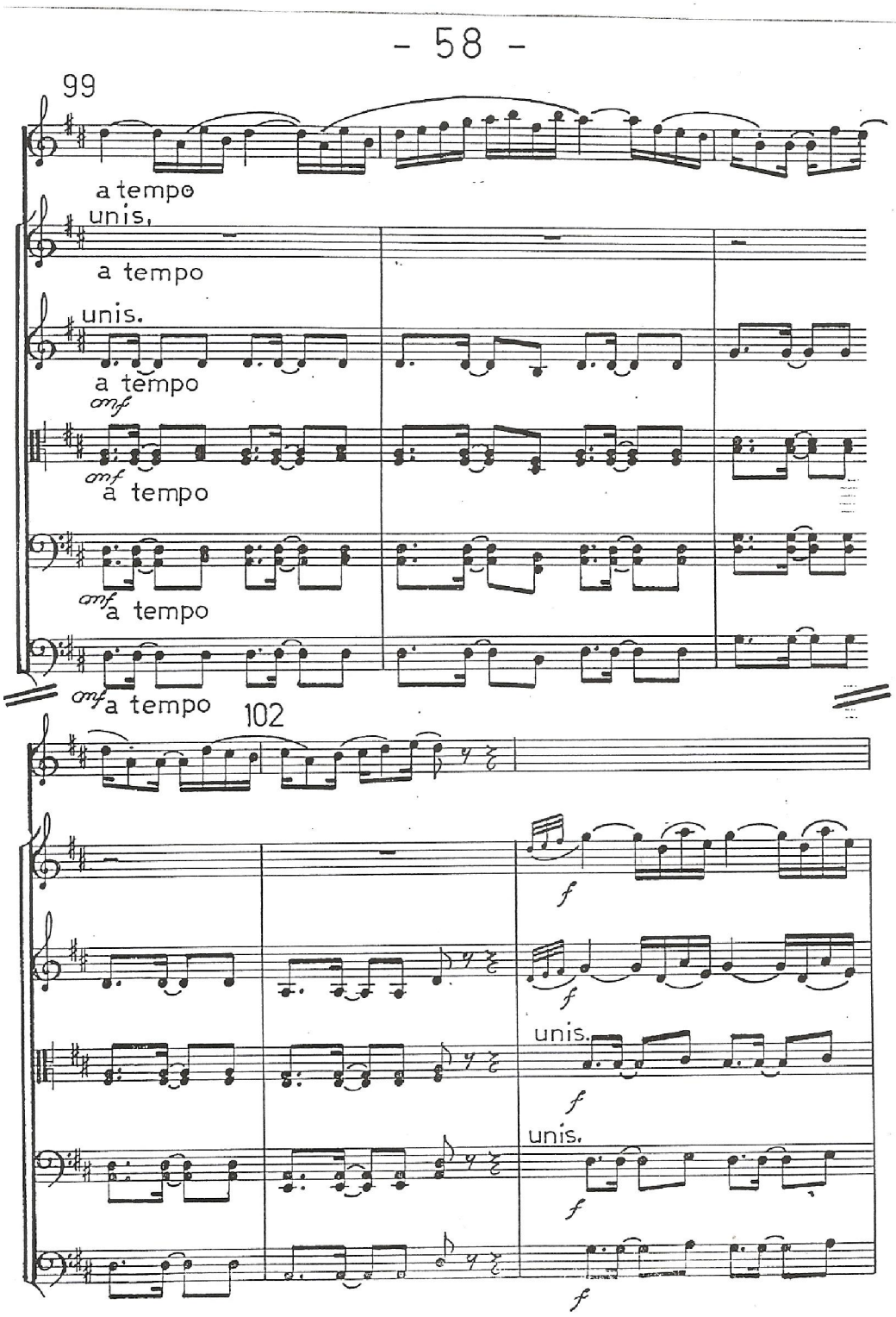
rit.

rit.

rit.

rit.

rit.


- 58 -
99
a tempo
unis.
a tempo
unis.
a tempo
mf
mf
a tempo
mf
a tempo
mf
a tempo
102
f
f
unis.
f
unis.
f
f

104

107

mf

mf

mf

109

mf

mf

mf

mf

mf

112

3

3

114

p cresc.

p sub.

p

cresc.

mf

p sub.

mf

p sub.

p

cresc.

mf

p sub.

p

cresc.

p sub.

119

p com sentimento

121

simile

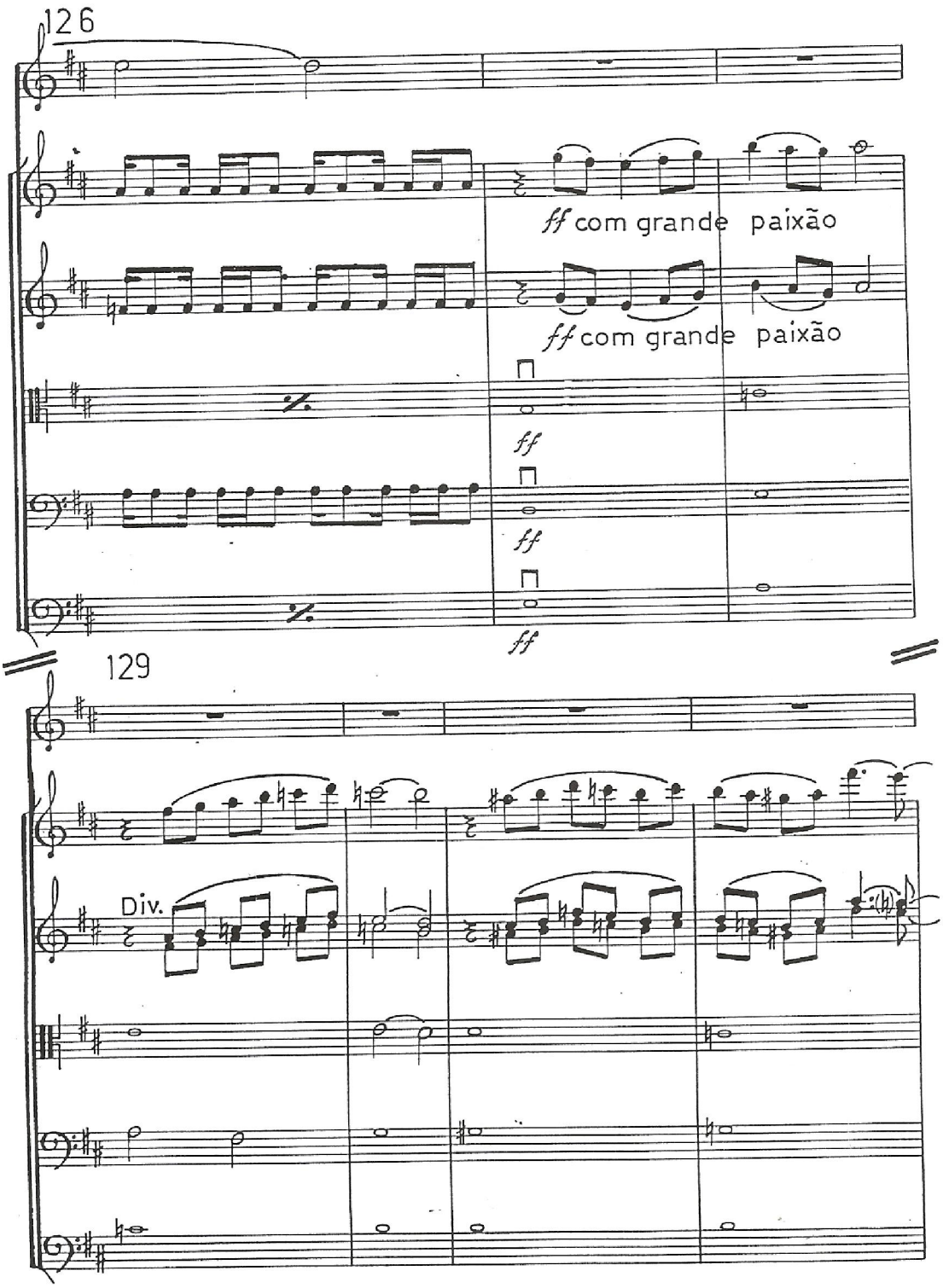
simile

simile

simile

simile

124


126
ff com grande paixão
ff com grande paixão
ff
ff
ff
129
Div.

133

p cresc.

unis.

p cresc.

p cresc.

p cresc.

137

ff

ff

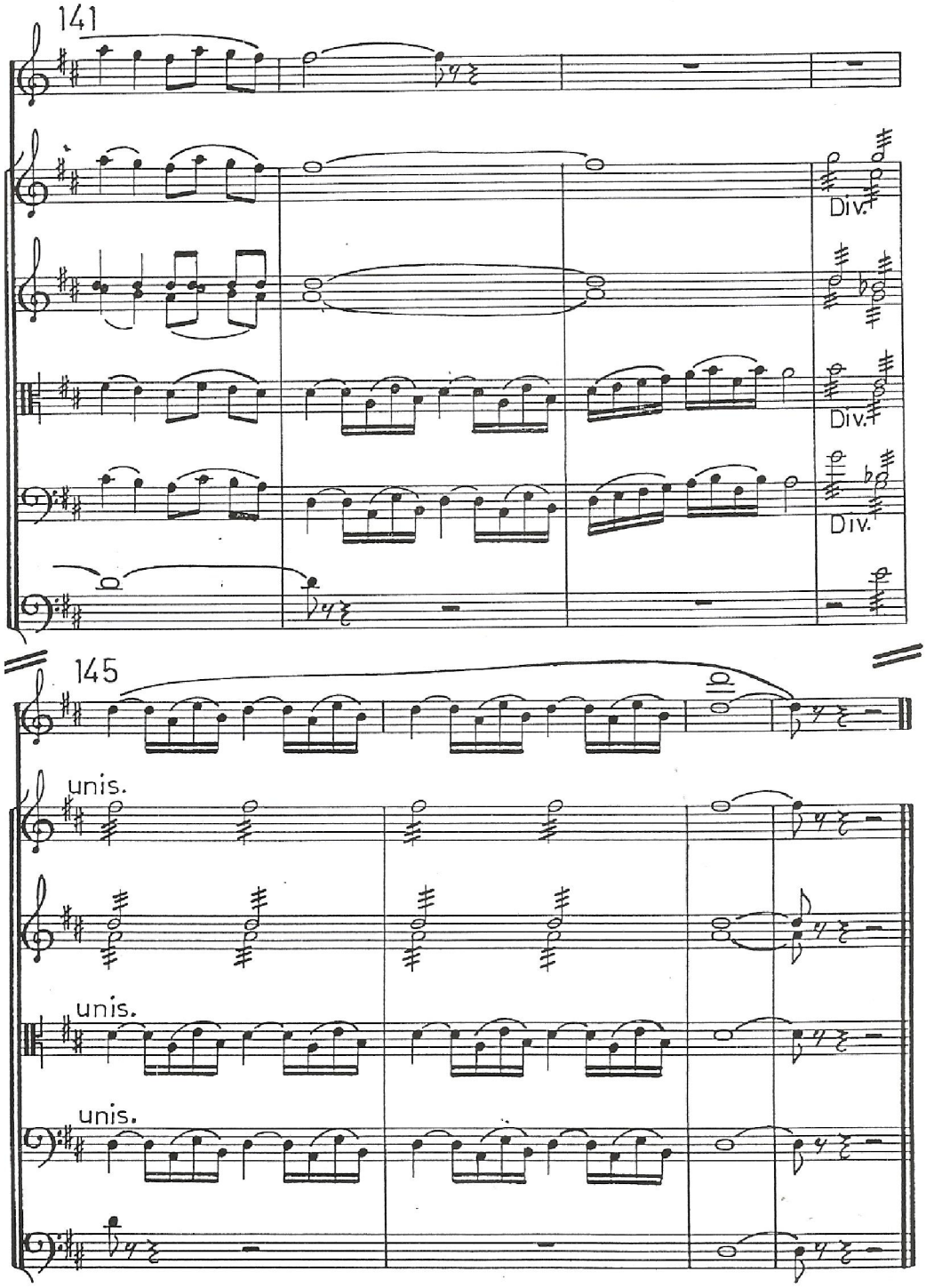
Div.

ff

ff

ff

ff


141
Div.
Div.
Div.
145
unis.
unis.
unis.

ANEXO 8 – Cópia do programa - Seminário de Música Ernesto Nazareth

SEMINÁRIO DE MÚSICA "ERNESTO NAZARETH"
EM VICTORIA (ESPÍRITO SANTO)
DEZEMBRO 1962

Pela primeira vez um encontro de compositores novos do Brasil; vozes jovens para uma nova música, entre as numeráveis músicas da nossa gente e da nossa terra; também, entre as de homem que exprime, em sonoridades, à consciência planetária.

A ocorrência próxima do Centenário do nascimento de Ernesto Nazareth (20 de março de 1963) estava indicando fôsse êste encontro realizado sob a égide dêsse carioca em cuja obra organizaram-se, em esplêndida síntese, tôdas as expressões do populário nacional.

Em todo o final do século XIX e nos primeiros lustros do atual os brasileiros viveram sob o signo de Ernesto Nazareth. A geração que realizaria a nossa escola nacionalista na composição de classe criou-se, informou a sua sensibilidade e a sua imaginação aos acentos do "Bregeiro", do "Bambino" ou do "Ameno Resedá". A música que impressionou Darius Milhand, demarcou profundamente a de Villa Lobos, de Mignone, de Radamés Guattali, de Brasílio Itiberê, de Camargo Guarnieri. Nazareth, sem mente a de Villa Lobos, de Mignone; de Radamés Gnattali, fronteira do pròpriamente artístico, com a grande nobreza da naturalidade e da espontaneidade, de uma invenção multiforme e polivalente. Os jovens criadores da música brasileira não poderiam encontrar mais generosos braços a que se acolherem, e isso na terra em que repousou o gênio e a santidade do Anchieta.

ANDRADE MURICY
Presidente da Academia Brasileira de Música.

PATROCÍNIO:

Conselho Nacional de Cultura
Universidade do Espírito Santo
Academia Brasileira de Música

TEMÁRIO DO SEMINÁRIO

— Nacionalismo musical brasileiro
— Pesquisa folclórica e utilização do folclore na música erudita brasileira
— O ensino da Música Brasileira nas escolas

SÁBADO — 8 DE DEZEMBRO

ÀS 16 HORAS — Ato inaugural no Palácio do Café

ÀS 21 HORAS — Concêrto

1.ª PARTE

Oito Miniaturas ..... *Emilio Terraza*

Suite para piano ..... *Kilsa Setti*

(Ciranda, Samba-Lenço, Valsa, Lundu, Sátira).

Prelúdio e Dança Dolente ..... *Dieter Lazarus*

Pianista WALLY BORGHOFF

Raro dom ..... *Kilza Setti*

Os olhos de meu benzinho ..... "

A estrêla ..... "

Três lembranças do folclore infantil ..... "

Rudá ..... *Milton Cunha*

Soprano : *Priscila Rocha Ferreira*

Ao Piano: *Wally Borghoff*

INTERVALO

Trova (Belmiro Braga) ..... *Olivier Toni*

Eu bem sei (Gustavo Barroso) ..... " "

Ausência (Renato Lacerda) ..... *Osvaldo Lacerda*

Quatro miniaturas (Adelmar Tavares) ..... " "

"A luz dêsse olhar tristonho, "Não chega bem ao meu ombro", "Ando triste" e *"Dei-te os sonhos de minha alma".* *Bruno Kiefer*

No ouro sem fim da tarde morta .....

Três Trovas ..... *Marlos Nobre*

Sete trovas gauchescas ..... *Brenno Blauth*

Seis trovas ..... *Dieter Lazarus*

Tenor: *Camillo Michalka*

Ao Piano: *Wally Borghoff*

DOMINGO — 9 DE DEZEMBRO

ÀS 10 HORAS — Debates a bordo do rebocador "Lacerda Aguiar"

ÀS 16 HORAS — Debates nos jardins da residência do industrial John Helal

ÀS 21 HORAS — Concêrto

PROGRAMA

1)	*Adelaide P. da Silva*	Valsa Chôro n.º 1
2)	*Marisa Tupinambá*	Nove variações sôbre "Ciranda e cirandinha" — (1962)
3)	*Pérsio M. Rocha*	Valsa n.º 2 (1960)
4)	*Lina Pires de Campos*	Sete variações sôbre "Mucama Bonita" — (1961)
5)	*Sérgio Vasconcellos Corrêa* ..	Suite Infantil — (1961) *a)* Arrasta-pé *b)* Cirandinha n.º 1 *c)* Cirandinha n.º 2 *d)* Baião
6)	*Sérgio Vasconcelos Corrêa* ..	Seresta — (1961)

INTERVALO

7)	*Nilson Lombardi*	Ciclo Miniatura — (1960) *a)* Toada *b)* Chorinho *c)* Acalanto *d)* Valsa *e)* Baião
8)	*Nilson Lombardi*	Ponteio n.º 3 — (1961)
9)	*Osvaldo Lacerda*	Suite e Miniatura — (1960) *a)* Chorinho *b)* Toada *c)* Modinha *d)* Cana-Verde
10)	*J. A. de Almeida Prado*	Quatorze Variações sôbre "Xangô" — (1962)

Pianista EUDOXIA DE BARROS

SEGUNDA-FEIRA — 10 DE DEZEMBRO

ÀS 10 HORAS — Debates em Guarapari

ÀS 15 HORAS — Debates em Campinho

ÀS 21 HORAS — *Jantar de Encerramento*

PARTICIPANTES

Compositores

Adelaide P. da Silva
Brenno Blauth
Bruno Kiefer
Dieter Lazarus
Edino Krieger
Emilio Terraza
Ester Sciliar
J. A. de Almeida Prado
Kilza Setti
Lina Pires de Campos
Mariza Tupinambá
Marlos Nobre
Milton Cunha
Nilson Lombardi
Olivier Toni
Pérsio Rocha
Sérgio Vasconcellos Corrêa
Theodoro Nogueira

INTÉRPRETES — Pianistas Eudóxia de Barros e Wally Borghoff.

CANTORES — Prescilla Rocha Pereira e Camilo Michalka.

PRESIDENTE DE HONRA

Professor Darcy Ribeiro,
Ministro da Educação e Cultura

e

Professor Eliezer Batista da Silva,
Ministro de Minas e Energia

CONVIDADOS DE HONRA

Francisco Mignone
Helena Lorenzo Fernandes
Mário Cabral
Mozart de Araújo

HOMENAGEM ESPECIAL

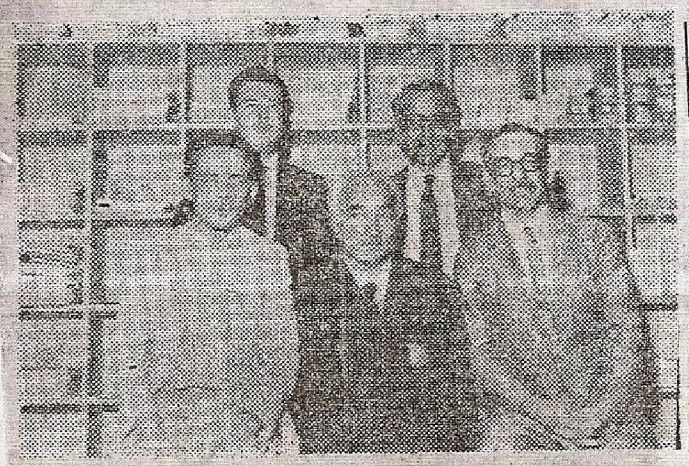
A Liddy Mignone:

Por muito haver amado a música e as crianças.

ANEXO 9 – Cópia do jornal gaúcho – Mesa Redonda de Compositores Gaúchos

Estêve em Pôrto Alegre, no mês de novembro p. p. o compositor gaúcho Luiz Cosme, há muitos anos radicado no Rio de Janeiro. Na capital sulina foi o autor da «Salamanca do Jarau» alvo de várias homenagens. Foi executado, em recital apresentado pelo Quarteto Richter, seu quarteto de cordas, secundado por quartetos de outros dois compositores gaúchos: Enio de Freitas e Castro e Brenno Blauth. A presença de Luiz Cosme nesta noitada dedicada a autores riograndenses muito contribuiu para seu brilhantismo e sucesso. Dias após, em tocante solenidade, foi concedido ao talentoso compositor patrício o título de professor «honoris causa» do Instituto de Belas Artes de Pôrto Alegre. Na oportunidade, Luiz Cosme foi saudado pelo Dr. Carlos de Brito Velho, secretário de cultura da Prefeitura Municipal e pelo Professor Paulo de Couto e Silva, catedrático de História da Música da tradicional escola de arte portoalegrense

Rio de Janeiro, domingo, 24 de dezembro de 1961



MESA REDONDA DE COMPOSITORES: realizou-se a 21 de novembro último, em Pôrto Alegre, uma «mesa redonda de compositores», franqueada ao público, em que autores riograndenses debateram a respeito da «posição da música brasileira em face do movimento vanguardista». Em face do sucesso alcançado pela reunião, combinou-se para breve outra, nos mesmos moldes. Na fotografia, os compositores participantes da mesa redonda: da esquerda para a direita, sentados, Bruno Kiefer, Armando Albuquerque e Enio de Freitas e Castro; de pé, Brenno Blauth e Paulo Guedes

SEMINÁRIOS DE MÚSICA PRÓ ARTE

1952 - 1973

"PROMOÇÕES GRÊMIO BÉLA BARTÓK"
QUARTA-FEIRA - 5. DEZ. 1973
20:30 HORAS

CANTO - SÔPROS - PIANO

NINA MONTENEGRO - Canto
JOSÉ DAVINO ROSA- Oboé
NIVALDO DONEGÁ - Clarinete
REGINA SCHOCHAUER- Piano

OSVALDO LACERDA..... Abôio
ERNST MAHLE..... Sonata

DIRCEU COGLIANO..... Escuta
VILLA-LOBOS ..... Abril
THEODORO NOGUEIRA..... Ipês em Flor
ALBERTO NEPOMUCENO..... Trovas
OSVALDO LACERDA..... Murmúrios
OSCAR LORENZO FERNANDES..... Canção do Mar

BRENO BLAUTH..... Sonata

oOo

JOSE DAVINO ROSA, fêz o Curso de Música na Fundação Armando Alvares Penteado. Leciona atualmente no Conservatório Musical do Brooklyn Paulista, no Conservatório Dramático Dr. Carlos de Campos de Tatuí e na Escola de Música de Piracicaba.

NIVALDO DONEGÁ, fêz o Curso de Música no Conservatório Musical de Santana. Leciona no Conservatorio do Brooklyn Paulista, no Conservatório Dramático Dr. Carlos de Campos de Tatuí e na Escola de Música de Piracicaba. É um dos fundadores do Quinteto Jóvem de S. Paulo.

NINA MONTENEGRO, solista da "Missa em Si Bemol" do Padre José Maurício Nunes Garcia e da Lenda Amazônica " As Uyáras" de Alberto Nepomuceno. Apresentou-se em programas do Coral Misto da Universidade de S. Paulo, da Soc. Fundação Armando Alvares Penteado, Sociedade Bach de S. Paulo, Orquestra Sinfônica do Amadores, Collegium Musicum e Sociedade Pró-Música Sacra de S. Paulo. Participou, como recitalista, nos anos de 1969 e 1970, da semana Euclidiana em S. José do Rio Pardo.

REGINA SCHOLCHAUER, tem se apresentado com solista e acompanhadora, tanto em S. Paulo como em diversas cidades do interior. É acompanhadora do Curso de Interpretação do Prof. Eládio Perez Gonzalez.

Informe-se na n/Secretaría sôbre o XXIV CURSO INTERNACIONAL DE FÉRIAS DA PRÓ-ARTE EM TERESÓPOLIS

MÚSICA - ARTES (Cultura, Informação, Amizade, Participação, Alegria)

ANEXO 11 – X Bienal – Homenagem a Brenno Blauth

x bienal de música brasileira contemporânea

MINISTÉRIO DA CULTURA
FUNDO NACIONAL DE CULTURA
FUNARTE/IBAC

Rio de Janeiro
15 a 23 de outubro de 1993

Teatro Municipal
Sala Cecília Meireles
Museu de Arte Moderna
Escola de Música da UFRJ
Automóvel Club do Brasil
Espaço Cultural Sérgio Porto
Palácio Gustavo Capanema

Apoio:

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura

Homenagem

Mário de Andrade (centenário de nascimento)
Camargo Guarnieri (1907-1993)
Breno Blauth (1931-1993)
Ascendino Theodoro Nogueira (80 anos)

Agradecimento

Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
Secretaria Municipal de Cultura
Fundação Teatro Municipal do Rio de Janeiro
Sala Cecília Meireles - FUNARJ
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Escola de Música da UFRJ
Automóvel Club do Brasil
Espaço Cultural Sérgio Porto - RIO ARTE
Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo
Universidade Livre de Música de São Paulo
Instituto de Artes da UNESP
Fundação Orquestra Sinfônica Brasileira
Funds for US Artists at Internatinal Exhibitions
Arts International
Universidade de Akron, Ohio, EUA
M.F. do Nascimento Brito
Jornal do Brasil
Rádio Opus 90 FM
Vodka Kovak

PALÁCIO GUSTAVO CAPANEMA - AUDITÓRIO
Quinta-feira, 21 de outubro de 1993 - 17h

I

Heitor Alimonda — *Intenções* (Fantasia e Coda)
violino: Ricardo Amado
trompa: Zdenek Svab
piano: Heitor Alimonda

Brenno Blauth — *Trio Sonatina*
oboé: Luis Carlos Justi
trompa: Zdenek Svab
piano: Lilia Justi

Eli-Eri Moura — *In somnis**
mezzo: Cristina Passos
trompa: Antonio Augusto
piano: Maria Tereza Madeira

Ilza Nogueira — *Ode aos jamais iluminados****
recitante: Eladio Perez
tenor: Ronaldo Victorio
piano: Maria Tereza Madeira
violinos: Mauro Rufino
Daniel Passuni
viola: Débora Cheyne Prates
violoncelo: Paulo Santoro

regente: Roberto Victorio

II

Roseane Yampolschi — *Ciclos*
violoncelo: David Chew
piano: Heitor Alimonda

Arthur Kampela — *Layers for a transparent orgasm***
trompa: Graziela Bortz

Kilza Setti — *Ore ru ñamandu ete tenondeguá* ***
(Preces Mbyá-Guarani)
mezzo: Cristina Passos
flauta: Andrea Ernest Dias
piano: Maria Tereza Madeira
percussão: Lino Hoffmann

Maria Helena Rosas Fernandes — *Brasil 92* ***
mezzo: Cristina Passos
flauta: Andréa Ernest Dias
clarinete: Lucia Morelenbaum
piano: Maria Tereza Madeira
tímpano: Roberto Cardoso
percussões: Lino Hoffmann
Pedro Paiva

regente: Roberto Victorio

*** estréia mundial
** estréia no Brasil
* estréia no Rio de Janeiro

ANEXO 12 – Cópia do Jornal *O Globo* – Destaque para o lançamento de uma de suas obras sob o selo *Chantecler*

O GLOBO 24-1-64

O GLOBO nos discos Clássicos

Vila-Lôbos e Brenno Blauth

Zito Baptista Filho

CUMPRE destacar o interêsse que a Chantecler revela pela nossa música erudita, dando oportunidades não só a autores como também a intérpretes novos, como é o caso dêste seu mais recente lançamento, em que podemos ouvir as famosas Bachianas Brasileiras n.º 4 na versão original para piano na interpretação de Gilberto Tinetti, de reputação já firmada em salas de concêrto e que reafirma as suas qualidades no disco que é motivo desta nota (CMG-1018). A boa sonoridade do piano está bem captada e os quatro movimentos fluem com ampla satisfação para o discófilo.

Mas a revelação dêste lançamento é o Trio 1960, do jovem compositor gaúcho Brenno Blauth. Seus três movimentos são flagrantes de nossa paisagem musical. Entre o primeiro, **Chôro**, e o terceiro, **Galhofa**, se interpõe um **Noturno** que é uma langorosa serenata onde os instrumentos quase cantam aquelas sentidas letras chorosas tão em moda nas românticas serestas. A interpretação, confiada ao Trio Juventude Musical Brasileira, com o pianista Luís Carlos de Moura Castro, o violinista Wilhelm Martin e o violoncelista Antônio Guerra Vicente, é cuidada, havendo talvez uma certa predominância do piano, fenômeno não raro sentido na atuação dos trios mais experimentados e reputados. A audição dêste Trio 1960 de Brenno Blauth, de quem conhecemos apenas o prestígio nascente de alguns concursos ganhos, foi, repetimos, uma das grandes satisfações ùltimamente proporcionadas pela nova música brasileira, essa música que — tudo indica — não perderá a privilegiada posição há muito alcançada no Nôvo Mundo.

Destacamos também a boa apresentação gráfica do LP, com uma atraente capa de boas côres. Nosso programa "Os Clássicos da Semana", da Rádio Roquette-Pinto — agora nos horários de sextas-feiras às 23 horas e domingos às 22 horas —, focalizará hoje êste lançamento Chantecler, fazendo ouvir o Trio 1960 de Brenno Blauth.

ANEXO 13 – Esboço das propostas do Movimento Musical Renovador

Dr. Brenno Blauth
CREMESP 10.931
Clínica de Adultos e Crianças
Cirurgia - Fisioterapia - Partos

Ibiúna, ...

Para: .....

Formação de um grupo esotérico de 5, 6, ou 7 (célula mãter de uma futura sociedade brasileira de compositores eruditos)

Finalidades: lutar em comum por:

1) Divulgação da música brasileira
2) " " " " nova
3) Divulgação da NOSSA música

- Concertos
- Programas radiofônicos
- Edição de músicas
- Discos

Dar a idéia ao Hugo Maia: porponho-me a fazer programa de mús, bras. em qualquer rádio que êle me apresentar - só preciso de fitas virgens e do estúdio para montar - Faço o script e entro c/ as músicas do arquivo do MMR. O programa será MÚSICA ERUDITA DO BRASIL PARA A JUVENTUDE - Programa produzido pelo Movimento Musical Renovador - órgão da Sociedade Brasileira de Compositores Eruditos

Tem tanto [illegible] coisa [illegible] eruditos?