

# Análise e interpretação de *Quatre Pièces* de Glauco Velásquez (1912)

Any Raquel Carvalho (UFRGS)

e-mail: anyraque@cpovo.net

Paulo Fernando Saraiva Macedo (UFRGS)

e-mail: marazulado@terra.com.br

**Resumo:** A interpretação de uma obra musical depende em grande parte do conhecimento e da percepção da sua essência. O intérprete deve recorrer à análise como um instrumento básico para as decisões que tomará quanto à interpretação, pois ela revela pontos que nem sempre são perceptíveis à primeira vista. Neste trabalho mostraremos aspectos que devem ser considerados ao interpretar-se a obra *Quatre Pièces* para órgão, de Glauco Velásquez, decorrentes de uma análise das mesmas.

**Palavras-chave:** análise, interpretação, órgão.

## The analysis and interpretation of *Quatre Pièces* by Glauco Velásquez (1912)

**Abstract:** The interpretation of a musical work depends largely on the knowledge and perception of its essence. The interpreter should use analysis as a primary tool for making decisions related to interpretation, since it may reveal aspects that are not always perceptible at first sight. This paper will present aspects that should be considered for the interpretation of *Quatre Pièces* for organ, by Glauco Velásquez, as a result of this analysis.

**Keywords:** analysis, interpretation, organ.

A interpretação de uma obra musical depende em grande parte do conhecimento e da percepção da sua essência. Há muitos fatores que o intérprete pode perceber intuitivamente, além dos impressos na partitura. O intérprete deve utilizar a análise como um instrumento importante para as decisões que tomará quanto à interpretação, pois aquela revela pontos que nem sempre são perceptíveis à primeira vista. É através da análise que conhecemos as relações entre os diversos eventos musicais propostos pelo compositor. Neste trabalho mostraremos aspectos que devem ser considerados ao interpretar-se a obra *Quatre Pièces* para órgão, de Glauco Velásquez, decorrentes de uma análise das mesmas.

Conforme Janet Schmalfeldt, pianista americana e doutora em teoria musical,

Enquanto o analista pode falar e escrever sobre uma obra sem tê-la executado, a apresentação do intérprete reflete sua própria 'análise'; o intérprete compromete-se com a recriação da obra, colocando em jogo suas habilidades físicas, assim como sua compreensão intelectual e espiritual (SCHMALFELDT, 1985, p.1).

Ainda existe uma distância acentuada entre o analista e o intérprete. O tipo de análise escolhido pelo analista nem sempre é o mais propício para o intérprete. No entanto, uma análise minuciosa feita pelo intérprete sempre lhe proporcionará subsídios para as diversas escolhas que poderá realizar ao executar e interpretar uma obra musical. Por exemplo, a análise da estrutura de uma obra nos fornece indicadores quanto ao número de materiais utilizados, quais os mais importantes, quando há modulações, cadências e seções e como proceder. Através da análise de cada seção, podemos ainda identificar motivos, frases e períodos e suas inter-relações.

Como é possível tocar uma fuga de Bach sem conhecermos a estrutura de uma fuga barroca?

Quantos detalhes passarão desapercebidos: articulação, fraseado, seções, etc? Isto sem mencionar a importância dos principais materiais como sujeito, resposta, contra-sujeito, episódios, etc., além das implicações harmônicas.

Schmalfeldt afirma que mesmo tentando seguir todas as indicações na partitura, dando forma e dinâmica a cada frase, é preciso perguntar-se: “o que fiz para garantir a recriação desta obra como se fosse minha? O que fundamenta a minha interpretação?” (SCHMALFELDT, 1985, p. 19). Ela conclui que, para se ter tranqüilidade e confiança na interpretação de qualquer obra, é necessário tentar encontrar um fundamento analítico para as decisões interpretativas. Isto “sem eliminar o esforço de exprimir liberdade e espontaneidade” pois na verdade, “a análise proporciona maior liberdade ao intérprete ao realizarmos um estudo comprehensivo da obra” (SCHMALFEDT, 1985, p. 19).

Apesar do analista e do intérprete terem o mesmo objetivo—o de apresentar uma compreensão global da obra musical—existem diferenças nos seus enfoques. Diz Schmalfeldt:

Enquanto o analista assume um compromisso verbal/escrito do seu ponto de vista, o intérprete formula um ponto de vista não-verbal que mudará cada vez que ele se apresentar... No caso de uma falha, o intérprete precisa ser rápido em tomar decisões, as quais se beneficiarão largamente do trabalho analítico realizado anteriormente... Neste instante, a interpretação demanda do intérprete algo que não é requerido pelo analista—a capacidade criativa de possuir controle minuto-a-minuto sobre as relações do som (SCHMALFELDT, 1985, p. 28).

Nós, intérpretes, temos um compromisso com cada peça que executamos: o de darmos uma interpretação baseada naquilo que acreditamos ser a intenção do compositor. O que nos diferencia do analista é saber que cada apresentação artística sairá diferente: melhor ou pior, mais ou menos expressiva, no entanto, sempre com a mesma finalidade. As diversas maneiras como tocaremos uma mesma obra durante nossas vidas deve-se a nossa capacidade de exprimir aquilo que cremos ser a essência da composição com o acréscimo de nosso interior—aquilo que sentimos ao tentarmos exprimir isto. Sobre interpretação, Gerling e Souza em *A performance como objeto de investigação* comentam:

interpretação, um conceito inseparável de *performance*<sup>1</sup>, refere-se à individualidade utilizada para modelar uma peça segundo idéias próprias e intenções musicais. Diferenças na interpretação são responsáveis pela riqueza e variedade na execução musical e podem ser investigadas entre vários intérpretes ou entre várias instâncias de um mesmo intérprete. (GERLING e SOUZA, 2000, p.115.)

Através da análise da obra *Quatre Pièces* de Glauco Velásquez, apresentaremos algumas considerações que podem auxiliar o intérprete na hora de preparar uma peça para órgão.

Glauco Velásquez (1884 -1914), italiano de nascimento, veio para o Brasil na sua adolescência e estudou no Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro a partir de 1898. Compôs várias obras onde se percebe a influência da linguagem musical adotada por Debussy, Franck e Wagner, criando seu próprio estilo e abandonando o tradicionalismo. Atuou como organista no Rio de Janeiro e morreu tuberculoso aos trinta anos. Seu repertório para órgão inclui: *Impromptu* (1905), *Quatre Pièces* (1912) e *Prelúdio* (1912).

### ***Quatre Pièces* (1912)**

Esta peça, indicada para órgão ou harmônio, foi concebida em quatro movimentos: I. Prelúdio; II. Intermezzo; III. Chorale e, IV. Finale. Apesar do nome do compositor aparecer no início de

<sup>1</sup> GERLING e SOUZA afirmam que a maioria dos autores incluída neste trabalho define *Performance* como “a execução formal de música escrita por outro que não o intérprete” (2000, p. 115).

cada movimento, podemos afirmar que devem ser tocados como um conjunto, uma vez que foram englobadas dentro do título “quatro” peças como uma única obra. A utilização de material de forma cíclica também corrobora, para o conjunto, a idéia de uma unidade.

### I. Prelúdio

A primeira peça, *Prelúdio*, escrita em fá menor, tem a forma ABA', com a volta apenas dos primeiros seis compassos no final (Tab.1).

Tab.1: Forma do *Prelúdio*, primeiro movimento de *Quatre Pièces* de Glauco Velásquez

Seções	A		B		Ponte	A'
No. Compasso	1-6	7-12	13-20	20-21	22-24	25-31
Frases	a	b	c	ligação	d	a'
Tonalidade	Fá m	fá m-Mi M	Fá M-Mi M		Dó M-fá m	Fá m

A primeira seção é composta por duas frases, sendo que a primeira inicia em Fá menor e cadência na dominante. A segunda frase parte de fá menor modula para Dó menor (c. 7-9) e cadência em Mi maior. A frase inicial é imitada à oitava integralmente pela voz inferior, enquanto a voz intermediária funciona apenas como preenchimento harmônico. A segunda frase tem apenas seu início imitado à oitava, mas mantém o mesmo contorno melódico e o mesmo número de compassos que a primeira.

Ex.1: *Prelúdio*, c.1-12 (primeiro movimento de *Quatre Pièces*)

A Seção B (c. 13-21) começa com imitação a oitava e depois apresenta um pequeno motivo rítmico inédito em imitação no c. 18. Esta seção começa em Fá maior e em seguida cria-se uma zona de instabilidade tonal através da utilização de cromatismo melódico suportado por acordes aumentados e diminutos, até a chegada em dó maior no c. 18, dirigindo-se novamente a uma cadência em Mi maior no c. 20.

Ex.2: Prelúdio, c. 13-24 (primeiro movimento de *Quatre Pièces*)

Uma pequena ligação de um compasso e meio une esta com a ponte de três compassos, a qual transforma o Dó em dominante de Fá menor. Podemos notar que, na seção B ocorre o mesmo procedimento do final da primeira seção: início em Fá (na segunda vez em Fá maior) e cadênciа em Mi maior. O retorno apenas da primeira frase da seção A finaliza o movimento.

Quanto à dinâmica, a seção A permanece entre *mezzo piano* e *piano*, enquanto a seção B possui um gradativo crescendo até o *fortissimo* (c. 16), seguido por um *decrescendo* quase súbito para encerrar a seção.

O uso de cromatismo, uma constante em todos os movimentos desta obra, faz-se presente já no primeiro compasso (voz superior), nos c. 9-11 (voz intermediária), c. 17 (voz intermediária), c. 19 (vozes intermediárias), entre outros. A abundância de acordes de sétima diminuta e notas de passagem acentuadas ajuda a obscurecer a tonalidade.

## II. Intermezzo

O segundo movimento (*Intermezzo*) possui o mesmo número de compassos que o primeiro e subdivide-se em:

Tab.2: Forma do Intermezzo, segundo movimento de Quatre Pièces de Glauco Velásquez

No. Compassos	1-9	10-19	20-26	27-31
Frases	a	a'	a''	coda
Tonalidade	Lá m	Lá M	Lá M	Lá M

Desde o início, a tonalidade é obscurecida através do uso de Sol natural na voz inferior. No entanto, a cadência em Mi maior no c. 9, assim como o uso de acordes de Mi menor (c. 5-7), evidencia a tônica Lá, ora maior, ora menor.

Ex.3: *Intermezzo*, c.1-9 (segundo movimento de *Quatre Pièces*)

A frase inicial é manipulada diferentemente nas suas três aparições. Na primeira aparição, a frase é imitada à quinta, porém com pequenas modificações intervalares. Esta frase não é imitada na sua segunda aparição (c. 10-12), mas sim, acompanhada por uma nota pedal em *stacatto*, cadenciando na dominante no c. 19. O retorno desta frase no c. 20 apresenta uma imitação à terça, com algumas modificações e conclui da mesma maneira que as outras, com uma cadência em Mi maior (c. 26). O movimento é encerrado com uma coda de caráter homofônico.

O caráter tranqüilo (Lento) deste movimento não apresenta mudanças significativas de dinâmica. O uso de cromatismo é menos freqüente, aparecendo apenas nos c. 8-9 (voz superior), c. 14 (voz intermediária), c. 17-18 (vozes intermediária e superior), e c. 21 (voz intermediária).

### III. Chorale

O terceiro movimento (*Chorale*) tem a forma ABA':

Tab.3: Forma do Chorale, terceiro movimento de Quatre Pièces de Glauco Velásquez

Seções	A				B				A'
No.compasso	1-4	5-9	10-13	14-18	19-27	28-33	34-41	42-48	49-52
Frases	a	b	a'	b'	c	b''	c'	b'''	a
Tonalidade	Sol M	Sol M - Sol b M	Sol b M	Ré M - Mi b M	Fá M- mi m	Lá M	-fá m	Sol M	Sol M - Sol b M

O uso de imitação, presente em todos os outros movimentos, aqui dá lugar a um diálogo entre as vozes externas. O tema coral inicia desacompanhado em Sol maior (c. 1-4) e é logo respondido pela voz superior (c. 5-9), harmonizada a quatro vozes. Esta por sua vez, modula enarmonicamente para sol bemol maior através da transformação de Fá sustenido (voz superior, c. 6) em Sol bemol (c. 7). As duas frases são repetidas, com algumas modificações, encerrando a primeira seção com uma cadência em Mi bemol maior no c. 18.

Ex.4: *Chorale*, c. 1-9 (terceiro movimento de *Quatre Pièces*)

A seção B é mais densa em textura e sua harmonia é mais ousada. Inicia com uma nova frase (frase c, c. 19, Ex. 5), a qual é repetida meio-tom acima no c. 34. A frase b, inserida entre as duas frases c, retorna no c. 28 (voz inferior) com modificações melódicas e harmônicas. É ouvida mais uma vez nesta seção justamente no ponto culminante do movimento (c. 42-48). As frases b e c utilizam cromatismo. Este *chorale* conclui com o retorno da seção A (c. 49-58).

Ex.5: *Chorale*, c.19-24 (terceiro movimento de *Quatre Pièces*)

A dinâmica neste movimento vai crescendo desde o *pianíssimo* ao *fortíssimo*, este último ocorrendo justamente antes do retorno da seção A, preparando a volta do *pianíssimo*. O cromatismo é característico das frases b e c.

#### IV. Finale

O último movimento da obra *Quatre Pièces* divide-se em duas partes:

Tab.4: Forma do *Finale*, quarto movimento de *Quatre Pièces* de Glauco Velásquez

Seções	A					B			
No. compasso	1-15	16-24	24-37	38-43	43-57	58-62	63-76	77-80	81-86
Frases	a	a'	a''	a'''	a	a/III mov.	b'/III mov.	a/III mov.	b/III mov.
Tonalidade	ré m – Ré b M	Ré b M	Ré b M	Lá M	ré m	Sol b M		Sol M	Sol b M

A primeira seção começa com imitação à sétima com um motivo rítmico que permeia toda a primeira parte da peça:

Ex.6: *Finale*, c.1-3 (quarto movimento de *Quatre Pièces*)

A segunda repetição desta frase (c. 24-37) inicia da mesma maneira, no entanto com imitação à oitava (c. 24-25), respondida pela imitação à sexta nos c. 29-30, quando a voz inferior transforma seu primeiro intervalo em um salto de quinta, e não de oitava. A próxima entrada desta frase ocorre no c. 38, com imitação na outra voz, à quarta, e logo depois em *stretto* (c. 40-41). Segue o retorno do Tempo I, quase que literalmente. Esta seção possui o caráter de uma invenção a duas vozes.

A seção B retoma material presente no movimento anterior (“Chorale”) conforme a tabela abaixo:

Tab.5: Compassos correspondentes dos III e IV movimentos (*Quatre Pièces* de Glauco Velásquez)

Chorale (III mov.)	Finale (IV mov.)
c. 58-67	c. 1-9
c. 68-70	c. 14-16
c. 70-71	c. 44-45
c. 77-86	c. 1-9

O retorno do tema coral no c. 58 ocorre primeiramente em Sol bemol maior, depois em Sol maior, ou seja, o contrário do que acontece no terceiro movimento.

## Conclusão

Podemos concluir que enquanto a estrutura dos movimentos desta obra é simples, a harmonia empregada por Velásquez é mais complexa; exceto no *Intermezzo*. O uso de acordes de sétima

diminuta no primeiro movimento, por exemplo, obscurece a tonalidade, aparecendo ora em tempo forte, ora em tempo fraco, o que também favorece o emprego de cromatismo (Ex. 7):

Ex.7: *Prelúdio*, c.10-12 (primeiro movimento de *Quatre Pièces*)

A modulação por semitom é uma constante nesta obra (ver tabela 6 abaixo). No primeiro movimento, por exemplo, ocorre entre Fá menor e Mi maior (ver Ex. 1), utilizando a enarmonia entre as notas Lá bemol e Sol sustenido (Ex. 8):

I movimento

Ex.8:

No terceiro movimento a relação é de Sol maior para Sol bemol maior (Ex. 9):

III movimento

Ex.9

Neste movimento, o Fá sustenido (c. 3), ou seja, a sétima de Sol maior, transforma-se em Sol bemol (como mostrado no Ex. 4 acima).

No último movimento, Velásquez evita a fixação da tonalidade Ré, fato já perceptível nos primeiros compassos, criando uma ambigüidade provocada pela falta de armadura e a utilização de Si bemol. À primeira vista o movimento parece estar em Fá maior, no entanto, se considerarmos as notas mais graves dos primeiros três compassos, a impressão é de que estamos em Sol menor. No entanto, o compositor evitou uma cadência no c. 5, a qual confirmaria este tom. No c. 8 há uma cadência de engano que, na verdade, funciona como uma bordadura para a nota Lá (nota pedal) dos próximos dois compassos, confirmando-nos a tonalidade de Ré menor somente no c. 10.

Esta instabilidade é mantida, pois no próximo compasso surge o acorde napolitano de Ré bemol maior, sendo esta a tonalidade que encerra a frase no c. 15 (Ex. 11). Se considerarmos a tonalidade inicial deste movimento como Ré menor, a primeira alteração que aparece é Dó sustenido, sendo este transformado em Ré bemol no c. 15, ou seja, uma modulação por semitom.

The musical score is divided into four systems:

- System 1:** Starts with a dynamic *f*. The bass line features eighth-note patterns.
- System 2:** Starts with a dynamic *f*. The bass line features eighth-note patterns.
- System 3:** Starts with a dynamic *f*. The bass line features eighth-note patterns. Labels below the staff indicate harmonic analysis: "i/rem" and "VI#7".
- System 4:** Starts with a dynamic *ff*. The bass line features eighth-note patterns. Labels below the staff indicate harmonic analysis: "pedal dominante", "V/ReM", "dolce", "cresc", and "V/RebM".
- System 5:** Starts with a dynamic *f*. The bass line features eighth-note patterns. Labels below the staff indicate harmonic analysis: "RebM" and "allarg.".

Ex.10: *Finale*, c. 1-15 (quarto movimento de *Quatre Pièces*)

Tab.6: Modulações por semitons (*Quatre Pièces de Glauco Velásquez*)

Movimento I	Fá menor	Mi maior
Movimento III	Sol maior	Sol bemol menor
Movimento IV	Ré menor	Ré bemol maior

A modulação também ocorre entre tons homônimos (Tabela 7). No primeiro movimento o início de cada seção se dá em Fá menor (seção A) e Fá maior (seção B), como apresentados na Tabela 1 e nos exemplos 1 e 2. No segundo movimento, a primeira frase apresenta-se em Lá menor (ver Ex. 3), enquanto as restantes adotam a tonalidade de Lá maior (Tabela 2).

Tab.7: Modulações por tons homônimos (*Quatre Pièces de Glauco Velásquez*)

Movimento I	Fá menor	Fá maior
Movimento II	Lá menor	Lá maior

A imitação ocorre em todos os movimentos com exceção do terceiro (Tabela 8). No *Prelúdio*, a imitação é sempre à oitava (c. 1; c. 7; c. 13; c. 18; c. 26). Já no *Intermezzo*, esta ocorre à quinta (c. 1-2) e à terça (c. 20), com algumas modificações. No *Finale*, a imitação é primeiramente à segunda (c. 1-2; c. 43-44), depois à sétima (c. 16-17), à oitava (c. 24-25; c. 40-41), à terça (c. 29-30), com o primeiro intervalo modificado e, finalmente, à quarta nos c. 38-40.

Tab.8: Intervalos das imitações (*Quatre Pièces de Glauco Velásquez*)

Movimento I	oitava
Movimento II	quinta e terça
Movimento IV	segunda, terça, quarta, sétima, oitava

Quanto à execução, a presença de imitação nos conduz a uma articulação das frases imitadas sempre da mesma maneira. Por exemplo, no primeiro movimento a imitação inicial é non-legato, ao contrário do *staccato* indicado na imitação no último movimento (ver Exs. 1 e 6).

Na medida em que compreendemos aquilo que o compositor escreveu, podemos tomar as decisões devidas à sua interpretação. Por exemplo, como a peça foi escrita para "órgão ou harmônio", conforme indicação na partitura, sabemos que o compositor não prescreveu o uso de mais de um manual, nem o uso de pedaleira<sup>2</sup>. Isto também nos permite concluir que a registraçāo deve ser simples, ao mantermos em mente um número reduzido de registros nos harmônios. No entanto, sabemos que é possível fazermos adaptações quando dispomos de instrumentos maiores.

A divisão em seções acena para locais onde poderá haver mudanças de registros, assim como a eventual mudança de manuais, no caso de ser executada ao órgão com mais de um teclado. No entanto, o fato de ser uma obra composta para órgão ou harmônio, e pela curta duração de cada movimento, a opção melhor é tocar toda a obra num único manual. Aqui as divisões em

<sup>2</sup> Nos últimos oito compassos do terceiro movimento há escrita para pedaleira, sendo possível ser tocado apenas com a mão esquerda no caso de ser executado no harmônio.

seções não coincidem com uma mudança de manual, pois não há nenhuma mudança na dinâmica. A única exceção ocorre no último movimento, onde a seção A exige uma dinâmica forte, enquanto a seção B inicia com um *pianíssimo*. Na verdade, esta mudança existe porque a seção B é composta pela volta de material do terceiro movimento, produzindo uma mudança súbita de caráter em relação à seção A. No retorno deste material existe uma mudança de dinâmica que não ocorreu quando apresentado no terceiro movimento (c. 67-68) e compõe um local onde se deve trocar de manual devido ao *fortíssimo* súbito (Ex. 12):



Ex.11: *Finale*, c.65-67 (quarto movimento de *Quatre Pièces*)

A maioria das indicações de dinâmica não se caracteriza como organística, como por exemplo, no primeiro movimento, c. 3-5 e 14-20, onde não é possível realizar mudanças abruptas de dinâmica sem pedal de expressão (ou caixa expressiva), o qual não existe num harmônio ou órgão de pequeno porte. O Ex. 12 acima confirma isto.

O retorno de material de outros movimentos assinala a necessidade de executarmos estas passagens com a mesma registração e articulação. No caso do último movimento, no primeiro compasso da seção B (c. 58), é necessário retornar à registração utilizada no início do terceiro movimento.

A compreensão da obra como um todo permite a escolha de andamentos para cada movimento. Nesta obra, o compositor indica o andamento para os três primeiros movimentos (Lento, Moderato, Lento). O conhecimento analítico de cada movimento servirá de parâmetro para a redação das indicações de andamento.

A compreensão da escrita musical é fundamental para que se possa tomar as decisões quanto à sua execução, acrescentando aquilo que o intérprete sente. Encerramos com as palavras de Schoenberg: “o conhecimento da partitura através da sua análise exaustiva é um requisito indispensável para o executante responsável” (*apud* GERLING e SOUZA, 2000, p. 117-118).

### Referências bibliográficas

- GERLING, Cristina Capparelli e SOUZA, Jusamara. *A performance como objeto de investigação*. SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM PERFORMANCE MUSICAL, 1, 2000, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: Curso de Pós-Graduação da Escola da Música da UFMG, 2001. p. 114-126.
- SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's Bagatelles Op. 126; nos. 2 & 5. *Journal of Music Theory*, v.29, n.1, p.1-31, 1985.

---

**Any Raquel Carvalho**, doutora em música pela University of Georgia (EUA) é professora no PPG-Música e no Departamento de Música do Instituto de Artes da UFRGS. Atua como organista, concertista e conferencista no Brasil e no exterior. Como pesquisadora do CNPq, tem desenvolvido trabalhos na área de contraponto, fuga e música brasileira para órgão.

**Paulo Fernando Saraiva Macedo** iniciou seus estudos de violão na Escuela Universitaria de Musica em Montevidéu. Está na fase final do curso de bacharelado em composição no Instituto de Artes da UFRGS, sob orientação dos professores Dr. Celso Loureiro Chaves e Dr. Antônio Carlos Borges Cunha. Atuou como bolsista de Iniciação Científica, orientado pela Profa. Dra. Any Raquel Carvalho. Várias peças de sua autoria já foram tocadas em recitais públicos.