

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

PATTÁPIO SILVA (1880-1907):  
UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DE SUA MÚSICA EM FORMA DE  
DANÇA E DE LIVRE FANTASIA

RUBEM ELOY SCHUENCK

BELO HORIZONTE – 2012

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
MESTRADO EM MÚSICA

PATTÁPIO SILVA (1880-1907):  
UMA ABORDAGEM INTERPRETATIVA DE SUA MÚSICA EM FORMA DE  
DANÇA E DE LIVRE FANTASIA

DISSERTAÇÃO APRESENTADA AO PROGRAMA  
DE POS-GRADUAÇÃO DA ESCOLA DE MUSICA  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS  
GERAIS, COMO REQUISITO PARCIAL PARA A  
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE EM  
MÚSICA

LINHA DE PESQUISA: PERFORMANCE MUSICAL

ORIENTADOR: PROFESSOR DR. MAURICIO  
FREIRE GARCIA – UNIVERSIDADE FEDERAL DE  
MINAS GERAIS

BELO HORIZONTE – 2012

S385p Schuenk, Rubem Eloy.

Pattápio Silva (1880-1907) [manuscrito] : uma abordagem interpretativa de sua música em forma de dança e de livre fantasia / Rubem Eloy Schuenk. – 2012.  
118 f., enc.

Orientador: Mauricio Freire Garcia.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia e CD-Rom do recital com 11 faixas.

1. Performance (música). 2. Flauta – análise musical. 3. Pattápio Silva, 1880-1907. I. Garcia, Mauricio Freire. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2



Universidade Federal de Minas Gerais  
Escola de Música  
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno RUBEM ELOY SCHUENCK, em 08 de outubro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

---

Prof. Dr. Maurício Freire Garcia  
Universidade Federal de Minas Gerais  
(orientador)

---

Prof. Dr. Antônio Carlos Guimarães  
Universidade Federal de São João del-Rey

---

Profa. Dra. Ana Cláudia de Assis  
Universidade Federal de Minas Gerais

*DEDICO ESTE TRABALHO À MINHA MÃE, NILDA, COM GRATIDÃO POR TODO O  
INCENTIVO E APOIO EM MINHA TRAJETÓRIA ATÉ AQUI.*

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente à Deus.

Ao meu orientador, professor Mauricio Freire Garcia, com quem tenho aprendido muito a arte da flauta e principalmente, música.

À minha esposa, Ana Luiza, pelo amor e companheirismo.

Aos professores Patricia Santiago, Bethania Parizzi, Margarida Borghoff,

Aos meus colegas de mestrado: Sara Lima, Diogo Navia, Rafael Ribeiro e principalmente Marie Bernard que me ajudaram muito nesta caminhada.

Ao amigo Sergio Di Sabbato pelos valiosos conhecimentos de análise musical.

## RESUMO

O presente trabalho traz um estudo sobre a obra do flautista e compositor Pattápio Silva (1880-1907), que visa auxiliar aos que pretendem incluir em seu repertório algumas músicas deste mestre da flauta no Brasil. Dividimos a sua obra em dois grandes grupos: a música em forma de dança, onde encontramos duas valsas, uma mazurca e uma polca; e sua música em forma de livre fantasia, onde o autor não se prendeu a uma forma pré-definida. Reconhecido como um grande virtuose da flauta em sua época, Pattápio não recebe a mesma reverência em relação à suas composições. Este estudo apresenta sugestões interpretativas e técnicas que podem ajudar na performance das peças. Através de análise observamos que Pattápio tinha uma técnica composicional refinada, inclusive na escrita para o piano.

## ABSTRACT

This paper focuses on the works of the flutist and composer Pattápio Silva (1880-1907), and aims to help those who want make pieces by this Brazilian flute master part of his or her repertoire. His works were divided into two groups: dance form, where we found two waltzes, one mazurka and a polka, and free-fantasy, where the composer did not follow any pre-determined form. Recognized as a great flute virtuoso during his life, Pattápio still do not have the same respect related to his compositions. This study features technical and interpretive suggestions that can help the performance of the pieces. Through analyses we could note that Pattápio had a refined composition technique, including his piano parts.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	1
BIOGRAFIA .....	4
CAPÍTULO 2 - A MÚSICA EM FORMA DE DANÇA .....	10
A VALSA.....	11
A POLCA.....	14
A MAZURCA.....	16
A OBRA DE PATTÁPIO SILVA EM FORMA DE DANÇA.....	17
MARGARIDA (MAZURCA) Op.3.....	17
PRIMEIRO AMOR (VALSA) Op.4.....	23
ZINHA (POLCA) Op.8.....	29
AMOR PERDIDO (VALSA) Op.9.....	33
CAPÍTULO 3 - A MÚSICA EM FORMA DE LIVRE FANTASIA .....	36
INFLUÊNCIAS.....	36
EVOCAÇÃO (ROMANCE ELEGÍACO) Op.1 .....	39
SERATA D`AMORE (ROMANZA) Op.2.....	45
SONHO (ROMANCE FANTASIA) Op.5.....	52
ORIENTAL (PEÇA CARACTERÍSTICA PARA FLAUTA E PIANO) Op.6.....	61
IDYLIO op.7 .....	70
CONCLUSÃO: .....	76
BIBLIOGRAFIA.....	82
ANEXOS.....	84

## INTRODUÇÃO

Pattápio Silva é considerado pelo senso comum, uma das figuras mais singulares da música brasileira no início do século XX. Veremos neste trabalho que diferentemente do que muitos flautistas afirmam, Pattápio tinha sim muita competência e qualidade para escrever também para o piano. Entenderemos o quão elaborada é a sua música e como, se conhecermos mais à fundo, possamos identificar a sua genialidade. É necessário valorizar esse compositor que é pouquíssimo explorado e que raramente faz parte dos programas de recitais de música de câmara. Verificaremos ainda no que tange à performance musical, que Pattápio requer preparo e amadurecimento técnico e artístico do flautista, visto que ele utiliza passagens que demonstram todo o seu virtuosismo que adquiriu também como intérprete.

Veremos, que a obra de Pattápio, dada à diversidade de estilos, demanda muito cuidado dos intérpretes na construção de sua interpretação. Esse trabalho busca fornecer, através de análises minuciosas e contextualizações técnico-estilísticas, subsídios para auxiliar a tomada de decisões interpretativas. *Polka, Mazurka, Romance*, entre outros, exigem enfoques diversos tanto do flautista e como do pianista.

Dividimos as nove obras tratadas neste estudo em dois grupos: as obras compostas em forma de dança e as obras escritas em forma de livre fantasia. Nas peças em forma de dança, encontramos duas valsas (*Primeiro Amor e Amor Perdido*), uma polca (*Zinha*) e uma mazurka (*Margarida*). Agrupamos estas peças desta maneira, pois apresentam características harmônicas, rítmicas, melódicas e de textura atrelados ao esquema formal das peças em estilo dançante.

No segundo grupo, as peças compostas sem um esquema pré-estabelecido, onde a livre fantasia do compositor é a orientação construtiva, encontramos as seguintes obras: *Serata D'Amore - Romanza, Sonho - Romance Fantasia, Evocação - Romance Elegíaco*,

*Oriental e Idyllio*. Essas composições têm uma complexidade mais elevada, não só do ponto de vista formal, mas também na melodia, harmonia e acompanhamento pianístico.

Realizamos inicialmente um estudo individual de cada obra o que nos proporcionou posteriormente subsídios para um estudo comparativo entre os dois grupos estabelecidos para este trabalho. Não houve neste trabalho a intenção de apontar uma hierarquia de valor entre os dois grupos nem entre as peças: almejamos apenas trazer uma perspectiva interpretativa à obra desse compositor e flautista de grande relevância na história da música brasileira. Obviamente cada flautista possui dificuldades e facilidades em determinados aspectos, esperamos que o detalhamento maior das músicas possa ajudar a inspirar e estimular os intérpretes de Pattápio.

Há sobre Pattápio trabalhos muito relevantes, a dissertação de Carmem Silvia Garcia intitulada *PATTÁPIO SILVA – Flautista Virtuoso, Pioneiro na Belle Époque Brasileira* de 2006 onde estuda a vida e a obra do compositor, atualizando seus dados biográficos e apontando sua relevância para a música instrumental brasileira.

Outra importante dissertação é de Daniel Della Sávia Silva. Com o título de *ORIENTAL – A Importância do Timbre na Obra de Pattápio Silva* de 2008, discursa como Pattápio esteve à frente de seu tempo e inovou na escrita para flauta, principalmente com o advento da flauta Böhm de prata.

Tomamos como referência neste trabalho, as primeiras edições da obra de Pattápio publicadas em 1906 pela Casa Vieira Machado & Cia. Para a peça *Oriental Op. 6*, possivelmente a última a ser composta, utilizamos a Edição Bevilacqua & Cia, que na época também era sediada na Rua do Ouvidor. Esta última foi editada pelas duas editoras citadas. Estas partituras são encontradas nas bibliotecas de música da UFMG em Belo Horizonte e na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Hoje dispomos de uma edição atualizada contendo ainda no volume outras peças que

compunham o repertório de Pattápio, como W. Popp e Caetano Braga. Organizado pela pianista Maria José Carrasqueira com revisão da parte da flauta a cargo do flautista Antônio Carrasqueira, esse trabalho foi editado pela editora Irmãos Vitale – São Paulo.

## BIOGRAFIA<sup>1</sup>

Foi em 22 de outubro de 1880 na cidade de Itaocara que nasceu um dos maiores flautistas que o Brasil já conheceu: Pattápio Silva. Bem cedo, entretanto sua família se transferia para Cataguases, Minas Gerais, onde decorreu toda a sua infância. Ali aprendeu o ofício de barbeiro com seu pai.

Desde muito cedo mostrava gosto pela flauta, aos 12 anos já atraía pessoas para a barbearia do pai tocando sua flauta de flandres de cinco furos<sup>2</sup>.

Rebelde à autoridade paterna que o queria como um bom barbeiro, saiu de casa bem cedo, deixando de trabalhar na barbearia. Passa a morar em uma república de rapazes na Rua dos Passos, bastante conhecida pela vida boêmia dos seus residentes. Tempos depois teria ido para São Fidélis, retornando mais tarde à Cataguases. Esta volta marca também um reatamento com seu pai, que não durou muito tempo pois a flauta já era mais importante que a navalha e o pincel.

Com a morte do pai de Pattápio, Bruno José da Silva, tempos depois, sua mãe D. Amélia casa-se novamente, com Antônio de Sousa Meneses. Deste segundo matrimônio de D. Amélia, Pattápio ganhará novos irmãos: Lafaiete (violinista), Cícero (violinista e biógrafo de Pattápio, pois, que em agosto de 1983, publicou: *Pattápio Silva – Biografia*), João (flautista, um dos fundadores da Orquestra Sinfônica Brasileira), Odilon, Urtinê, Antonieta e Maria da Conceição.

Com o incentivo de seu padrasto, seguiu para o Rio de Janeiro, onde encontraria melhores meios para se desenvolver, nesta ocasião Pattápio tinha vinte anos de idade e não

---

<sup>1</sup> A biografia de Pattápio Silva desta dissertação foi baseada nos textos de MENEZES (1953), VASCONCELLOS (1965), NOGUEIRA (1983)

<sup>2</sup> A folha de flandres ou simplesmente “flandre” é um material laminado estanhado composto por ferro e aço de baixo teor de carbono revestido por estanho. De forma geral, é utilizado na fabricação de numerosos utensílios para decoração e objetos de arte, além de latas de alimentos e caixas de leite devido a sua alta resistência à corrosão. Também tem aplicações em embalagens de tinta e outros produtos químicos.

temia os apertos financeiros que iria enfrentar.

No Rio, inicialmente foi trabalhar na Imprensa Nacional como tipógrafo e estudava à noite no Liceu de Artes e Ofício. Posteriormente passou a trabalhar na Casa da Moeda e como barbeiro, época em que passou a freqüentar diariamente a casa de Duque Estrada Meyer, a convite deste, pois o mestre, considerando o músico de 20 anos um “brilhante em bruto”, pôs-se a lapidá-lo. Quis dar a ele uma série de aulas, antes de matriculá-lo no Instituto Nacional de Música.

Após excelente exame de admissão no Instituto, Pattápio se matriculou no terceiro ano dessa escola, a 15 de março de 1901. Justamente quando era aluno do terceiro ano é que “por preços irrisoriamente pagos”, segundo seu irmão Cícero:

Grava para a Casa Edison diversos discos, todos lançados em selo Odeon: *Amor Perdido*, valsa (Pattápio Silva) e *Zinha* (Pattápio Silva) – 10.009/11; *Noturno n° 1 Para Flauta e Piano* e *Noturno n°2 Para Flauta e Piano* – 40.014/5; *Variações de Flauta e Allegro* (Terschak); – 40.045/242; *Só Para Moer*, polca (Viriato Figueira da Silva – 40.047; *Serenata Oriental* (Ernesto Koeller) e *Serata d'Amore*, romança (Pattápio Silva) – 40.049/244; *Alvorada das Rosas* e *Primeiro Amor*, valsa, 1901 (Pattápio Silva) – 40.051/3, *Sonho*, romança-fantasia (Pattápio Silva) e *Serenata* (Franz Schubert). (MENESES – 1953)

Quanto ao curso, pode-se dizer que Pattápio passou por ele brilhantemente: tinha a duração de seis anos, e ele concluiu em dois. No exame final, realizado no dia 1º de dezembro de 1902, superou amplamente todos os seus colegas, tendo sido aprovado com distinção. Por unanimidade de votos, foi-lhe conferido o primeiro prêmio, a ambicionadíssima medalha de ouro, grau 15, em 13 de janeiro de 1903. A seguir, concorreu, com Pedro de Assis (igualmente diplomado), a um concurso especial, cujo prêmio era uma flauta de prata. Mais uma vez, a vitória coube a Pattápio. Curiosamente, ganhou mas não levou o prêmio, pelo menos imediatamente. É que, no dia da entrega da flauta de prata, na presença do Ministro da Justiça, o instrumento desapareceu. O escândalo ganhou os jornais e repercutiu para os teatros de revistas. O *Correio da Manhã* foi o que mais tratou do sumiço da flauta. Na seção Pingo e

Respingo assinada por Cirano e Cia., em 8 de março publicou o seguinte soneto:

“Vai ser aberto o cofre, agora em torno  
Na compostura solene e grave  
Todo o pessoal que d'arte e glória e adorno  
Firme se estende sob a augusta nave  
Reina um silêncio sepulcral e morno  
O Henrique Oswald dá uma volta à chave  
E nos gongos a porta, sem transtorno,  
Move-se doce, musical, suave...  
Mas, Oh céus! “Non est hic”! E de repente  
As faces enche o escândalo de rugas  
E aquela nota desconcerta a gente?  
Fugiu...? Que valem pequeninas rugas?  
A flauta de Pattápio, certamente,  
Era uma flauta para fuga...”

Mas, um dia, muito tempo depois, a polícia encontrou a flauta em uma espécie de antiquário da cidade na Rua da Carioca. Afinal, a flauta de prata, de fabricação *Luis Lot*, chegava às mãos de seu dono, que a conquistara tão merecidamente.

Antes de sua formatura, devido à facilidade de leitura à primeira vista, Pattápio era disputado pelas melhores orquestras do Rio de Janeiro. Uma ocasião, ao ser Pattápio convidado para tocar a segunda flauta em uma grande companhia lírica italiana que trazia orquestra, exigiu um pagamento igual ao recebido pelo primeiro flautista. E declarou ainda que a importância não incluía o ensaio, a não ser que este fosse pago à parte. Conta Cícero:

“Tratando-se de uma ópera como *Lucia de Lammermour*, onde são postos à prova de fogo os flautistas, o maestro indignou-se pela audácia do arrojado *ragazzo*, expressão do mesmo. Não tendo podido o maestro conseguir outro flautista, e portanto obrigado a chamar Pattápio, mesmo sem o ensaio reclamado, esperou o mesmo a noite, no espetáculo, preparando-lhe uma surpresa. À hora do espetáculo, Pattápio, ao contrário à praxe da maioria dos músicos, de chegarem antes da representação, para exercitarem-se das convenções necessárias, chegou no último instante, encontrando todos a postos para atacarem o princípio da música. O maestro, sedento de vingança e com sorriso sarcástico, cientificou-o que o mesmo ia fazer a primeira flauta, devendo o primeiro flautista fazer a segunda flauta. Com grande assombro e grande desapontamento o maestro não teve remédio senão prestar-lhe significativa homenagem, que foi acompanhada por toda a companhia. O interessante de tudo isto é que Pattápio após o término do espetáculo e deste acontecimento declarou que não era seu desejo tocar no espetáculo, pois estava munido de um bilhete-frisa para assistir o mesmo, custando o mesmo mais do que a paga recebida pelo seu trabalho naquela noite. Sabendo disso, o empresário fez questão de indenizar Pattápio da importância que o mesmo despendeu”. (MENESES – 1953)

Outro episódio curioso envolvendo Pattápio ocorreu em Petrópolis, em uma das temporadas do Clube dos Diários. Convidado a fazer parte da orquestra que ali tocava, Pattápio combinou com seu amigo, o violinista Carmo Marsicano, uma brincadeira. Assim conta Cícero:

“combinou com o mesmo, que em certa altura de uma fantasia, onde havia uma pequena cadência de flauta, a referida cadência deveria ser aumentada de surpresa, por espaço de três minutos, contados pelo relógio do Carmo que poria o mesmo na estante, esperando Pattápio, o sinal do Carmo, para ser resolvida a conclusão da cadência e a orquestra então prosseguir. Assim combinado, chegando no ponto em questão, Pattápio iniciou a cadência, modulando a mesma em várias tonalidades, desenhos, etc.; causando tanta admiração a todos, a ponto do grande Barão do Rio Branco levantar-se da poltrona em que estava, no banquete e vir abraçar Pattápio. Em seguida, brincando disse: “Eu queria dar-lhe uma lembrança por este grande acontecimento, porém, gostaria de saber o que é que você mais gostaria de ter”. Pattápio com grande cinismo irônico, disse ao Barão do Rio Branco: “Gostaria de possuir um chapéu Chile mais ou menos igual ao que V. Excia. tem”. No dia seguinte, Pattápio ostentava um belo chapéu Chile, no valor de 500\$000, presente do grande brasileiro”. (MENESES – 1953)

Quando Pattápio concluiu seu curso de flauta, o professor Duque Estrada Meyer aconselhou-o a que não tocasse mais em orquestras. Procurou seguir a orientação do mestre. Embora atravessasse sérias dificuldades financeiras. Resistiu, assim, a todos os chamados, pois não queria sacrificar o ideal de tornar-se concertista. Seu mestre aconselhara-o a ir imediatamente para a Europa, pois no Brasil não havia ninguém com quem pudesse dar

prosseguimento a seus estudos. Achava que ainda poderia aperfeiçoar a flauta. Fizera descobertas, afirmava que poderia dotar o instrumento de novos recursos. Precisava ir à Europa visitar fábricas de instrumentos.

Pattápio toma a decisão de que irá, de qualquer forma, à Europa, para aperfeiçoar sua arte com os grandes mestres do Velho Mundo. Os recursos para isso ele obteria em uma turnê pelos estados de Minas Gerais, São Paulo, Paraná e Santa Catarina. Antes de partir para esta excursão, que iniciou provavelmente em fins de 1904 ou início de 1905.

Iniciada a excursão, Pattápio obtém grande sucesso em cada uma das várias etapas, recebendo dos jornais excelentes críticas. Excursionava pelo estado de São Paulo, quando em 24 de abril de 1905 morre seu mestre e protetor, Duque Estrada Meyer.

Chega a Florianópolis e apresenta-se brilhantemente em um concerto, porém, logo que termina é acometido de enfermidade intestinal que se revelaria grave a qual em 24 de abril de 1907, faria o Brasil perder um de seus maiores artistas de todos os tempos. O governo de Santa Catarina fez o enterro por sua conta, funeral pomposo, honrado pela representação oficial do Estado. A ele comparece o povo, convidado por boletins afixados pelas ruas de Florianópolis, por conta do Governo. Mas o hoteleiro, que desejava receber as diárias do hotel, as despesas com médicos, etc., apresenta à família a conta a ser paga. A solução é terrível para a cultura brasileira: suas flautas, músicas, roupas, etc., são leiloadas para o pagamento da conta. Restará para a família um terno, e uma calça com 100 mil réis encontrados no bolso. Hoje, os despojos de Pattápio encontram-se em jazigo perpétuo, no Cemitério São Francisco Xavier, no Rio de Janeiro. Sua flauta de prata, ganha no concurso do Instituto, até hoje não se sabe o seu paradeiro.

Para flauta e piano, Pattápio deixou nove obras, páginas de extrema relevância para a música brasileira. São elas: *Evocação*, opus 1; *Serata d'Amore*, opus 2; *Margarida*, opus 3; *Primeiro Amor*, opus 4; *Sonho*, opus 5; *Oriental*, opus 6; *Idílio*, opus 7; *Zinha*, opus 8; e,

finalmente, *Amor Perdido*, opus 9.

## CAPÍTULO 2 - A MÚSICA EM FORMA DE DANÇA

Considerando o panorama musical contemporâneo de Pattápio, podemos entender sua linguagem composicional e seus objetivos, no que tange o gênero de música em voga no Brasil da época. Pela observância da quantidade de peças escritas naquela época, podemos afirmar que os *lundus*, *polcas*, *mazurcas* e as incontáveis *valsas* dominavam o gosto da população de nossa jovem república em busca de sua identidade. Anna Paes em *O choro e sua árvore genealógica*. Rio de Janeiro, 2008 afirma o seguinte:

O choro nessa época ainda não designava um gênero e sim o grupo instrumental que tocava as danças européias de forma particular. Até então esses gêneros importados, entre eles a polca, a quadrilha, o schottisch, o pas-de-quatre, a valsa, a mazurca, o tango e a habanera, quando tocados por orquestras nos bailes nobres da cidade, mantinham suas características originais preservadas. A polca foi o gênero que mais caiu no gosto popular, tornando-se a principal matriz do choro. Começam a surgir edições de partituras com diversas modalidades de polcas (polca-lundu, polca-tango, polca-maxixe, polca-cateretê, polca-chula), revelando o seu processo de nacionalização. (PAES, 2008)

Necessitamos conhecer um pouco melhor os três ritmos de danças usados por Pattápio em suas composições. São eles: Valsa, Polca e Mazurca.

## A VALSA

É obscura a história remota desta dança que reinou soberana nos salões europeus do século XIX. Suas origens mais próximas são danças rústicas alpinas (Áustria), destacando-se o Ländler. Do campo, a valsa foi para as cidades, notabilizando-se, inicialmente, Viena. Mais ou menos a partir da década de 1770 observa-se a sua difusão para a qual contribuíram, inclusive, compositores de envergadura como Haydn, Mozart e Beethoven. As mais notáveis, no entanto, são as numerosas valsas-dança de Schubert. Weber transformaria a valsa em peça de concerto com o seu famoso Convite à Dança (mais conhecido, entre nós, como Convite à Valsa), de 1819, obra brilhante, amável, contagiosa, posteriormente orquestrada por Berlioz. Trata-se aí, na verdade, de uma suíte de valsas, precedidas por uma introdução. Chopin e Liszt seguiram as pegadas de Weber; Brahms preferirá seguir a linha de Schubert. A maioria dos grandes compositores do século XIX prestou a sua homenagem à, então, rainha das danças.

Em sua primeira fase, a valsa-dança apresenta ainda um andamento cômodo, sendo muitas vezes difícil de distingui-la do Ländler. A segunda fase corresponde ao que passou a ser conhecida, mundialmente, como Valsa Vienense. Na origem encontram-se os nomes de Josef Lanner e Johann Strauss (pai). Este último transformou a valsa, dando-lhe andamento mais rápido, mais leve e gracioso. Ambos os autores seguiram o exemplo de Weber, fazendo preceder as seqüências de valsas por uma introdução. No estudo da valsa brasileira deve-se levar em conta que a fama mundial de Johann Strauss (pai) começou na década de 1830.

O período áureo da valsa vienense, no entanto, deve muito à Johann Strauss Filho e Josef Strauss. A maioria das valsas mundialmente famosas do primeiro é da década de 1860.

No Brasil, a primeira notícia relativa à composição de valsas está ligada aos nomes do Príncipe D. Pedro e Sigismund Neukomm.

Importante para a história da valsa brasileira é o testemunho de Jean Baptiste Debret

em *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*, relativo ao período de 1816 a 1831 (portanto, até o fim do primeiro império). No capítulo Lojas de Barbeiros, o autor fornece indícios de que permitem deduzir a divulgação da valsa pelas camadas populares. Diz aí o famoso pintor:

“No Rio de Janeiro como em Lisboa as lojas de barbeiros, copiadas das espanholas, apresentam naturalmente o mesmo arranjo interior e o mesmo aspecto exterior com a única diferença de que o oficial de barbeiro no Brasil é quase sempre negro ou pelo menos mulato.” (Debret, 1984, página 212)

Relativamente ao período que segue o primeiro Império, encontramos referências interessantes para a história da valsa no Brasil: O Correio das modas anuncia, em 1839, a execução, em concerto na Assembléia Estrangeira, de uma “Grande, bela e difícil Valsa Alemã de Strauss.” Pela data, só se pode tratar de Johan Strauss pai. Francisco Manuel da Silva compõe em 1839 sua valsa A Beneficência; em 1847, O Primeiro Beijo. Henrique Alves de Mesquita escreveu em 1856, a valsa Saudades de Mme. Charton.

A valsa foi cultivadíssima no século XIX, desde o nível popular até o erudito. O número de publicações é enorme. Pela história que conhecemos da música, e pelos catálogos de partituras, sabemos que a valsa sempre teve o seu destaque como a dança favorita de todos. Podemos afirmar, em uma abordagem superficial, que um grande número dessas valsas tem o título em francês. Outro ponto relevante é o grande número de obras impressas no Rio de Janeiro. Observamos então:

1 – valsas de autores europeus, reimpressas aqui. Exemplos: Godard (francês), Waldteufel (francês), Métra (francês), Arditti (italiano), J. Strauss (austríaco), Hertz (austríaco), Burgmüller (alemão), Beethoven (alemão).

2 – valsas de estrangeiros que vieram para o Brasil, já formados musicalmente, radicando-se no Rio. Estão neste caso, por exemplo, Bussmeyer (de origem alemã), Maersh (idem).

3 – valsas de autores brasileiros. Mesmo aqui os títulos em francês são singularmente numerosos. Por exemplo, Henrique Braga compôs as valsas Pourquoi? E Souvenirs; Carlos Gomes a Grande Valse de Bravoure.

Além dos títulos em francês, ocorrem também, em percentagem notavelmente inferior, títulos em italiano, espanhol, alemão e inglês.

Não podemos fixar etapas no processo de nacionalização da valsa, nem de marcar, com alguma precisão as influências mais acentuadas vindas de fora. Não há dúvida, no entanto, de que nas últimas décadas do século XIX já se encontravam valsas tipicamente brasileiras. Não

se deve concluir daí, porém, que a fixação de características nossas tenha assumido, de certo período em diante, uma generalidade absoluta. Até em compositores apontados, habitualmente, como pilares na formação de uma música popular tipicamente brasileira, no final do século XIX e início do XX, ocorrem valsas sem nenhuma particularidade brasileira. Já em Anacleto de Medeiros (Ilha de Paquetá, 1866 – idem, 1907) a produção de valsas torna-se importante. Por exemplo, Terna Saudade onde se pode perceber claramente a essência da música tipicamente brasileira. (VASCONCELLOS – 1965)



ser situadas na década de 1870 sugerem que nesta época deve ter começado a fusão entre os ritmos da polca européia e da habanera, como, por exemplo, *Não Insistas Rapariga*, de Chiquinha Gonzaga, ou *Flor Amorosa* de Joaquim Antônio da Silva Calado, há outras onde a influência do ritmo de acompanhamento da *habanera* é evidente.

O estudo de outros gêneros mostra que a polca européia, depois de ter sofrido aqui um processo de transformação e confluência com outros ritmos, é uma das raízes importantes da música popular brasileira das últimas décadas do século XIX e início do século XX. Embora a maior parte dessas peças de salão não tenha valor estético, seu estudo poderá definir influências, permitirá descrever etapas na evolução do sentimento nativo.

De acordo com Ary Vasconcellos:

A polca teve seu período áureo no século XIX. Sua importância como gênero de salão e de música popular talvez exceda a da valsa. Confluindo com outros ritmos, deu origem a novos gêneros que se popularizaram como a polca-*habanera*, híbridos como polca-*schottisch*, polca-marcha, polca-mazurca, polca-militar e a polca-lundu. Entre os eruditos de polcas é possível citar: Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita, Artur Napoleão, João Gomes de Araújo, Ernesto Nazareth, e outros. Entre os compositores populares estão: Joaquim Antônio da Silva Callado, Chiquinha Gonzaga e Anacleto de Medeiros.(VASCONCELLOS – 1965)

Segundo Bruno Kiefer em “Música e Dança Popular – Terceira edição de 1990”

Foram principalmente a polca brasileira e o estilo sincopado do velho lundu que deram origem ao Choro.(Kiefer - 1990)

## A MAZURCA

A mazurca é uma das danças nacionais polacas, originalmente cantada e dançada. É a três tempos, com uma característica acentuação no segundo. Através da Alemanha, espalhou-se na Europa nos meados do século XIX, fixando-se em Paris.

De acordo com Ary Vasconcelos:

É possível que a mazurca tenha entrado no Brasil depois da polca. É indiscutível que esta dança não logrou a mesma importância e difusão entre nós como as suas parceiras valsa e polca.

As edições publicadas no Rio de Janeiro na época do Império, apresentam um quadro análogo ao da valsa, no tocante aos autores: estrangeiros reeditados aqui; estrangeiros que, já formados, aqui se radicaram e autores nacionais. Entre os primeiros podemos citar Godard e Gottschalk; entre os segundos, Luigi Elena; entre os últimos, no gênero erudito, Nepomuceno, João Gomes de Araújo; no semi-erudito, Henrique Braga, etc. Os títulos em francês são bastante frequentes, mesmo entre os autores nacionais.

Além de outros ritmos a mazurca incorporou-se ao folclore brasileiro. É importante ressaltar que todas essas danças; valsas, polcas, mazurcas, etc. foram cultivadas também em outros centros, acompanhando, de um modo geral, referente à importância e período áureo, a história dessas danças no Rio. Ainda nas palavras de Ary Vascomncellos:

Tomemos como exemplo Belém do Pará, centro extremamente distante do Rio, onde a quantidade de editoras funcionando já na segunda metade do século XIX é muito relevante. São muito abundantes as composições de valsas, polcas, mazurcas, tangos, etc., nas últimas décadas do século XIX e início do século XX. De um modo geral, a importância destes gêneros corresponde à dos mesmos cultivados no Rio.

## **A OBRA DE PATTÁPIO SILVA EM FORMA DE DANÇA**

Como flautista, considero este, o grupo de maior dificuldade para executa-lo. Algumas peças são virtuosísticas e a flauta toca quase o tempo todo, e por terem poucas pausas torna-se muito difícil a respiração entre as frases.

De forma geral para este grupo de peças, sugerimos manter o tempo sem grandes variações de agógica, ralentandos, acelerandos e rubatos justamente por serem danças.

Estudaremos a seguir cada uma das referidas obras individualmente.

### **MARGARIDA (MAZURCA) Op.3**

De um modo geral a maioria das formas de dança segue o esquema ternário A+B+A' onde A é formado a+b+a', B Trio: c +d+c' e da capo. *Julio Bas - Tratado de la Forma Musical, pág.225*. Existem ainda mazurcas em forma de rondó, embora em menor quantidade. As mazurcas de Frederic Chopin, grande mestre dessa forma segue em quase sua totalidade a forma ternária. A mazurca em questão, intitulada Margarida, ao contrário das peças de dança que serão analisadas posteriormente, não segue um esquema formal pré-estabelecido, muito embora a quadratura na construção das frases seja mantida: todos os períodos são formados por 16 compassos com frases regulares de 8 compassos. Poderíamos pensar em tema e variações, mas uma leitura mais detalhada nos fez descartar essa hipótese, a forma segue da seguinte maneira:

1ª seção: c. 1 (os dois primeiros compassos são uma introdução) ao c. 18, período binário de 16 compassos com duas frases de 8 compassos. Tonalidade de Sol maior.

Esta primeira parte sugerimos que seja executada em caráter leve e jocoso. O ritmo da flauta bem marcado e acompanhando a acentuação rítmica do piano caracterizará o estilo dançante da mazurca.

Início da 1ª seção, 1ª frase:

Figura 2

The musical score for Figure 2 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system begins at measure 1, marked with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the left hand consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The second system begins at measure 6, marked with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand features a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) followed by a quarter note C5. The piano accompaniment in the left hand consists of quarter notes G2, F#2, and E2.

Final da 1ª seção, típica fórmula da cadência perfeita em seu final:

Figura 3

The musical score for Figure 3 is written in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of staves. The first system begins at measure 16, marked with a forte (*f*) dynamic. The melody in the right hand starts with a quarter note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. The piano accompaniment in the left hand consists of quarter notes G2, F#2, and E2. The second system ends with a double bar line and the word "Fim".

2ª seção: tonalidade de Ré maior, período duplo de 16 compassos. Vai do c. 19 ao c. 34

Observamos aqui, que o flautista pode executar as escalas com muita liberdade de tempo, pois o piano sustenta um único acorde suspenso em dominante o que junto com a flauta em semicolcheias cria expectativa para a retomada do tema.

Início da 2ª seção:

Figura 4

3ª seção: tonalidade de sol menor, vai do compasso 35 ao c. 50. Aqui também a seção é formada por duas frases de 8 compassos, sendo que a segunda frase é uma variação ornamental da primeira.

Novamente o caráter jocoso aparece. O terceiro período é caracterizado pela ornamentação em apojaturas e pode ser executadas com leveza e precisão. Novamente observamos a necessidade do flautista em acompanhar a acentuação rítmica do acompanhamento do piano.

1ª frase da 3ª seção:

Figura 5

3ª seção, frase com variações ornamentais:

Figura 6

4ª seção, tonalidade de Sib maior, formada também de forma semelhante às seções anteriores, vai do c. 51 ao c. 82.

Neste período, há um caráter mais *cantabile* onde o flautista e o pianista poderão interpreta-lo um pouco mais *legato* principalmente pela característica do acompanhamento do piano que agora está em semicolcheias e há mais *diálogo* entre os dois instrumentos. O pianista poderá considerar utilizar um pouco mais pedal.

4ª seção:

Figura 7

51

E finalmente a 5ª seção, na tonalidade de Sol maior. Esta seção termina no tom da dominante de sol maior, preparando para a tonalidade da 1ª seção que é Sol maior. Aqui também temos duas frases de 8 compassos, perfazendo um total de 16 compassos, vai do c. 83 ao c.98 seguindo-se um Da Capo.

Este período apresenta grande dificuldade para o flautista devido ao tamanho das frases e o pouco espaço para respirações. Apesar disso, pode ser interpretado com muita leveza.

Após o rallentando que se inicia no compasso 88 deve haver uma respiração antes de retomar o tema no compasso 91 a fim de completar a frase sem seccioná-la.

Frase inicial da 5ª seção:

Figura 8

**83**

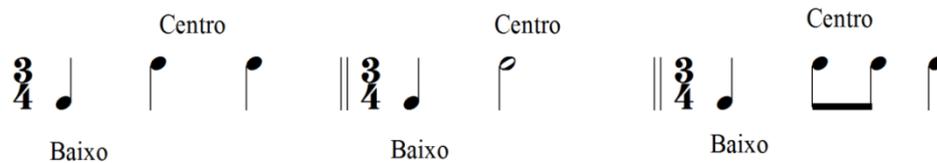
The musical score for Figure 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with a dynamic marking of *p*. It features a series of eighth-note triplets and slurs across measures 83, 84, 85, and 86. The lower staff is in grand staff (treble and bass clefs) and contains accompaniment with a dynamic marking of *pp*. It features chords and triplets in both hands, with a triplet in the right hand in measure 86.

Do ponto de vista harmônico, esta mazurca não apresenta grandes novidades, as seções são construídas basicamente sobre a alternância dos acordes de I e V graus, e as cadências seguem a fórmula típica das cadências da harmonia tradicional. Pequenas modulações passageiras como nos compassos 46 e 47, ou a utilização de acordes alterados não artificiais, compasso 4 e compasso 12, não alteram substancialmente a funcionalidade e a textura do acompanhamento que é essencialmente homofônica, e como na maioria das peças de dança aqui analisadas, a flauta desempenha o papel solista. A utilização de tonalidades entre as partes é de um modo geral estabelecida através de tonalidades vizinhas e na tonalidade homônima, não havendo grande afastamento do centro tonal principal.

## **PRIMEIRO AMOR (VALSA) Op.4**

Em seu livro intitulado “Linguagem da Música”, voltado para a composição musical, o seu autor José Paulo da Silva nos mostra de forma bastante clara o esquema formal da valsa, que é uma composição do gênero dançante, em compasso ternário simples, que pode variar em períodos de 16 e 32 compassos, sendo que este esquema pode ser aplicado em períodos tanto modulantes quanto não modulantes. De um modo geral os valores mínimos das valsas são de meio tempo e o ritmo do acompanhamento de um modo geral, pode ser esquematizado da seguinte maneira: uma semínima no baixo e duas no acompanhamento ou uma semínima no baixo e uma mínima no centro e finalmente uma semínima no baixo, duas colcheias e uma semínima no centro, que traduzido para a notação musical, seria representado da seguinte forma:

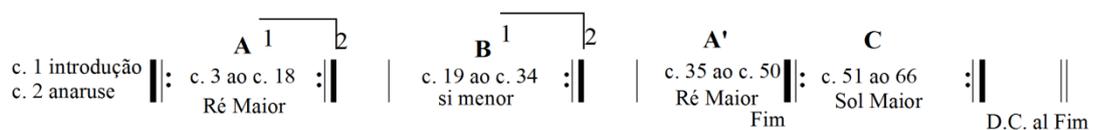
Figura 9



Na valsa em questão, o acompanhamento do piano segue o ritmo dividido entre mão esquerda, baixo em oitavas e o centro tocado pela mão direita, ou seja, uma semínima no baixo, m.e. e duas no centro, m.d., numa textura tipicamente homofônica. A melodia fica inteiramente entregue à flauta.

Do ponto de vista formal, podemos dividir a valsa *Primeiro Amor* da seguinte forma:

Figura 10



O 1º período, cujo centro tonal é ré maior, tonalidade claramente definida desde seu compasso de introdução e com a melodia anacrústica que se inicia no compasso 2 cadenciando no compasso 18, perfazendo um total de 16 compassos. Todo esse 1º período escrito em arpejos de colcheias.

Ex. 1: início da valsa

Figura 11

The musical score for 'Ex. 1: início da valsa' is presented in two staves. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 3/4. The flute part begins with a rest in the first measure, followed by a melodic line in the second measure marked *mf*. The piano part begins with a rest in the first measure, followed by a chordal accompaniment in the second measure marked *p*. The score is divided into two measures by a double bar line.

Neste período o flautista pode valorizar a melodia implícita nas notas mais agudas, caracterizando assim o ritmo de valsa. Podemos entender esse trecho, independentemente da parte do piano, como uma polifonia, onde temos uma melodia principal nos primeiros e terceiros tempos e um acompanhamento em arpejos. Ambos executados simultaneamente pela flauta.

Para uma execução mais clara e leve, recomendamos que as notas arpejadas, que não fazem parte desta melodia implícita, sejam tocadas em dinâmica e inflexão inferior às demais notas, conseguindo assim o evidenciamento sem que a melodia soe acentuada.

O 2º período que começa no compasso 19 e se estende até o compasso 34, esta seção vem no tom relativo, si menor, mantendo a mesma construção e textura da seção anterior, ou seja, um período de 16 compassos.

## Ex. 2: início da 2ª seção

Figura 12

19

Como elemento contrastante, quanto à performance, podemos executar o 2º período um pouco mais legato que o 1º, visto que as frases não são basicamente arpejadas como antes e podemos entendê-lo com uma “grande pulsação” de dois em dois compassos.

A partir do compasso 35 há a repetição do 1º período que cadencia no compasso 50. Há, porém, neste trecho, uma modificação importante no acompanhamento piano, que acentua pontos importantes da melodia da flauta e enriquece os acordes tanto na mão esquerda quanto na mão direita. O flautista pode, portanto, prestar especial atenção na afinação dos uníssonos com a mão direita do piano.

## Ex. 3: início de A'

Figura 13

35

A partir do 2º tempo do compasso 50 inicia-se a 3ª seção, na tonalidade de sol maior constituída de um período de dezesseis compassos. A construção melódica deste trecho alterna notas superiores - melodia principal - com um pedal inferior ora de mediante ora de subdominante, numa escrita para flauta bastante idiomática.

Ex. 4: 3ª seção

Figura 14

Neste 3º período de frases longas, o flautista pode novamente recriar o efeito de melodia e acompanhamento valorizando as notas superiores. Para que não se perca o sentido ascendente e descendente recomendamos que a respiração seja feita apenas no compasso 58, antes do segundo tempo e depois, naturalmente, antes do ritornelo. Devido à dificuldade deste trecho, pode-se ainda por questões práticas, omitir a primeira nota si deste compasso a fim de tomar mais tempo na inspiração.

Ex.:

Figura 15

50

*p*

*pp*

*mf* D.C. al Fim

D.C. al Fim

Vale ressaltar também que a melodia se organiza de dois em dois compassos com movimentos ascendentes e descendentes e muito melódicos.

Sugerimos para o estudo e perfeito entendimento destas frases, toca-las antes separadas do acompanhamento em pedal das notas mais graves. É necessário também observar o acompanhamento do piano que alterna entre o ritmo da valsa e melodias como no compasso 55 a 58 e 63 a 65. Sugere-se ao pianista que se tome bastante tempo antes de retornar ao ritmo de valsa a fim de permitir ao flautista uma tranquila respiração.

Ex.:

Figura 16

50

*p*

*pp*

60

*mf* D.C. al Fim

D.C. al Fim

Esta valsa do ponto de vista harmônico é bastante simples e em sua construção percebe-se a clara intenção de definição tonal, cujos centros são bastante claros, não só pela clareza das cadências, mas, sobretudo pela condução do baixo do piano cuja alternância das principais funções harmônicas é bastante explícita.

## ZINHA (POLCA) Op.8

Um período de 16 compassos com duas frases de 8 compassos formam cada seção desta polca. Como na maioria das músicas de dança estilizadas, aqui naturalmente a quadratura prevalece. Um resumo da forma desta peça é a seguinte: A+B+A+Trio+A

Ao interpretar esta polca, o flautista pode toca-la com muita leveza e observando o ritmo que o piano faz que é característico da polca.

1ª seção A: período binário. A segunda frase tem pequenas modificações melódicas

Comp. 1-Introdução, anacruse |c.2 ao c. 9, 1ª frase Ré maior, cad. Imperfeita|

Comp. 10 com anacruse ao c. 17, 2ª frase em Ré maior, cadência perfeita autêntica.

Início da 1ª frase:

Figura 17

The musical score for the beginning of the first phrase of 'Zinha (Polca) Op.8' is presented in a two-staff format. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece begins with a first measure marked with a '1' and a fermata. The piano part starts with a forte (ff) dynamic, while the flute part starts with a mezzo-forte (mf) dynamic. The piano accompaniment features a characteristic polka rhythm with chords and eighth notes. The flute part has a melodic line with triplets and a final cadence.

Final da frase, cadência imperfeita:

Figura 18

2ª frase, pequenas modificações através de ornamentações na melodia:

Figura 19

Final da 1ª seção, Cadência perfeita autêntica:

Figura 20

2ª Seção B: período binário.

1ª frase, b, c. 18 ao c. 25, cad. à dominante Lá maior| ligação melódica 2ª frase, b' c. 26 ao c. 33, Cad. perf. Autêntica de Lá maior.

1ª frase da 2ª parte (B):

Trio (C): período binário

1ª frase c. 34 ao c. 41, Sol maior, cad. imperfeita| 2ª frase, c. 42 ao c. 49, cad. perfeita autêntica em Sol maior.

Das três seções que compõe esta polca, o trio é o que têm algumas particularidades harmônicas que vale a pena nos determos. A primeira coisa que nos chama a atenção é o acorde alterado no 2º tempo do compasso 38, um acorde de 7ª diminuta no II de Sol, enriquecimento da função de subdominante. No compasso 39 temos um acorde de 7ª da dominante. Porém, o que é interessante, é o mi da flauta que pode ser analisado tanto como uma apojatura como uma 9ª e no compasso seguinte o V é transformado num VII que por sua vez em seu 2º tempo passa a ser um acorde de 7ª diminuta com a alteração do mib.

Ex:

Figura 21

38

ap. ou 9ª?

*pp*

II  $\overset{6}{\underset{5}{}}$  II  $\overset{6}{\underset{5}{}}$  V  $\overset{7}{+}$  VII? I

Na cadência final do trio observamos também o emprego do acorde alterado, num embelezamento e enriquecimento do colorido harmônico a partir do compasso 44. Neste compasso, o autor altera o II de Sol Maior transformando-o em um acorde de 7ª diminuta, seguindo um acorde de 7ª da dominante 4ª e 6ª, resolvendo na dominante da dominante, seguindo a formula cadencial consagrada pela harmonia clássica: baixo com a dominante com 4ª e 6ª dominante com 7ª precedendo o I no estado fundamental.

Neste ponto, compasso 46, é de extrema relevância que o intérprete não acentue as semicolcheias. Sugerimos justamente o oposto, que acentue as colcheias e tire o apoio das semicolcheias para que evidencie o efeito de apojetura.

Ex.:

Figura 22

44

ap. ap. ap.

*f* *p*

ac. alt. II  $\overset{6}{\underset{5}{}}$  V  $\overset{6}{\underset{4}{}}$  Vdo V V  $\overset{6}{\underset{4}{}}$  7+ I I

D.C al Fim.

## **AMOR PERDIDO (VALSA) Op.9**

Como na valsa anterior, esta também é bastante clara não só do ponto de vista harmônico como também no plano formal. A tonalidade de ré menor é definida de forma clara logo no primeiro período da obra, cuja 1ª frase executada pela flauta, pontua numa cadência à dominante no compasso 9, seguindo-se uma nova frase que contrasta com a anterior, construída na dominante e pontuando na cadência perfeita no compasso 17, muito embora aqui esta cadência tenha efeito suspensivo.

Chamamos a atenção aqui para os compassos 10 e 12 onde o flautista poderá executar as semicolcheias como se fossem mordentes, e com energia, a fim de impedir que o ritmo se torne “mole” em quiálteras de três e nem deixar cair o andamento.

O segundo período que termina no compasso 33 é exatamente idêntico ao período anterior, cuja melodia é tocada oitava acima pela flauta diferindo apenas na cadência final, cujo efeito é conclusivo.

Sugerimos para esta peça, o andamento de mínima pontuada à 64 bpm. Este andamento propiciará que na segunda seção o intérprete possa tocá-lo também com delicadeza apesar das figuras de menor valor.

Ex.: 1º período da obra com 16 compassos

Figura 23

10

Esta seção inicial é formada por 32 compassos, mas com dois períodos idênticos de 16 compassos, seguindo-se uma segunda seção também com 16 compassos que mantém a tonalidade de ré menor. Esta segunda seção contrasta com a seção anterior pela melodia movimentada da flauta, ao contrário do cantábile da 1ª seção.

Ex.

Figura 24

33

Depois da 2ª seção repete-se a seção inicial e segue a 3ª seção, o trio, no compasso 50, na tonalidade de Fá maior, construído com dois períodos idênticos de 16 compassos, o primeiro período, no compasso 65, com uma cadência perfeita com efeito suspensivo e o 2º período concluindo a seção no compasso 81.

Ao interpretar, é importante que mudemos o caráter neste Trio. Além do estilo cantábile observamos que as frases são mais longas, de 8 compassos, sendo assim há que ser feito um direcionamento até a última nota de cada uma das frases.

Ex.: início do Trio

Figura 25

The image shows a musical score for the beginning of a Trio. It consists of three staves. The top staff is for the flute, starting at measure 50. The melody is marked *mf* and features a long, flowing line with several slurs. The middle staff is for the piano, marked *pp*, and provides a harmonic accompaniment with chords. The bottom staff is for the bass line, which is mostly rests with occasional notes. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

As obras analisadas a seguir, três tem como subtítulo a palavra romance, que já sugere uma liberdade de construção, são elas: Sonho Romance-Fantasia, Serata D'Amore Romanza, Evocação Romance-Elegíaco. A obra, Oriental, tem como subtítulo “peça característica para flauta e piano” e na última, Idyllo, nada consta além do título.

Se nas peças em estilo de dança a orientação tonal e formal é estabelecida através de construções relativamente simples, ou seja, segue a quadratura usual destas, assim como a textura é homofônica, a flauta conduz a melodia principal, o mesmo não se pode dizer das outras cinco peças a serem analisadas a seguir. Nessas peças a fantasia do compositor é a orientação para a construção das mesmas e a liberdade formal e harmônica alcançam um alto grau de criatividade.

## CAPÍTULO 3 - A MÚSICA EM FORMA DE LIVRE FANTASIA

### INFLUÊNCIAS

Além do contexto histórico-musical popular em que se situa Pattápio, para entendermos sua identidade composicional erudita devemos observar também o contexto histórico-musical erudito em que ele viveu. Devemos considerar portanto, que Pattápio foi essencialmente um grande intérprete da música para flauta de sua época, sabidamente imortalizada em suas gravações, o que nos remete aos compositores românticos que dedicaram-se à flauta. Desta época cito alguns:

Joachin Andersen (1847-1909)

Theobald Boehm (1794-1881)

François Borne (1840-1920)

Giulio Briccialdi (1818-1881)

Frederic Chopin (1810-1849)

Franz Doppler (1821-1883)

Ernesto Köhler (1849-1907)

Friededrich Kuhlau (1786-1832)

Wilhelm Popp (1818-1903)

Outro fato de extrema relevância em relação à formação de Pattápio é descrita por Maria das Graças Nogueira de Souza, no seu livro *Pattápio – Músico Erudito ou Popular?*, Rio de Janeiro – 1983 no tópico “O que tocavam as Bandas”

Além do carnaval, dos bailes, enfim, do quase 'monopólio' das grandes manifestações populares, verificamos que o repertório era, no fim do século XIX e começo do XX, o mais

variado possível. Em pesquisa aos esquecidos e desgraçadamente empoeirados (em alguns casos) arquivos das bandas do norte fluminense, pode-se constatar um grande número de obras de compositores tipicamente 'clássicos': Donizetti, Verdi, Bellini, Wagner, Carlos Gomes, Meyerbeer, Puccini, Rossini, dentre outros. Isso foi fundamental para a formação de Pattápio. (Souza – 1983)

As diversas transcrições para bandas, de um expressivo número de obras dos famosos compositores mencionados, provam a rica e diversificada vivência musical para gerações e gerações de músicos. Pattápio Silva teria certamente recebido tais influências que marcaram suas composições assim como sua disposição de seguir carreira de virtuose; assim, pois, é importante não se vincular as bandas de música apenas à música popular, bem como não situá-las em um 'primeiro estágio', 'inferior', da arte musical. As bandas de música nessa época chegavam a um altíssimo padrão musical: cumpriam, como poucas instituições, o papel de divulgadoras do mais variado repertório. Eram sem dúvida, o mais importante celeiro de músicos do Brasil, em seu mais amplo e diversificado sentido: a 'instituição', musical, de onde saíram muitos músicos para o choro carioca, e também para as bandas militares.

Segundo Maria das Graças Nogueira de Souza:

Finalmente, o mais destacado compositor erudito do século XIX, no nosso país, Carlos Gomes, realmente uma espécie de 'xodó' das bandas de música, também nasceu no mesmo ambiente musical. O número de partituras do mestre brasileiro presente nos arquivos das bandas de música impressiona. E de fato há um vínculo afetivo além do musical: o pai de Carlos Gomes organizou a primeira banda de Campinas, regendo-a, isso sem falar em seus irmãos que se entregavam também a atividades musicais. E realmente quando Carlos Gomes esteve em Campos, em 1891, as bandas de música marcaram presença nas homenagens que lhe foram prestadas.

O famoso compositor provocava grande admiração. Inclusive de outro músico surgido 'das bandas': Pattápio. Coincidentemente, a última música do concerto programado para Florianópolis, que não se realizou em virtude da morte do flautista, era precisamente uma *Fantasia* de Carlos Gomes.”

Dentro do repertório dos recitais de Pattápio destacamos ainda obras de Ernesto Köhler (1849-1907) e Wilhelm Popp (1818-1903) gravadas por Pattápio entre 1904 e 1906, quando fora contratado por Fred Figner, para a casa Edison. (Souza – 1983)

Neste capítulo evidenciaremos as questões interpretativas, concernente à riqueza composicional e criativa de Pattápio no que destacamos como sua obra de livre fantasia.

Observaremos aqui o outro estilo de Pattápio, suas obras neste grupo nos revelam

outra identidade deste compositor que explora com grande facilidade suas melodias e frases que, com grande liberdade, surpreendem o espectador. Neste conjunto de peças veremos que o compositor utiliza frases de tamanhos diferentes e ainda a riqueza com a qual ele dialoga a flauta com o piano caracterizando estas, como música de câmara, abandonando o estilo de melodia acompanhada. Constataremos cadências, encadeamentos, modulações e sua estrutura formal bastante complexas.

Para o flautista, o desafio aumenta visto que Pattápio utiliza inúmeros recursos e efeitos de vanguarda à época, além de explorar a flauta em sua plenitude.

## EVOCACÃO (ROMANCE ELEGÍACO) Op.1

Eis aqui mais uma peça bem elaborada não só na construção formal como na utilização da harmonia e elementos contrapontísticos. A obra começa com uma pequena introdução de quatro compassos que terá um papel importante na elaboração da peça, com a utilização de elementos da polifonia imitativa e a expressividade harmônica do acompanhamento do piano. A célula inicial da introdução construída sobre um pedal de tônica anuncia o tema da flauta com um colorido modal com a manutenção do si bemol, caracterizando o dó eólio.

Esta talvez seja a peça com maior caráter introspectivo em toda a obra de Pattápio, provavelmente por esse motivo, é dedicada à memória de seu grande mestre Duque-Estrada Meyer. O flautista pode deixar transparecer este clima principalmente nesta primeira parte onde a indicação de dinâmica é *p*.

Para o flautista, é importante que conduza bem as frases, pois a articulação deixa bem clara a intenção do autor.

### Ex.: Introdução

Figura 26

1 Andante assai

*f*

*p*

Após a introdução, uma frase ternária tocada pela flauta se estende do compasso 5 até o compasso 14, cujos dois primeiros membros de frase repetem o mesmo motivo, e um novo membro de frase motivo contrastante termina esta primeira frase.

EX.:

Figura 27

The musical score for Figure 27 consists of two systems of staves. The first system covers measures 5 to 9, and the second system covers measures 10 to 14. The key signature is D minor (two flats) and the time signature is 3/4. The flute part (top staff) begins at measure 5 with a dynamic marking of *p*. It features a melodic line with slurs and accents, including a triplet in measure 7. The piano accompaniment (bottom staff) begins at measure 5 with a dynamic marking of *pp* and features a rhythmic pattern of eighth notes. The score includes markings for 'a' (imitation) in measures 5 and 9, and 'a imitação' in measure 10. The piece concludes with a *rall.* marking in measure 14.

É interessante observarmos que apenas no terceiro membro de frase, do compasso 10 para o compasso 11 a tonalidade de dó menor se faz plena com a utilização da nota sensível da tonalidade em questão. Dois outros pontos importantes devem ser destacados, que são as imitações do motivo “a” indicados no exemplo acima e a unidade obtida na frase pela utilização constante do desenho do acompanhamento do piano que já aparece na introdução. O flautista pode ressaltar este desenho, assim como o pianista também pode destaca-lo.

A partir do compasso 15, uma nova frase com o motivo “a” é ampliada com novos motivos e com uma suspensão na cadência à dominante de dó menor, a seção termina no compasso 26. Os compassos seguintes, que novamente utilizam o desenho “a” nos fazem crer que seja uma pequena ligação para a seção central, pois além de resolver a dominante do compasso 26, conduzem a nova seção, que vai utilizar o tom homônimo do tom principal, Dó maior.

EX.: c. 30 a 33:

Figura 28

The musical score for measures 30 to 33 is presented in two systems. The upper system shows the melody in a treble clef, starting with a measure number '30'. The melody consists of a series of eighth and quarter notes, with some notes beamed together and others marked with accents. The lower system shows the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The right hand plays chords and moving lines, while the left hand provides a steady bass line with chords and single notes. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time based on the note values.

Pelo aspecto fragmentário e as modulações frequentes, a parte central, um *Più animato*, se assemelha muito a um pequeno desenvolvimento temático. Esta seção começa no compasso 34 e estabelece um contraste entre os centros maior e menor basicamente de dó e a interessante alternância do ritmo de colcheias em tercinas combinadas com colcheias em divisão normal.

Ex.: c. 34 ao 36

Figura 29

Musical score for measures 34-36. The score is in 3/4 time and features a flute melody with triplets and piano accompaniment with chords and triplets. The tempo is marked "Più animato" and the dynamics are "ff".

Outro aspecto que chama a atenção nesta seção central, é a utilização de acorde de 5<sup>a</sup> aumentada que aparece no segundo tempo dos compassos 38 e 39, um lab-do-mi natural, cuja sequência harmônica é I (do-mi-sol) VI (lab-do-mi bequadro) e IV (fa-lab-do) construído sobre o pedal da tônica do numa marcha descendente. Outro aspecto interessante aqui, é a polirritmia gerada pelas colcheias do baixo com as tercinas da flauta.

Ex.: c. 38 e 39

Figura 30

Musical score for measures 38-39. The score is in 3/4 time and features a flute melody with triplets and piano accompaniment with chords. The chords are labeled as I (Dó maior), VI ac. 5ª aum. (dó menor), IV (dó menor), and Idem.

A confirmação da tonalidade de dó maior é ratificada nos compassos 41 e 42 com o encadeamento harmônico  $V_{3+}^6 - I$  no E.F. Porém, logo nos compassos posteriores novamente a tonalidade fica em suspenso com a utilização da resolução excepcional dos acordes dissonantes, com arpejos descendentes na flauta num acorde de 7ª diminuta, com os seguintes encadeamentos: Acorde de 7ª dominante de Fá maior, c. 43 - Ac de 7ª diminuta de ré menor, c. 44 e 45 e novamente o Ac. De 7ª dominante de Fá maior. Observe-se a expressividade da apojatura, a nota fá no 1º tempo do compasso 44, tanto na parte da flauta quanto no acompanhamento do piano.

As notas mais agudas da cadência devem se destacar das outras, os acentos já indicam isto, por sugestão o flautista poderá estudá-la individualmente a fim de formar o desenho expressivo da frase e depois colocar os arpejos.

Ex. : c. 44 e 45

Figura 31

The musical score for measures 44 and 45 is presented in two systems. The first system is for the flute, starting at measure 44. It features a series of descending arpeggios, each marked with an accent (>) and a '5' below the notes, indicating a fifth-finger arpeggio. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'p'. The second system is for the piano accompaniment, also starting at measure 44. It consists of chords in the right hand and single notes in the left hand. The tempo is marked 'Lento' and the dynamics are 'pp'. Both parts conclude with a 'rit.' (ritardando) marking.

Uma ligação melódica de 3 compassos tocada pela flauta reconduz a melodia da seção inicial, a reexposição da seção inicial A, no compasso 49, cujos primeiros seis compassos são idênticos a 1ª seção, porém a melodia é enriquecida com novas figurações rítmicas e

melódicas a partir do compasso 54. Após a cadência perfeita no compasso 67, segue-se uma coda, que ratifica o centro tonal de dó, que nestes compassos finais oscila entre os modos maior e menor. Uma cadência plagal conclui a obra que termina com a 3ª de picardia, o acorde de I grau de Dó maior.

## ***SERATA D`AMORE (ROMANZA) Op.2***

Inicialmente chamamos a atenção para o título desta obra que em uma tradução literal do italiano para o português seria “Noite de Amor”. É muito comum vermos este título escrito equivocadamente, o Serata acaba se transformando em Serenata. Uma explicação plausível para este engano seria uma confusão com outra obra do repertório de Pattápio, a Serenata Oriental de Ernesto Koeller também gravada por ele para a Casa Edison na mesma época em que gravou algumas de suas obras.

Destacamos que está é uma das mais complexas e elaboradas obras de Pattápio, vemos nela o uso de quase toda a extensão da flauta: si<sup>2</sup> ao si<sup>5</sup> e há também muita variação de dinâmica e de agógica.

A gravação feita por Pattápio em 1902 é bem diferente da editada na época, algumas notas são diferentes ao longo da peça, alguns compassos foram omitidos, ele oitavou para cima alguns trechos e a cadência gravada é totalmente diferente da impressa.

Podemos dividir esta peça em 3 seções. A primeira seção A, vai da anacruse do compasso 1 até o compasso 16. A segunda seção B, do compasso 17 ao compasso 36 e a terceira seção A' do compasso 39 até o fim, incluindo uma pequena coda.

A primeira seção, melodia serena e tranquila, é composta por um período formado por duas frases de oito compassos, sendo que a primeira frase pontua com uma clássica cadência à dominante na tonalidade principal, Sol maior no compasso 8 e a segunda frase numa cadência perfeita no compasso 16 na tonalidade principal. Muito embora a harmonia nesta seção inicial seja bastante contida e apresente pequenas modulações passageiras, o que mais chama a atenção nesta seção inicial é o trabalho imitativo realizado pela cabeça do tema, uma 3<sup>a</sup> ascendente tocada pela flauta e imitada pelo piano em acordes arpejados, uma espécie de eco. Esse elemento temático é explorado em toda a 1<sup>a</sup> seção, ora por movimento direto ora por movimento contrário.

Ex.: c. 1 ao c. 8

Figura 32

The image displays a musical score for a piece in 4/4 time, divided into two systems. The first system is marked 'Moderato' and 'p' (piano). It features a flute melody starting with a half note G4, followed by a series of eighth notes. The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures. The second system begins with a measure marked '5' and includes 'rit.' (ritardando) and 'a tempo' markings. The flute melody continues with a series of eighth notes, followed by a half note G4. The piano accompaniment features a sequence of chords and arpeggiated figures. The score concludes with a final chord marked '6' and 'V 4' over a '5'.

Ao contrário da 1ª seção, esta segunda apresenta contrastes não só na construção melódica, agora com uma tessitura mais abrangente e do ponto de vista rítmico ela se torna mais movimentada, mais angular. A harmonia nesta segunda seção estabelece também um belo contraste, iniciando a seção com empréstimo da tonalidade homônoma do tom principal, sol menor, sendo porém que a definição da tonalidade só se realiza plenamente no 4º tempo do compasso 24, onde a frase inicial pontua numa cadência perfeita no relativo maior de sol menor, sib Maior. Um acorde de V na segunda inversão na tonalidade de sol menor conduz a uma nova frase na região grave da flauta, uma melodia serena, como que recordando o início da peça.

Ex.: c. 17, compassos iniciais da 2ª seção:

Figura 33

Ex.: final da 1ª frase da seção B, cadência perfeita de sib maior:

Figura 34

V 7  
+  
Si, M

I

V 6  
4  
Sol m

No compasso 25 observamos a sofisticação na escrita de Pattápio onde ele escreve *sonoro* para a flauta o que nos indica sua preocupação com a projeção dos graves do instrumento e ainda coloca indicações de dinâmica diferentes para os dois instrumentos: a flauta com *f* e o piano com *pp*. Isso nos demonstra claramente como ele dominava também, além da flauta, a técnica de composição.

Ex.: c. 25 a 28, sol menor

Figura 35

Segue-se um “Lento”, com oscilantes centros tonais, tais como ré menor/Maior, lá menor, sib maior. Porém, no compasso 36 a tonalidade de Ré maior é definida, muito embora o acorde modulante utilizado seja um acorde de 7<sup>a</sup> diminuta, o que causa uma dubiedade, sugerindo uma ida para a tonalidade menor. Segue-se no compasso 37 uma cadência tocada pela flauta com a função de reconduzir ao tema inicial.

## Ex.: C. 29 Lento

Figura 36

The musical score for Example C. 29 Lento consists of two systems of staves. The first system covers measures 29 to 32, and the second system covers measures 33 to 36. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Lento'. The score is written for flute (right hand) and piano (left hand). Measure 29 begins with a flute melody in the right hand, marked with accents and a slur. The piano accompaniment in the left hand features a sixteenth-note arpeggiated pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Measure 33 shows a continuation of the piano accompaniment with dynamic markings of *ff*, *pp*, and *ppp*. The piece concludes with 'SEGUE CAD.'.

Observe-se o trabalho harmônico que com maestria o compositor conduz as modulações, sempre oscilante em todo o trecho acima, assim como a preparação da cadência, com a utilização da modulação V-VI de mi menor (II de Ré) precedendo o acorde de 7<sup>a</sup> diminuta do VII.

A reexposição do tema vem de forma bastante variada, que a partir do compasso 39, os primeiros quatro compassos são tocados pela mão esquerda do piano e a mão direita faz os acordes arpejados explorando o intervalo de 3<sup>a</sup> ascendente como no início da peça, enquanto a flauta faz uma pequena nova melodia em notas longas. Vale frisar que o intervalo de 3<sup>a</sup> se faz presente na mão direita do piano. É suma importância, que o flautista ouça bem o solo da mão esquerda do piano, isso o ajudará ritmicamente e também quanto a sua dinâmica que deve ser secundária neste momento. O compasso 53, uma nova variação do tema inicial, do mesmo

modo na mão esquerda com contrapontos da flauta. Todo este trecho que vai do compasso 39 até o compasso 61, se assemelha a um pequeno desenvolvimento temático, pois o tema principal é explorado através de uma série de variações e contrapontos tocados pela flauta.

Ex. C. 39, tema na m.e. do piano

Figura 37

Musical score for Example C. 39, showing the piano part from measures 38 to 61. The score is in G major and 4/4 time. Measure 38 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 39 is marked *a tempo*. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the flute part has a melodic line with a long slur over measures 39-40.

Ex.: c. 44, variação na m.e. do piano

Figura 38

Musical score for Example C. 44, showing the piano part from measures 44 to 59. The score is in G major and 4/4 time. Measure 44 starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The piano part features a series of chords and arpeggios, while the flute part has a melodic line with a long slur over measures 44-45.

No compasso 59 há uma grande mudança na dinâmica, de *fff* para *p* e logo depois para *pp*. Sugerimos que o flautista além de diminuir o volume de som possa diminuir ou extinguir o vibrato a fim de mudar totalmente o caráter para mais introspectivo e distante.

Ex.

Figura 39

The image displays two systems of musical notation. The first system, starting at measure 52, consists of a flute staff and a piano accompaniment. The flute part is marked *fff* and features a long, sweeping slur. The piano accompaniment is also marked *fff* and includes complex chordal textures. The second system, starting at measure 57, continues the flute and piano parts. The flute part is marked *p*, *pp rall.*, and *ppp lontano*, with the instruction *Meno* above it. The piano accompaniment is marked *p* and *pp rall.* and features a more rhythmic accompaniment.

Uma coda de nove compassos, que se inicia no compasso 62 e com uma mudança agógica, um “meno” conclui a obra na tonalidade de Sol Maior. Aqui também a ideia do eco, a 3ª ascendente está presente. Até este ponto houve uma diminuição gradual de dinâmica que vai de *p*, *pp* até o *ppp* e *lontano* onde o flautista poderá tocar quase como um sussurrando.

É relevante observar como Pattápio utilizou bem os novos recursos na época, em especial a flauta Boehm. O uso de grande sonoridade nos graves do instrumento foi obviamente fruto de sua experiência como intérprete, visto que ainda não se esperava muita projeção nesta região da flauta. Mas Pattápio ia além, nesta coda o já citado *ppp* aparece justamente no si grave da flauta, nota esta que por si só já era bastante incomum e ele explora o máximo do instrumento, gerando expectativa e surpresa ao trecho.

## SONHO (ROMANCE FANTASIA) Op.5

A obra começa com uma pequena introdução de quatro compassos executada pelo piano, um Andante com indicação metronômica de semínima igual a 72. Essa introdução desempenha um papel importante não só na abertura da peça como também fazendo um contraponto com a flauta na reexposição no compasso 51.

### Ex. Introdução

Figura 40

The musical score for the introduction of 'Sonho (Romance Fantasia) Op. 5' is presented in two staves. The top staff is for the flute, and the bottom staff is for the piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of quarter note = 72. The key signature has one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The piano part begins with a triplet of eighth notes in the right hand and a quarter note in the left hand. The flute part enters in the fifth measure with a five-note motif. Dynamics include *mf*, *p*, and *espressivo*. A *rit.* (ritardando) is indicated at the end of the introduction.

Um motivo de cinco semínimas tocadas pela flauta na anacruse do compasso 5 (figura abaixo), estabelece a unidade temática na 1ª seção da obra, formada por dois períodos, o primeiro com oito compassos com frases de 4 compassos e o segundo período com dez compassos, irregularidade provocada pela ampliação da cadência no compasso 20, com uma suspensão na dominante do tom principal, Fá maior. As frases começam sempre com esse motivo em semínimas. Aparecem por quatro vezes, variadas rítmica e melodicamente, criando um interessante elemento de contraste em uma textura tipicamente homofônica.

Ex.: motivo de semínimas, início da 1ª frase:

Figura 41

4

*espressivo*

*p*

*a tempo*

7

7

*rit.*

*pp*

Ex.: início da 2ª frase, a anacruse em semínima nesta 2ª frase é reduzida a uma semicolcheia com a indicação de *tenuta*.

Ex.:

Figura 42

8

*rit.*

*ten.*

*f accel. e cresc.*

3



Ex.:

Figura 44

7

7

rit.

ten.

Cad. evitada

V Sol Maior V Fá maior V lá menor VI/I lá menor/Fá Maior

A primeira seção é encerrada com a suspensão no acorde de V com 7<sup>a</sup> de Fá maior, que vai do compasso 19 ao compasso 22. O curioso é que a segunda seção, que começa no compasso 23 e vai até o compasso 50, ao contrário do que geralmente ocorre nas obras do período da prática comum (barroco ao último romantismo), vem na mesma tonalidade da 1<sup>a</sup> seção. A diferenciação inicial entre as seções se dá principalmente pela modificação agógica, um andamento *Moderato*, mudança para o compasso 3/4 e na escrita da flauta, que sugere uma textura polifônica de vozes: a nota superior faz a melodia e a voz inferior um acompanhamento.

Ex.:

Figura 45

22

23

Moderato

*p rubato*

*pp*

O efeito da textura polifônica tocada pela flauta simulando duas vozes é a principal característica desta seção, que apresenta um motivo rítmico na voz superior de três semínimas e uma mínima e semicolcheias em sestinas na voz inferior que alterna para um desenho em fusas. Esse padrão é reproduzido por quase toda a seção, assim como desenho rítmico do acompanhamento do piano que é repetido sistematicamente ao longo de toda a seção.

O desafio ao flautista nesta seção polifônica se dá principalmente pela dificuldade técnica em executar uma melodia aguda enquanto se faz o acompanhamento em semicolcheias no registro grave. A escrita de melodia principal mais o acompanhamento tocados simultaneamente pela flauta, poderão ser melhor destacados respirando após as notas longas da melodia, dando assim a ideia de repouso na frase antes de retomar com as semicolcheias.

Ex.

Figura 46

The musical score for Figure 46 is presented in two systems. The first system begins at measure 22 and concludes at measure 23. The second system starts at measure 23 and ends at measure 24. The flute part, shown in the upper staff, plays a melodic line with a slur over measures 23 and 24, marked 'Moderato' and 'p rubato'. The piano accompaniment, shown in the lower staves, features a rhythmic pattern of eighth notes and sixteenth notes, marked 'pp'. The key signature changes from F major to A major between measures 23 and 24.

Embora esta seção central comece com a tonalidade de Fá maior, tonalidade claramente firmada em seus compassos iniciais, subitamente há uma mudança de centro tonal, passando para a tonalidade de Lá maior, com uma pequena inflexão para o modo menor no

compasso 36. No compasso 40, uma modulação passageira para mi menor, aqui muito mais um acorde alterado, uma dominante secundária com a função preparatória para concluir na cadência perfeita no compasso 42.

O trecho a seguir, que vai do compasso 43 ao compasso 50, é de difícil interpretação analítica, pois tanto pode ser entendido como uma ampliação da cadência perfeita no compasso 42, como também uma coda de ligação ou uma retransição que conduz à reexposição do tema inicial.

Ex.:

Figura 47

The musical score for Figure 47 consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of two sharps (F# and C#). The piece begins at measure 40. The treble staff features a melodic line with slurs and accents, transitioning from a 2/4 time signature to a 4/4 time signature. The bass staff features a harmonic accompaniment with slurs and accents. The score includes a 'rall.' marking and a double bar line with a repeat sign.

Com mudança no ritmo do acompanhamento – tercinas em colcheias – elementos rítmicos da 1ª seção e a melodia inicial é anunciada na tonalidade de Lá maior utilizando o empréstimo do modo menor. O que chama a atenção aqui, é que tanto melodia como a harmonia são idênticas à melodia exposta nos compassos de 9 a 12:

Ex.:

Figura 48

45

*mf* *cresc. molto* *ff accel.*

*cresc. molto* *ff accel.*

I (Lá Maior) VI  $\frac{6}{4}$  (empréstimo do homônimo menor) IV  $\frac{6}{4}$

48

*rit.* *mf*

*rit.*

No trecho acima, compasso 46, é válido que se faça a anacruse e a mínima (mi) sem vibrato, voltando então a vibrar na semínima seguinte para novamente destacar o tema principal que é baseado nas cinco semínimas começando do fá.

A 3<sup>a</sup> seção, no compasso 51, inicia com características diferentes, com a introdução fazendo um contraponto com a melodia da flauta na tonalidade de Fá maior.

Ex.

Figura 49

50 *rit.* *mf* 51 *mf* *Reexposição* *Tema da introdução*

Esta seção final apresenta os mesmos elementos melódicos da seção inicial, o mesmo sentido nos encadeamentos harmônicos, ressaltando que o acompanhamento pianístico é enriquecido ritmicamente e sua tessitura ampliada. É importante observarmos que na partitura original há um erro na escrita, falta uma pausa de semínima no 4º tempo.

Ex:

Figura 50

56 *accel. e cresc.* *ff* 57 *ff* *Erro*

Abaixo, o 4º tempo escrito com a devida correção.

Figura 51

The musical score for Figure 51 consists of two systems of staves. The first system, starting at measure 56, includes a treble clef staff with the instruction *accel. e cresc.* and a bass clef staff with a *ped.* marking. The second system, starting at measure 57, includes a treble clef staff with a *ff* marking and a bass clef staff with a *ff* marking and a *\** marking. The score features a triplet in the treble staff of measure 57 and sixteenth-note runs in the bass staff of measure 57.

Após a cadência no compasso 63, inicia-se uma coda para encerrar a obra, com uma cadência plagal que utiliza a variante entre com o modo maior e menor.

***ORIENTAL (PEÇA CARACTERÍSTICA PARA FLAUTA E PIANO) Op.6***

Das peças tratadas até aqui, a Oriental é sem dúvida a mais complexa, tanto na elaboração melódica e harmônica, sobretudo na sua forma, bastante difícil de ser claramente determinada. Por isso provavelmente Oriental foi a última ou uma das últimas peças escritas por Pattápio, depois de ter interpretado vasto repertório para flauta tido muita vivência musical. Não podemos negar a influência da obra “Fantaisie Pastorale Hongroise, Op.26” de Franz Doppler (1821-1883), na Oriental de Pattápio. A figura a seguir trata-se de uma página do Jornal do Comércio do dia 12 de junho de 1905, onde traz o programa de concerto onde conta a performance da Fantaisie Pastorale Hongroise, Op.26” de Franz Doppler por Pattápio Silva.



Em se tratando de agógica, esta também é a peça mais rica, pois nos proporciona muita liberdade e muitas possibilidades. Totalmente inversa às obras em forma de dança, nesta o intérprete pode deixar a criatividade dar forma e pulso à música.

Uma introdução de quatro compassos na tonalidade de mi menor tocada pelo piano inicia a peça. Chama a atenção a utilização do contraste maior-menor e a utilização da alteração do acorde de IV grau da tonalidade em questão, transformado em acorde de 7ª diminuta como enriquecimento da cadência. Outro aspecto que deve ser observado, é a utilização de signos de compassos distintos entre a flauta, um 9/8 e o piano, 3/4.

Toda essa primeira seção, que vai do compasso 1 até o compasso 23 é tonalmente estável, cujo centro, mi menor aparece bem definida, não só pelos encadeamentos mas também pelo insistente pedal de tônica. Essa insistência na nota mi não deixa dúvidas quanto à tonalidade do trecho em questão.

A melodia simula um “orientalismo”, não só pela ornamentação como também pela sugestão de “imitando oboé” que aparece na entrada da flauta, na anacruse do compasso 5, mas sobretudo pela construção intervalar.

Esta indicação “imitando oboé” é tão curiosa e inovadora que gerou inclusive, em 2008 por Daniel Della Sávia Silva uma dissertação intitulada “Oriental – A importância do timbre na obra de Pattápio Silva” onde o autor trata exclusivamente sobre o timbre nesta obra.

Sabemos que Pattápio foi muito interessado nas pesquisas e nas novas possibilidades que as novas flautas traziam, inclusive a última turnê ele fazia justamente para levantar fundos para uma viagem ao que ele chamava de velho mundo para levar suas ideias aos fabricantes de flautas europeus.

Ex. final da introdução, c. 3 e início da melodia da flauta:

Figura 53

The musical score for Figure 53 consists of two systems. The first system shows measure 3, which is a rest for the flute and a complex piano accompaniment. The second system shows measures 7 and 8, where the flute enters with a melodic line and the piano accompaniment continues. The score includes various dynamic markings such as *p*, *mf*, and *pp*, and performance instructions like *Lento*, *Imitando Oboé*, *ritar*, and *dan*.

A melodia inicial é explorada em tessituras distintas assim como as variações rítmicas que dão uma interessante construção nesta primeira seção.

Provavelmente pela origem e caráter dos instrumentos orientais inclusive o oboé, que Pattápio optou pela referência de timbre aqui. Em sua dissertação, “Oriental – A importância do timbre na obra de Pattápio Silva”, Daniel Della Savia Silva diz o seguinte:

Desta forma, a imitação do som de um oboé pode facilmente colaborar na sensação de uma sonoridade tipicamente oriental, não sendo a escolha de Pattápio Silva pelo timbre deste instrumento uma mera coincidência. Para tentar buscar na flauta um timbre que se relacione com o do oboé, é preciso entender algumas características próprias da acústica deste instrumento. Apesar da ordem em que os harmônicos aparecem na série harmônica (fundamental, oitava, quinta composta, etc.) ser a mesma nas séries tanto na flauta quanto no oboé, a intensidade em que eles soam na produção do som de cada instrumento é bem diferente. Esta diferença é um dos principais fatores na caracterização do timbre de cada instrumento, o que nos faz muitas vezes distinguir o som de um e de outro. O que mais diferencia a sonoridade do oboé em relação aos seus companheiros do naipe das madeiras, por exemplo, é a presença do seu segundo harmônico, o da oitava, soando bem mais forte que nos outros instrumentos. O nome oboé em francês, *hautbois*, significa “madeira alta”, referindo-se a esta peculiaridade. (Silva, 2008, p.46)

Sugerimos para o flautista obter este som “anasalado”, pressionar levemente os lábios e acelerar um pouco o ar, ou ainda mudar o ângulo da coluna de ar um pouco para baixo. Será útil praticar exercícios de harmônicos e para este caso pensar como se estivesse tocando a melodia inicial quase que no limite entre a nota escrita e o primeiro harmônico, que é a oitava.

Ornamentos como os mordentes nos compassos 7 e 8, as tercinas que apesar de estarem escritas são ornamentais, compassos 11 e 12, devem ser executadas com vigor e agilidade para que não “amoleça” o caráter do tema. A mesma observação vale para as apojaturas nos compassos 21 e 22.

A segunda seção da peça começa no compasso 24 e vai até o compasso 29, em estilo de recitativo, com escalas ascendentes e descendentes e contando com pequenas intervenções do acompanhamento, começando na tonalidade de mi, mas imediatamente suspensa num acorde de 7ª diminuta do IV grau de mi, aqui utilizado como acorde alterado, ou seja, um dó#-mi-sol-sib. Aqui, chamamos a atenção para a predileção do compositor por este acorde, que aparece não só aqui, mas em peças anteriores. Seguem-se arpejos e escalas agora construídos na dominante de mi.

Outro ponto que chama muita a atenção é, como já vimos na Serata D’Amore, o uso de *fff* e além da própria dinâmica também observamos que ela se encontra em um trecho na região média da flauta e vai conduzindo para o grave. Mais uma vez vemos Pattápio explorar os recursos da flauta Boehm.

O flautista pode executar a cadência de forma ligeira e leve, porém bem sonora como o autor pede. Deve respeitar a respiração marcada, pois ajuda no sentido musical. O “*rápido*” assinalado no compasso 27 nos orienta quanto a velocidade do trecho, contudo não podemos perder o caráter de improvisado.

## Ex. seção central, c. 24, cadência:

Figura 54

The musical score for Figure 54 is divided into three systems. The first system, starting at measure 24, shows a piano introduction with a forte (*fff*) dynamic and a *sempre f* marking. The second system, starting at measure 27, features a flute melody with a *rápido* tempo marking and a *cresc. molto* dynamic marking, accompanied by piano accompaniment with *ad libitum*, *m.d.*, and *m.e.* markings. The third system, starting at measure 30, shows a flute melody with a series of variations.

No compasso 30 com anacruse, a melodia inicial é repetida com uma série de variações, mas o que mais chama a atenção é o recurso dos harmônicos na melodia da flauta. Essa seção abrange 11 compassos indo até o compasso 40.

Nos compassos compreendidos entre 31 e 37, há que se tomar atenção especial aos harmônicos. Com exceção do compasso 35 onde há saltos de quinta justa e quinta diminuta, não existem grandes dificuldades técnica para executá-los. Sugerimos que o flautista estude

previamente as frases sem os harmônicos, ou seja, as notas agudas que devem soar a partir dos harmônicos, afim de que se tenha um referencial sonoro e intervalar para auxiliar quando estiver com harmônicos. Outra sugestão referente à este trecho, é que não se faça vibrato, ou muito pouco, para que se crie uma atmosfera de sons harmônicos como nos instrumentos de cordas.

Esta indicação de harmônicos também corrobora com a suspeita de que *Oriental* tenha sido a última ou uma das últimas peças escritas por Pattápio, pois para tal efeito suspeitamos que ele já dispunha sua flauta Boehm Luis Lot de prata. O efeito de harmônicos aparece na literatura da flauta após o advento da flauta Boehm (nas composições de Doppler, por exemplo), o que sugere que esse efeito não funcionava bem na antiga flauta de 5 chaves.

Ex.: c. 30

Figura 55

The musical score for Figure 55 consists of two staves: a flute staff (top) and a piano accompaniment staff (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score begins at measure 30. The flute part starts with a melodic line marked 'rit.' and 'pp'. It features a section labeled 'a tempo harmonic' and another section marked 'accel.'. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and a triplet of eighth notes. The score concludes with a triplet of eighth notes in the piano part.

Com anacruse em fusas do compasso 41 uma nova seção é iniciada. Esta nova seção é construída com escalas e arpejos baseados no acorde de 7<sup>a</sup> diminuta, é semelhante a aquela sucessão da cadência nos compassos de 26 e 27, dó#-mi-sol-sib como acorde alterado de função cadencial precedendo a dominante do tom de mi menor, seção esta que vai até o 1<sup>o</sup> tempo compasso 48, podemos considerá-la como uma variante da 2<sup>a</sup> seção da obra.

Ex.: início da 3ª seção:

Figura 56

Musical score for Figure 56, starting at measure 40. The score is in G major and 2/4 time. It features a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The flute part includes sixteenth-note runs and slurs. The piano part features chords and arpeggiated figures. Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. There are markings for "Sea" and "\*" below the piano part.

Da mesma forma, o trecho final da obra que se inicia no compasso 48 com o tema exposto pelo piano, é uma variante ou variação do tema principal da obra. Nesta seção final o autor explora a virtuosidade da flauta com uma série de arpejos ascendentes dialogando com o piano também em arpejos ascendentes. Estes arpejos funcionam como ornamentos para a melodia principal que deve ser mais valorizada. Recomendamos para este fim que o intérprete estude o trecho antes executando apenas a frase principal sem os ornamentos. Depois de bem assimilada a melodia com seu perfeito ritmo e acentuação, coloca-se então os arpejos que também podem ser estudados previamente de modo lento.

Ex.: início da seção final:

Figura 57

Musical score for Figure 57, starting at measure 48. The score is in G major and 2/4 time. It features a flute melody in the upper staff and piano accompaniment in the lower staff. The flute part starts with a sixteenth-note arpeggio. The piano part features chords and arpeggiated figures. Dynamics include *p*, *espressivo*, and *rit.*

51

*ff energico*

*f*

Neste trecho final o centro tonal de mi é mantido de forma bastante clara com a ostensiva confirmação da mesma através da insistência dos encadeamentos de definição da tonalidade, ou seja, I-V-I de mi menor.

O intérprete poderá respirar depois do primeiro tempo do compasso 63 para que se tenha ar suficiente para finalizar a última nota longa em *pp*.

## IDYLIO op.7

Segundo o dicionário Aurélio, Idílio significa: 1: pequena poesia campestre; 2: Amor poético e suave. Sabemos que o título desta obra já diz muito sobre seu caráter terno e delicado que deve ser observado em todo o seu discurso musical. Inicialmente o autor indica um *dolce* para a flauta, e de modo geral no que se refere à dinâmica, toda a peça transcorre em *p*, há alguns *crescendo* e *decrescendo* culminando em um único *f* e reduzindo à *pp* e terminando com um *morrendo*. Podemos considerar, dentre a obra de Pattápio, esta como a peça de caráter mais íntimo e amoroso.

Aparentemente esta peça parece ser a mais simples da série, entretanto é de uma elaboração complexa e interessante. Uma trama melódica e serena onde o cantábile da flauta é explorado e se distancia do virtuosismo das peças de livre fantasia estudadas anteriormente.

Do ponto de vista formal podemos dividir a peça da seguinte forma:

A - c. 1 ao c. 28

B - c. 29 ao c. 47

C - c. 49 ao c. 66

A' - c. 67 ao c.78

B' - c. 79 ao c. 95

A'' - c. 97 até o fim, coda.

Uma introdução de quatro compassos a cargo do piano construída na dominante do tom principal, Sol maior, inicia a obra. Essa introdução é importante na elaboração da peça, pois aparece em trechos posteriores fazendo um contraponto com a melodia da flauta como também estabelecendo a unidade entre as diversas partes da música.

Ex.: introdução:

Figura 58

Segue-se a melodia tocada pela flauta, com frases longas com pequenos motivos em colcheias alternando com semicolcheias. O centro tonal de Sol Maior é definido com bastante clareza desde os primeiros compassos da obra assim como as pequenas incursões às tonalidades vizinhas.

Ex. Frase inicial da flauta:

Figura 59

É importante aqui que se evidenciem as apojeturas melódicas a fim de conduzir as frases. O compositor já sinaliza essa ideia grafando acentos nestas notas como se criasse

degraus que geram uma lógica na progressão das frases. Sugerimos respirações antes das semicolcheias dos compassos 11 e 15 e posteriormente antes das tercinas que se iniciam no compasso 18.

Ex.

Figura 60

The musical score for Figure 60 consists of two systems. The first system begins at measure 9 and ends at measure 14. The second system begins at measure 15 and ends at measure 18. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The melody is written in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. Measure 11 features a breath mark (V) above the staff. Measure 15 also features a breath mark (V) above the staff. Measure 18 features a breath mark (V) above the staff and three triplet markings (3) under the notes. The piano part includes a 'cresc.' marking in measure 18.

Vale ressaltar ainda da importância do correto direcionamento desta frase que começa no segundo tempo do compasso 18 e culmina no ré do compasso 23. Neste ré mais uma vez identificamos uma apojetura melódica que deve ser enfatizada.

Ex.

Figura 61

Musical score for Figure 61, starting at measure 21. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic and a *rall.* (rallentando) marking. A box highlights a specific melodic phrase in the upper staff.

A nova seção, B, que se inicia no compasso 29 tem uma clara unidade com a seção inicial, não só pelo desenho rítmico como também pela repetição rítmico-melódica do desenho da introdução.

Ex.: início da 2ª seção:

Figura 62

Musical score for Figure 62, starting at measure 29. The score is in G major and 4/4 time. It features a piano (*p*) dynamic.

Um novo desenho melódico em forma de marcha ascendente aparece em nova seção da obra, C, no compasso 49, agora no centro tonal de Mib Maior, centro que se afastado da tonalidade de Sol maior.

Ex.: seção C:

Figura 63

Como se pode observar no exemplo acima, a tonalidade em questão, Mib Maior é claramente definida pelo autor.

As duas seções finais da obra, A' no compasso 67 até o compasso 78 e B' compasso 79 a 95, são repetições respectivamente das melodias das seções A e B.

Nos compassos finais, antes de A'' que inicia no compasso 97, cabe uma observação quanto a grande pausa no compasso 96, Pattápio utiliza aí um artifício para criar mais expectativa e expressividade, pois ele não conclui com a tônica, deixando suspensa e adiando a resolução harmônica. Como elemento surpresa, a flauta rompe sozinha este silêncio com o tema que anteriormente aparecia acompanhado. A partir deste ponto, onde a dinâmica é *pp* observamos também uma rarefação na textura, onde antes tínhamos o piano tocando o tempo todo e com movimentação no baixo, agora percebemos apenas acordes e muitas pausas. Como intérprete, há uma necessidade de se evidenciar esta intenção de Pattápio, podemos diminuir o vibrato e o volume de som, criando esta atmosfera de reminiscências até o *morrendo* final.



## CONCLUSÃO:

Entendemos que a música pode ser feita em qualquer lugar, seja em uma grande sala de concerto, em um pequeno teatro, em um salão de dança ou até mesmo na rua. Sendo assim é remota e até dispensável especularmos qual era a finalidade de Pattápio ao compor suas obras. O que podemos afirmar com toda certeza é que um instrumentista/intérprete e compositor como Pattápio Silva que apesar da pouca idade e uma vasta experiência profissional seja em banda de música quanto concertista, recitalista ou músico de orquestra tinha a música como algo universal e atemporal.

Aprendemos o quanto Pattápio foi inovador e brilhante em sua obra. Podemos concluir que ele detinha grande intimidade para escrita de música e é nítido o seu conhecimento em relação ao piano e principalmente no que se refere à flauta, a maneira como ele trata a flauta em suas composições demonstra muito bem o quanto ele dominava o seu instrumento.

Sabemos que peças em estilo de dança por vezes podem se revelar extremamente elaboradas, como por exemplo Francisco Mignone e suas valsas de esquina onde o piano simula ritmos de acompanhamento tipicamente violonísticos. Chopin, Brahms e Beethoven utilizaram formas de dança como valsas e mazurcas que, dada ao requinte e complexidade no trato, são consideradas obras de concerto. Por outro lado temos a música de J. Strauss ainda é muito dançada em Viena até hoje.

Não podemos precisar qual eram os motivos e argumentos que Pattápio tinha ao compor obras principalmete pelas formas tão distintas como essas. O que podemos ter certeza é que ele sempre foi essencialmente intérpre das suas e de outras obras de outros compositores. Vemos então um Pattápio solista, virtuose e grande recitalista que a meu ver

compunha pela necessidade de tocar coisas suas e expor idéias e descobertas. Sabemos que toda a sua obra foi interpretada por ele que a difundia em suas viagens como camerista.

Outro ponto relevante é o fato do próprio Pattápio ter criado uma diferença entre os dois grupos, talvez intencionalmente para dar um ar erudito às obras de escrita livre às quais ele fez dedicatórias. A *Evocação* Op.1 tem o subtítulo de *Romance Elegíaco*, vem grafado “À memória do prezado mestre A. Duque-Estrada Meyer” falecido em 1905 ao qual Pattápio tinha enorme apreço e gratidão. Além de ser uma peça triste o próprio subtítulo “*Elegíaco*” que significa melancólico, complacente a define muito bem. A *Serata D’Amore – Romanza* foi dedicada ao amigo pianista Luiz Amabile. O *Sonho* foi dedicado aos amigos Juscelino Barbosa e Jeronymo Cunha. A *Oriental* foi dedicada à Felix de Otero amigo pianista que conheceu quando da sua estada em São Paulo.

Podemos então apontar tais diferenças na escrita entre os dois grupos citados separando-os nos seguintes aspectos abaixo.

Do ponto de vista formal: as músicas em forma de danças são bem quadradas, pois obedecem a quadratura daquela dança, ou seja, dois ou seus múltiplos (2,4, 8, 16, 32), já nas obras de livre fantasia, encontramos simetria entre as frases porém sem padrão determinado dando grande liberdade de construção como a ampliação.

Por serem danças as figuras rítmicas do acompanhamento são bem regulares e repetitivas e também não apresentam variações de agógica enquanto no outro grupo de peças as frases e períodos nem sempre são regulares, pois o compositor utiliza grande liberdade criativa.

Do ponto de vista harmônico: encontramos nas danças modulações tímidas, quase sempre para tons vizinhos e sem muita ousadia, de modo geral a harmonia é bem simples enquanto no segundo grupo vemos modulações para tons afastados com frequência, grande utilização de acordes alterados e sétima diminuta o que o propicia grande liberdade para

transitar entre os mais diversos tons.

Quanto à escrita pianística: vemos nas danças o piano fazendo um papel de simples acompanhador para a flauta, dando extremo valor ao ritmo característico da dança que o acompanha. Como coadjuvante o piano serve de base para as melodias da flauta que algumas são de grande virtuosismo revelando-se de grande desafio para o flautista. No segundo grupo há uma grande interação entre flauta e piano dando um aspecto mais nítido de música de câmara. Vemos ainda no piano contraponto, imitação e partes solo.

Na tabela abaixo, de forma concisa e rápida, destacamos essas principais características dos dois grupos de obras.

Tabela 1

MÚSICAS EM FORMA DE DANÇAS	MÚSICA EM LIVRE FANTASIA
<b>FORMA</b>	
* Quadratura	* Simetria, porém muita liberdade de construção
* Frases regulares	* Criatividade na expansão das frases
	* Construção das seções sem simetria
	* Cadências para flauta
	* Desenvolvimento temático
<b>HARMONIA</b>	

* Modulações tímidas quase sempre para tons vizinhos	* Modulações para tons afastados com frequência
* Harmonia simples	* Acordes alterados
	* Uso frequente de acordes de sétima diminuta
	* Cadência evitada
	* Momentos sem definição tonal

### **TEXTURA**

* Basicamente homofônica (baixo e centro)	* Homofônica
	* Polifônica
	* Polifônica imitativa

### **ESCRITA PIANÍSTICA**

* Caráter de acompanhamento	* Caráter Camerístico
* Ritmo bem regular	* Contraponto
	* Imitações
	* Interação entre flauta e piano

### **INDICAÇÕES NA PARTITURA**

<ul style="list-style-type: none"> <li>* Sem indicações de caráter</li> <li>* Pouca indicação de dinâmica</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>* Variações de agógica</li> <li>* Mudanças andamento</li> <li>* Riqueza na dinâmica</li> <li>* Observações sobre timbre</li> <li>* Indicação de Harmônicos</li> <li>* Indicação de caráter</li> <li>* Fermatas</li> <li>*</li> </ul>
<b>DINÂMICA</b>	
<i>pp a ff</i>	<i>ppp a fff</i>
<b>TESSITURA (parte da flauta)</b>	
* Ré3 – Si 5	* Si 2 – Sib 5

Podemos reduzir a obra de Pattápio a dois grupos bem definidos do ponto de vista composicional: as peças em forma de dança e as peças de livre fantasia. Na primeira o compositor se detém principalmente na forma da dança em questão como é o caso das valsas onde Pattápio se firma nos aspectos essenciais desta dança como o compasso ternário, períodos regulares, ritmos característicos do gênero. Já no segundo grupo a livre fantasia do compositor o permite criar sem estar calcado em uma forma básica dando assim muita liberdade à imaginação e criatividade. Aparecem assim frases expandidas, harmonias complexas, cadências, diálogos ente piano e flauta, nuances e sutilezas entre os instrumentos, grandes variações de agógica, de dinâmica e até de timbre. As inovações continuam inclusive na tessitura visto que a flauta com pé em si ainda era uma grande novidade naquela época e ele o utiliza em duas de suas obras. Com certeza sua obra consiste em uma das mais importantes e diversas coleções da música brasileira para flauta.

**BIBLIOGRAFIA**

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu Tempo*. Coleção Sala Cecília Meireles, Rio, 1967.

ARAÚJO, Mozart de. *Sigismund Neukomm*. IN: Revista Brasileira de Cultura, nº1, 1969.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*, pág.225. 8ª Edição. Editora Ricordi.

CARRASQUEIRA, Maria José, *O Livro de Pattápio Silva – Série “Régia Música” - Vol. I Irmãos Vitale*, 2001.

DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. Volume 2 Editora círculo do Livro, 1984. Décima Edição.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª Edição. Editora Nova Fronteira S/A Rio de Janeiro. 1988.

GARCIA, Carmem Silvia. *PATTÁPIO SILVA – Flautista Virtuose, Pioneiro na Belle Époque Brasileira*. São Paulo. USP. 2006.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira dos Primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre, Editora Movimento, 1977.

————— *Música e Dança Popular: Sua Influência na Música Erudita*. Segunda Edição, Porto Alegre. Editora Movimento. 1990

MENEZES, Cícero. *Pattápio Silva – Biografia*. Rio de Janeiro: Editora Americana. Ed. Revista e Ampliada, 1953.

PAES, Anna. *O choro e sua árvore genealógica*. Rio de Janeiro, 2008. Ensaio. Disponível em: <http://ensaios.musicodobrasil.com.br/annapaes-ochoroarvoregenealogica.htm>. Acesso em 27 de julho de 2012.

SILVA, Daniel Della Savia. *Oriental – A importância do timbre na obra de Pattápio Silva* Belo Horizonte, UFMG 2008.

SILVA, José Paulo da. *Linguagem da Música*. Rio de Janeiro. Propriedade Reservada. 1945

SOUZA, Maria das Graças Nogueira de. *Pattápio - Músico erudito ou popular?* Rio de Janeiro, Funarte, 1983.

TOFF, Nancy, *The Flute Book - A Complete Guide for Students and Performers*. Second Edition New York, Oxford University Press, 1996.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Brasileira*. São Paulo, Ed. 34, 1998.

VASCONCELLOS, Ary. *Panorama da Música Popular Brasileira - volume 2*. Rio de Janeiro: Martins, 1965.

ANEXOS

9565688-10

20/09/88



Margarida

M8619

Mazurka

Parte de música de câmara  
Circulação restrita

Pattapio Silva, Op. 3

03



OK 2002

Musical score for Flute and Piano. The score is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of five systems of music. The first system is labeled 'FLAUTO' and 'PIANO'. The flute part features various ornaments and trills. The piano part provides harmonic support with chords and single notes. The score concludes with 'Fim.' in both parts.

Propriedade dos Editores

V. M. & Cª 1518

M 785. 704  
flauta / piano  
SILVA, P. Op. 3

6-1913

2

The first system of music consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It begins with a forte (*f*) dynamic. The vocal line is written in a single treble clef staff, featuring a melodic line with various ornaments and slurs.

The second system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part starts with a fortissimo (*ff*) dynamic. The vocal line continues with similar melodic patterns and ornaments.

The third system shows a change in dynamics for the piano part, which begins with a pianissimo (*pp*) dynamic. The vocal line continues with its melodic and ornamental patterns.

The fourth system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line continues with its melodic and ornamental patterns.

The fifth system continues the piano accompaniment and vocal line. The piano part starts with a piano (*p*) dynamic. The vocal line continues with its melodic and ornamental patterns.

Do Mesmo autor - Zinha, Polka.

V. M. & C<sup>o</sup> 1518

Do

The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a single melodic line in treble clef with a key signature of two flats and a common time signature. The middle and bottom staves are piano accompaniment in grand staff format (treble and bass clefs). The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

The second system continues the musical piece. It features a melodic line in the top staff with various ornaments and a trill (tr) in the middle staff. The piano accompaniment in the bottom two staves continues with a consistent rhythmic pattern.

The third system includes a dynamic marking of *p* (piano) in the top staff. It features a melodic line with a *rit.* (ritardando) marking. The piano accompaniment in the bottom two staves has some rests in the first few measures before resuming its accompaniment.

The fourth system continues the piece with a melodic line in the top staff and piano accompaniment in the bottom two staves. A trill (tr) is present in the middle staff.

The fifth system is the final system on the page, showing the concluding measures of the piece. It includes a melodic line in the top staff and piano accompaniment in the bottom two staves, ending with a double bar line and a key signature change to one sharp.

Do Mesmo autor - Primeiro amor, Valsa.

V. M. & C<sup>o</sup> 1518

4

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a melodic line with several triplet markings. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature, starting with a pianissimo (*pp*) dynamic marking. It provides a harmonic accompaniment with chords and some melodic fragments.

The second system continues the piece. The upper staff features a *rall.* (rallentando) marking above the first measure. The melodic line continues with triplet figures. The lower staff maintains the accompaniment with chords and occasional melodic lines.

The third system begins with an *a tempo* marking. The melodic line in the upper staff shows a change in rhythm and includes some chromatic movement. The lower staff continues with the accompaniment, featuring chords and some melodic lines.

The fourth system concludes the piece. The upper staff starts with a fortissimo (*ff*) dynamic marking and ends with a *D. C.* (Da Capo) instruction. The lower staff also concludes with a *D. C.* instruction. The final measures show a resolution of the harmonic structure.

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA  
9562188-01

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

20/09/88

OK  
2002  
2003  
04  
03  
8956218801  
NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA



# Primeiro Amor

Valsa

Pattapio Silva, Op. 4

FLAUTO

PIANO

Propriedade dos Editores

V. M. & Cª 1519

6-1913

*1ª parte de flauta*

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a harmonic accompaniment. A bracket labeled '1.' spans the end of the treble staff, indicating a first ending.

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The bass staff has a dynamic marking of *p* (piano). The notation includes various notes, rests, and slurs.

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Both the treble and bass staves end with the word *Fim.* (Fine), indicating the end of a section.

Fourth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano). The bass staff has a dynamic marking of *pp* (pianissimo). The notation includes various notes, rests, and slurs.

Fifth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff ends with the dynamic marking *mf D.C.al Fim.* (mezzo-forte, Da Capo, alla Fine). The bass staff ends with the dynamic marking *D.C.al Fim.* (Da Capo, alla Fine).

240089.08

8654  
511101

# Zinha

## Polka

Pattapio Silva, Op. 8

FLAUTO *mf*

PIANO *ff*

*a tempo*

1. 2. Trio

*Fim.*

*ff*

*f*

*p*

Propriedade dos Editores

V. M. & Cª 1516

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

6-1913

BIBLIOTECA DE MÚSICA DA UFMG - B

2005 04



0024008908

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

240089-06

3

Trio

Do Mesmo autor - Amor perdido, Valsa.

V. M. & C9 1516

243689-02

2

8655/1  
511101

# Amor perdido

Valsa

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

OK 1002 04



2095

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Pattapio Silva, Op. 9

FLAUTO

PIANO

The musical score is written for Flute and Piano. It consists of four systems of music. The first system shows the beginning of the piece with a piano (*p*) dynamic. The piano part features a steady accompaniment of chords. The second system continues the melody and accompaniment. The third system includes a first ending marked with a '1.' and a repeat sign. The fourth system is labeled 'Trio' and features a change in the piano accompaniment. The score concludes with a final cadence.

Propriedade dos Editores

V. M. & Cº 1517

6-1913 Do A

ESCOLA DE MÚSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

TRIO A DE BEBIDA DO MESMO. BISTRETA

3

9

Trio

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
9566888-08

20 / 09 / 88  
Date: 3, 9, 81  
N.º M 8654  
ESCOLA DE MUSICA  
BIBLIOTECA

A' memoria do prezado mestre A. Duque-Estrada Meyer.

# EVOCACÃO.

Romance Elegiaco.

M 8654 3

Pattapio Silva, Op.1.

2003  
20K  
2002

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA  
0956688808

Flauta. *Andante assai.*

Piano. *f*

130  
Flauta / Piano  
Silva, P.

Propriedade dos Editores.

V. M. & Cia 1324

7-1906

4

Musical notation for the first system. The vocal line (top) features a melodic phrase with a trill, marked with *ritard.* and *f accelerando*. The piano accompaniment (middle) includes chords and a bass line, also marked with *f accelerando*. The key signature has two flats.

Musical notation for the second system. The vocal line (top) begins with *a tempo* and *pp*, followed by a phrase marked *f*. The piano accompaniment (middle) includes chords and a bass line, marked with *a tempo*, *pp*, and *mf*. The key signature has two flats.

Musical notation for the third system, consisting of piano accompaniment. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature has two flats.

Musical notation for the fourth system. The vocal line (top) is marked *Più animato.* and *ff*. The piano accompaniment (middle) is also marked *Più animato.* and *ff*. The key signature has two flats.

Do mesmo autor: Oriental, Op. 6.

V. M. & Cia 1324

D

First system of musical notation. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with several triplet markings. The piano accompaniment has a bass line with triplets and a treble line with chords. The tempo marking *rallent.* is present in both parts.

Second system of musical notation. The vocal line begins with a triplet and is marked *ff* and *a tempo*. The piano accompaniment also starts with a triplet and is marked *ff a tempo*. The tempo marking *cresc.* appears in both parts.

Third system of musical notation. The vocal line features a complex melodic line with many sixteenth notes and is marked *ritard.*. The piano accompaniment is marked *stentato* and also includes *ritard.* markings.

Fourth system of musical notation. The vocal line is marked *Lento.* and *p*. The piano accompaniment is marked *Lento.* and *pp*. The system concludes with a *rallent.* marking in the vocal line.

De mesmo autor: Sonho, romance.

V.M. & Cia 1324

6

The first system of music consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a steady eighth-note bass line.

The second system continues the musical piece. The vocal line features a triplet of eighth notes and a crescendo (*cresc.*) marking. The piano accompaniment maintains its rhythmic pattern with some harmonic changes.

The third system includes dynamic markings of *f*, *mf*, and *p*, along with tempo markings of *rallent.* and *a tempo*. The vocal line has a triplet of eighth notes and a crescendo. The piano accompaniment also features a *rallent.* marking and a *cresc.* marking.

The fourth system concludes the page with a *ritard.* (ritardando) marking and a fortissimo (*ff*) dynamic. The vocal line is marked *Sonoro* and includes a triplet of eighth notes. The piano accompaniment also features a *ritard.* marking and a *fa tempo* (fatto tempo) marking.

Do mesmo autor: Serata d'amore, Op. 2.

V. M. & Cia 1324

First system of musical notation. The vocal line (top staff) contains a melodic phrase. The piano accompaniment (bottom two staves) features a complex texture with chords and moving lines. A dynamic marking of *f* is present in the piano part.

Second system of musical notation. The vocal line continues with a melodic phrase. The piano accompaniment provides harmonic support. Dynamic markings include *mf* and *p*.

Third system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "ere - - scen - - do sempre". The piano accompaniment continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *p* is present.

Fourth system of musical notation. The vocal line includes the lyrics "ff accelerando ral - len - - tan - do pp". The piano accompaniment features a dynamic marking of *ff accelerando* and *pp*. The system concludes with a double bar line.

ESCOLA DE MUSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

20/09/88

2



A' LUIZ AMABILE.

# SERATA D'AMORE.

ROMANZA.

PATTAPIO SILVA, Op. 2.

FLAUTO. Moderato. *p*

PIANO. Moderato. *p*

*ritard.* *a tempo*

*ritard.* *f* *p* *rallentando* *a tempo*

*ritard.* *f* *pp* *rallentando*

*ff*

*ritard.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \* *rit.* \*

Propriedade dos Editores.

V. M. & C. 1325

10165

7-1906

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

First system of musical notation. The upper staff is a single melodic line with dynamics *ff* and *pp*. The lower staff is a piano accompaniment with dynamics *ff* and *pp*. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The system concludes with a *rit.* marking.

Second system of musical notation. The upper staff begins with the instruction *sonoro* and a dynamic of *f*. The lower staff has a dynamic of *pp*. The system concludes with a dynamic of *ff*.

Third system of musical notation. The upper staff is marked *Lento.* and features a dynamic of *ff*. The lower staff also has a dynamic of *ff*. The system concludes with a dynamic of *pp*.

Fourth system of musical notation. The upper staff is marked *ad libitum.* and features a *crescendo* marking. The lower staff has a dynamic of *ppp*. Handwritten annotations in the lower staff include "Cadenza" and "vire".

Do mesmo autor: Op. 6. ORIENTAL p: Flauto e piano. V. M. & C. 1925

First system of musical notation. The upper staff (treble clef) begins with a melodic line marked *pa tempo*. The lower staff (bass clef) features a piano accompaniment starting with a *ped.* (pedal) marking and a dynamic marking of *p* (piano), followed by the tempo instruction *a tempo*.

Second system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The lower staff provides a rhythmic accompaniment with a dynamic marking of *ff*.

Third system of musical notation. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a piano accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano).

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the melodic line with a dynamic marking of *fff* (fortississimo). The lower staff features a piano accompaniment with a dynamic marking of *fff* and includes a *v* (accents) marking.

First system of musical notation, consisting of three staves (treble, bass, and a lower bass staff). The top staff features a melodic line with a long slur. The middle and bottom staves contain complex chordal textures with many beamed notes.

Second system of musical notation, consisting of three staves. It includes dynamic markings: *p*, *pp*, *rallent.*, and *ppp lontano*. The word *Meno.* appears above the top staff. The notation continues with complex textures and slurs.

Third system of musical notation, consisting of three staves. It includes dynamic markings: *ff* and *ff*. The bottom staff has a *ped.* marking. The notation features long slurs and complex textures.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. It includes dynamic markings: *pp*, *rallent.*, and *ppp*. The notation concludes with a final chord in the bottom staff.

Aos meus amigos JUSCELINO BARBOSA e JERONYMO CUNHA.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA  
9557788-02

20/09/88

# SONHO.

ROMANCE - FANTASIA.

PATTAPIO SILVA, Op. 5.

SICA DA U.F.M.B.  
19/9/88  
2466  
OTECA

2.  
21/17

FLAUTA. Andante. M.M.  $\text{♩} = 72$ .

PIANO. *mf*

*espressivo*

*p*

*a tempo*

*rit.* *pp*

*ritard.* *ten.*

*faccelerando e cresc.*

*faccelerando cresc.*

*a tempo*  
*p*

*a tempo*  
*pp*

*f*

*f* *ad libitum* *rallent.*

*Moderato.*  
*p rubato* *acceler.* *rit.*

*Moderato.*  
*pp* *rit.*

esmo autor: ORIENTAL, Op. 6.

V. M. & C. 1926

I.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA  
 IK 2005  
 04

*a tempo*  
cre - scen - do -

*a tempo*  
Ped. \*

*ff* *p* *cresc. sempre*  
Ped. \*

*cresc.*

*ff* *p*  
*f* *pp*  
Ped. \* Ped. \*

ped.

\* ped. \*

rallent.

rallent.

p

mf cresc. molto

cresc. molto

7





7

*ff*

*acceler.*

*cresc.*

*f*

*stentato*

*seccas.*

V. M. & C. 1826

ESCOLA DE MÚSICA DE LISBOA - ARQUIVOS



5580  
41



BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA  
9569288-06

# ORIENTAL

20/09/88

Peça característica para Flauta e Piano

A' Felix de Otero

U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

Pattapio Silva.

Op. 6.

LENTO.

PIANO.

FLAUTA.

Lento.

Imitando Oboe.

Do mesmo autor: IDYLIO Op. 7

a.

ff

mf

accelerando.

p

accel.

ff a tempo.

f

ped. \*

ff

rallent. a tempo.

ff

rallent. ff a tempo

ped. \*

8

2

4

SONORO.

*fff*

*sempre f*

6

13

*rapido.*

*crescendo molto.*

*molto vivace.*

*m. d.*

*m. e.*

*m. e.*

*Lento.*

*fff sonoro.*

**LENTO.**

*pp*

*p*

*f*

*rallentando.*

*ff*

ESCOLA DE MUSICA DA UFMG - BIBLIOTECA

harmonic

ritardando... *pp* a tempo. a tempo.

*ff* ritardando... *pp*

*ad.* \*

accelerando. *ff* a tempo. *p* cresc.

accelerando. *p* a tempo.

natural *ff*

*f* *f* *p*

*ad.* \*

21 *ff* *p*

The image shows a page of musical notation for piano and violin. It consists of four systems of staves. The first system includes a violin staff with a melodic line and a piano staff with accompaniment. The second system continues the piano accompaniment with more complex textures. The third system features a violin staff with a melodic line and a piano staff with accompaniment. The fourth system continues the piano accompaniment with more complex textures. The score includes various dynamics such as *pp*, *ff*, *p*, and *f*, and performance instructions like *ritardando*, *accelerando*, *a tempo*, and *cresc.*. There are also markings for *ad.* and *natural*. The page is numbered 112 in the top right corner.

*Lento.*

*mf*

*LENTO.*

*pp*

*a tempo.*

*rallent.*

*a tempo.*

*dimin.*

*rallent.*

*p*

*espressivo.*

*ritard.*

*ff energico.*

*ff*

The musical score is arranged in three systems. The first system consists of a single treble clef staff with a violin line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system also features a single treble clef staff with a violin line and a grand staff with piano accompaniment. The third system includes a single treble clef staff with a violin line and a grand staff with piano accompaniment. The score includes various performance markings such as *crescendo.*, *stentato.*, *fff*, and *pp*. There are also dynamic hairpins and accents throughout the piece. The publisher's name, E. Bovolacqua & C., is printed at the bottom right of the page.

# IDYLLIO

PATTAPIO SILVA, Op. 7.

FLAUTA

Andante

*dolce*

PIANO

Andante

*cresc.*

Prop. dos Editores

V. M. a. C. 1581

11 - 1914

This image shows a page of handwritten musical notation, likely for a piano piece. The score is organized into several systems, each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. Key markings include *p* (piano), *mol.* (molto), *a tempo*, and *rell.* (ritardando). The paper shows signs of age, with some staining and a small tear at the bottom left corner. At the bottom center of the page, the publisher's information "F. M. & C. 1581" is printed.

4

The image shows a page of handwritten musical notation, numbered '4' in the top left corner. It consists of six systems of staves, each with a vocal line and a piano accompaniment. The notation is in a single system with a treble clef for the voice and a grand staff (treble and bass clefs) for the piano. The music features various note values, rests, and dynamic markings. The first system includes a 'cresc.' marking. The second system includes a 'f' marking. The third system includes a 'p' marking. The fourth system includes a 'f' marking. The fifth system includes a 'p' marking. The sixth system includes a 'f' marking. The paper shows signs of age and wear, with some staining and a small tear at the bottom right corner.

V. M. n. C. 1581

A handwritten musical score on aged paper, consisting of six systems of music. Each system includes a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The score is written in a single key signature and time signature. The music features various melodic lines, chords, and rhythmic patterns. Dynamic markings are used throughout, including *p*, *cresc.*, *pp*, *rall.*, and *morrendo*. The paper shows signs of age, including some staining and a small tear on the right side.