UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

GOIÂNIA
2013

sistema de bibliotecas ufg

UFG

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **[x] Dissertação** **[ ] Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Adriana Lemes Dias Vieira				
E-mail:	adrianapiano@hotmail.com				
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? [x]Sim [ ] Não					
Vínculo empregatício do autor: Estudante					
Agência de fomento:				Sigla:	
País:	Brasil	UF: GO		CNPJ:	
Título:	**O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA**				
Palavras-chave:	Estércio Marquez Cunha; Música de Câmara; Trio com Piano; Desafios Técnico-interpretativos;				
Título em outra língua:	**THE PIANO IN THE TRIOS OF ESTERCIO MARQUEZ CUNHA**				
Palavras-chave em outra língua: Estercio Marquez Cunha, Chamber Music; Trio with Piano; Challenges techinical/interpretative;					
Área de concentração:	Música, Criação e Expressão				
Data defesa: (dd/mm/aaaa): 23/05/2013					
Programa de Pós-Graduação:	Escola de Música e Artes Cênicas				
Orientador (a):	Carlos Henrique Coutinho Costa				
E-mail:	costacarlosh@yahoo.com.br				
Co-orientador (a):*					
E-mail:					

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento [x] SIM [ ] NÃO[1]

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

_____ Data: ____ / ____ / _____

Assinatura do (a) autor (a)

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

ADRIANA LEMES DIAS VIEIRA

O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

Artigo apresentado ao Curso de Pós-graduação Stricto Sensu em Música, nível mestrado, da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como requisito para obtenção do título de Mestre em Performance Musical.

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão
Orientador: Dr. Carlos Henrique Coutinho Costa

GOIÂNIA
2013

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
GPT/BC/UFG

V658p

Vieira, Adriana Lemes Dias.
O piano nos trios de Estércio Marquez Cunha [manuscrito] / Adriana Lemes Dias Vieira. - 2013.
133 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Costa.
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2013.
Bibliografia.

1. Música de câmara. 2. Cunha, Estércio Marquez, 1941-. 3. Trio com piano. I. Título.

CDU: 785.73

Agradecimentos

A Deus que é o meu mentor e meu guia, pela vida e a possibilidade de concretizar este sonho.

'Ao meu amado companheiro Eduardo, por acreditar mesmo quando pensava não ser capaz. Pelo incentivo, compreensão e ajuda durante a parte escrita, e pelo amor, apoio, confiança que me impulsionaram a vencer mais essa etapa.

Ao meu querido filho Nícolas que mesmo sendo criança entendeu os momentos em que estive ausente.

À minha mamãe Anelice, pelas orações persistentes e incentivo nos momentos desafiadores desta caminhada.

Aos meus amados irmãos Talita e Filipe pela motivação e torcida.

RESUMO

A presente pesquisa apresenta uma discussão sobre os trios com piano do compositor Goiano Estércio Marquez Cunha (1941) sob o olhar do pianista. A partir dos fundamentos teóricos apresentados por Chiantore (2004), Richerme (1996) e Narum (2010) sobre técnica pianística, Baron (1998) e Radice (2012) sobre música de câmara, Schoenberg (2004) e Correa (2006) em relação a análise estrutural e harmônica musical, e Garcia e Barrenechea (2003) que descrevem a obra solo para piano de Estércio M. Cunha, contextualiza-se as obras e expõe-se desafios e sugestões técnico-interpretativas para o pianista que pretende abarcar o projeto de incluí-las em seu repertório. Doze trios foram encontrados no acervo de Estércio M. Cunha compostos entre 1969 e 2012, dos quais apresenta-se uma breve descrição harmônico/estrutural e desafios para o pianista. Dos doze, cinco foram preparados por esta pesquisadora para performance oportunizando vivências que subsidiam as sugestões técnico/interpretativas colocadas no final de cada descrição. 60% das obras foram compostas a partir de 2000 e apresentam características estilísticas marcantes do compositor – andamentos lentos, complexidade rítmica, timbre como elemento estrutural e harmonias quartais – e desafios ao pianista camerista que exigem uma maturidade interpretativa, a exploração de sonoridades e leitura melódica e harmônica que não apresenta padrões da música tonal.

Palavras Chave: Estércio Marquez Cunha; Música de Câmara; Trio com Piano; Desafios técnico-interpretativos;

ABSTRACT

This research presents a discussion of Estércio Marquez Cunha's trios with piano from the perspective of a pianist. From the theoretical foundations presented by Chiantore (2004) and Richerme (1996) on piano technique, Baron (1998) and Radice (2012) for chamber music, Schoenberg (2004) and Correa (2006) for structural and harmonic analysis, and Garcia and Barrenechea (2003) describing the work for solo piano of Estércio M. Cunha, this article contextualizes the works and points out the challenges and technical/interpretative suggestions to the pianist who wants to perform them. Twelve trios were found in the collection of Estércio M. Cunha composed between 1969 and 2012, and a brief harmonic/structural description of the pieces and challenges for the pianist. Of the twelve, five were prepared by this researcher. The performance provided opportunities for experiences that support the technical/interpretative suggestions. 60% of the works were composed after 2000 and they present striking stylistic features of the composer - slow tempos, rhythmic complexity, timbre as a structural element and quartal harmonies - and challenges for the chamber pianist that require an interpretive maturity, exploration of sonorities and reading score that lacks tonal music patterns.

Keywords: Estercio Marquez Cunha; Chamber Music; Trio with Piano; Challenges techinal/interpretative;

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS E QUADRO

Quadro 1: Nomenclaturas e Formações da Música de Câmara do século XVIII e XIX.....23
Quadro 2 : Listagem dos Trios com Estércio M. Cunha 28
Quadro 3 : Esquema estrutural Música para Flauta, Violino e Piano.....31
Quadro 4: Esquema estrutural Música para Flauta, Viola e Piano.....38
Quadro 5: Esquema estrutural Cantiga Distante 44
quadro 6: Esquema estrutural Música para Oboé, Trompa e Piano 46

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 – Formações de trios brasileiros.....27
Gráfico 2 - Formações de trios de Estércio M. Cunha 29

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 : Música para Flauta, Violino e Piano (comp. 5 a 12) Passacaglia e contraponto imitativo. 31
Figura 2 : Música para Violino, Flauta e Piano (comp. 29 34) Arpejos. 32
Figura 3 : Quase um silêncio (comp.1 a 4) Arpejos ascendentes. 33
Figura 4 : Música para Voz, Clarineta e Piano (comp. 9 a 16) Padrão rítmico e flutuação tonal..35
Figura 5 : Música para Canto, Clarineta e Piano (comp.46 a 49) – Polirritmia 36
Figura 6 : Quatro cantos de Fé (comp. 9 ao 14) Notas arpejadas e Harmonias quartais. 37
Figura 7 : Música para Flauta, Viola e Piano (comp. 31 a 36) Motivo de combinações intervalares parte A. 39
Figura 8 : Música para Flauta, Viola e Piano (comp.149 a 155) Combinações intervalares parte C. 40
Figura 9 : Música para Flauta, Viola e Piano (comp. 171 a 183) Arpejos parte C. 40
Figura 10 : Canção da Escola “Tia Emília” (comp. 22 a 28) Escrita musical dos instrumentos....42
Figura 11 : Música para Flauta, Violoncelo e Piano - Pontilhismo 43
Figura 12 : Cantiga distante (comp. 25 a 35) Parte A e B – Arpejos em movimentos contrários. 45
Figura 13 : Música para Oboé, Trompa e Piano – Série Dodecafônica....46
Figura 14 : Música para Oboé, Trompa e Piano (comp. 13 a 15) Contraste notas ligadas e técnica pontilista....47
Figura 15 : Música para Oboé, Trompa e Piano (comp. 21 a 24) Diminuição da série dodecafonia 47
Figura 16: Música para Clarineta, Violoncelo e Piano (comp. 16 a 19) Ostinato e melodias contrapontísticas....48
Figura 17 : Música para Clarineta, Violoncelo e Piano (comp. 28 a 30) Inexistencia de padrões intervalares....49
Figura 18 : Canto do Nada (comp. 8 a 15) Intervalos de segunda entre clarineta e piano. 51
Figura 19 : Trio para Voz Feminina, Clarineta e Piano (comp. 1 a 7) Modulação timbristica....52
Figura 20 : Trio para Voz, Clarineta e Piano (comp. 48 a 57) Padrão rítmico de acompanhamento. 52
Figura 21 : Trio para Voz, Clarineta e Piano (comp. 41 a 45) Ritmos complexos 53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 19
MÚSICA DE CÂMARA: FUNÇÕES E FORMAÇÕES 22
TRIO COM PIANO 25
ESTÉRCIO M. CUNHA E A MÚSICA DE CÂMARA 28
O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO M. CUNHA 30
CONCLUSÃO 54
BIBLIOGRAFIA 56
ANEXOS 59
ANEXO I: TRIOS COM PIANO DE 18 COMPOSITORES BRASILEIROS 60
ANEXO II: 65
ANEXOS III: 12 TRIOS COM PIANO DE ESTÉRCIO M. CUNHA 67

Música para Flauta, Violino e Piano 68
Quase um Silêncio 72
Música para Voz, clarineta e Piano 75
Quatro Cantos de Fé 79
Música para Flauta, Viola e Piano 92
Canção da Escola "Tia Emília" 101
Música para Flauta, Violoncelo e Piano 107
Cantiga Distante 114
Música para Oboé, Trompa e Piano 119
Música para Clarineta, Violoncelo e Piano 122
Canto do Nada 126
Trio para Voz Feminina, Clarineta e Piano 128

PARTE A: PRODUÇÃO ARTÍSTICA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM MÚSICA

Recital de Mestrado – Qualificação

ADRIANA LEMES
Piano

CONVIDADOS

KAMILLA COUTO - FLAUTA
PEDRO PAULO ARAÚJO - VIOLA
WEBER ASSIS - CANTO

Este recital é requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música Área de Concentração: Música Criação e Expressão Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces

Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Auditório Basileu França
Dia 27 de Agosto de 2012
15:00h

Programa

SERGE PROKOFIEFF (1891 - 1953)

SONATA Nº1 Op. 1

ALBERTO E. GINASTERA (1916 - 1983)

DANZAS ARGENTINAS

I Danza del viejo boyero
II Danza de la moza donosa
III Danza del gaúcho matreiro

CARLOS GUASTAVINO (1912 – 2000)
PAISAJE

FRANCISCO MIGNONE (1897 – 1986)
QUANDO UMA FLÔR DESABROCHA

BOHUSLAV MARTINU (1890 – 1959)
TRIO FOR FLUTE, CELLO AND PIANO

I - Poco allegreto
II Adagio
III Andante, Allegreto Scherzando

Notas de programa

SONATA Nº1 Op 1 (1909)
Serge Prokofieff, foi um compositor Russo que mostrou seu talento para composição e o piano desde cedo. Sua primeira ópera foi composta quando Prokofieff tinha apenas 9 anos. A sonata é estruturada em Allegro, Meno Mosso e Allegro, caracterizada harmonicamente pelos empréstimos modais de Fá menor. As seções são bem definidas colorindo melodia que é marcada por mudanças de dinâmicas combinadas muitas vezes com *"ritardando"* e "*diminuendo"*. As modulações nesta sonata são frequentes por meio de pontes modulantes ou pequenos trechos. De caráter grandioso e exuberante esta sonata segue até o fim com explosão de sonoridade, terminando com elementos harmônicos utilizados na introdução da música.

DANZAS ARGENTINAS, op. Nº 2 (1937)
Alberto Ginastera foi um compositor argentino de grande expressão no cenário da mu
século XX. O conjunto da obra é formado por 3 danças em uma estrutura semelhai
uma sonata em andamento rápido-lento-rápido.
I -Danza del viejo boyero (Dança do velho pastor), com escrita politonal, é ex
predominantemente com teclas pretas na mão esquerda e teclas brancas na mão direita. O andamento animato e alegro e uso recorrente de segunda menores repetidas resultam em um caráter rústico.
II -Danza de la moza donoza (Dança da moça graciosa) Diferente da primeira, esta é marcada por uma melodia doce de caráter folclórico. No auge esta dança a melodia inicialmente

apresentada nota por nota em dinâmica piano é escrito em oitavas marcado por *intenso* e *fortíssimo*.
III - Danza del gaúcho matreiro (Dança do gaúcho foragido) A estrutura dessa dança se aproxima a do Rondó (ABACDAC'D'). O uso repetido do cromatismo nas seções iniciais e os ataques de acordes dissonantes na mão direita evitando cadências conclusivas incita no ouvinte o sentimento de ansiedade. Como sugere as indicações do próprio compositor "Furiosamente rítmico e enérgico" assim ela dever ser tocada. Na seção C a melodia com caráter alegre selvagem é marcado principalmente pelo uso de acordes maiores na mão direita e acompanhamento arpejado na mão esquerda em politonalidade. A seção D, principalmente na segunda parte, é apresentado com acordes na de 4º sobrepostas. A coda não poderia ser diferente, com indicações de "*sfff*" e "*salvaggio*" terminando com um poderoso "glissando".

QUANDO UMA FLÔR DESABROCHA "TOADA"(1937)
Francisco Mignone é considerado um dos maiores compositores do paí. Compôs cerca de 700 peças. Sua obra é caracterizada pôr um profundo sentido melódico, a rítmica precisa. A produção vocal de Mignone é das mais importantes entre os compositores brasileiros, determinada parcela destas obras é constituída de canções com textos em espanhol, italiano português e francês de poetas famosos.

PAISAJE - Carlos Guastavino (1947)
Carlos Guastavino é considerado como um dos maiores compositores da América Latina do século XX. Sua produção conta com mais de 500 obras e a maioria delas para canto e piano. A escrita para piano delicada e íntima é uma influência especialmente evidente em Guastavino. O Isolamento estilístico de Guastavino a partir dos movimentos modernistas e vanguardistas, e o conteúdo conscientemente nacionalista de suas canções fizeram dele um modelo para músicos argentinos folclóricas e populares na década de 1960.

TRIO FOR FLUTE, CELLO AND PIANO - Bohuslav Martinu (1944)

Martinů nasceu na Tchecoslovaquia mudou para Paris em 1923 onde deliberadamente se retirou do estilo romântico em que ele tinha sido treinado. Na década de 1930, ele experimentou com o expressionismo e o construtivismo. No início dos anos 1930, ele encontrou sua fonte principal para o estilo de composição, o neo-clássica desenvolvida por Stravinsky. Com isso, ele expandiu para se tornar um compositor prolífico surpreendentemente, compondo uma notável produção para música de câmara, orquestral, obras corais e instrumentais, e foi capaz de fazer isso com rapidez notável. Seu uso do obbligato piano tornou-se a sua assinatura. Esse trio se enquadra no principal estilo composicional usado por Martinu, o neo-clássico.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA

Recital de Mestrado – Defesa

ADRIANA LEMES
piano

CONVIDADOS

CINDY FOLY – VIOLA
MÁBIA FELIPPE – SOPRANO
MIQUEIAS FEITOSA – CLARINETA
RAFAEL RIBEIRO – FLAUTA
ROBERT CRUZ – VIOLINO
WEBER ASSIS – TENOR

Recital apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música
Área de Concentração: Música Criação e Expressão
Linha de Pesquisa: Performance Musical e suas Interfaces
Orientador: Prof. Dr. Carlos Henrique Costa

Auditório EMAC
Dia 23 de Maio de 2013
14:00h

Programa

ESTÉRCIO M. CUNHA (1941 -)

MÚSICA PARA FLAUTA, VIOLA E PIANO (2012)

QUATRO CANTOS DE FÉ (2012)
Canto I
Canto II
Canto III
Canto IV

MÚSICA PARA VOZ, CLARINETA E PIANO (2000)

MÚSICA PARA FLAUTA, VIOLINO E PIANO (1985)

QUASE UM SILÊNCIO (1993)

FRANK MARTIN (1890 – 1974)

TROIS CHANTS DE NOEL (1947)
I – LES CADEAUX
II – IMAGE DE NOEL
III – LES BERGERS

JACQUES IBERT (1890 – 1962)

DEUX INTERLUDE (1946)

I – Andante Expressivo
II – Alegro Vivo

Notas de programa

Música para flauta viola e piano (2012)
Estércio Marquez Cunha (1941 -) é o compositor de maior expressão no cenário contemporâneo goianiense. Sua produção camerística tem sido alvo de pesquisa por alunos e professores deste estado. Na fase inicial suas composições possuem uma linguagem tonal e formas tradicionais. Posteriormente Estércio M. Cunha passa a utilizar de novas linguagens e tendências como: atonalismo, séries dodecafônicas e estruturação pós-tonal, e é nesse contexto que se encontra os trios com piano deste compositor. A obra "Música para flauta viola e piano" foi composta para a ocasião do recital de defesa a pedido desta mestranda e é atonal. O trio é estruturado em introdução, três sessões (A, B e C) e uma codeta. As sessões são contrastantes, apresentadas em diferentes andamentos em caráter introspectivo, lírico e rítmico.

Quatro cantos de fé (2012)
Estércio M. Cunha dedicou esta obra à cantora Mábia Felipe. As quatro canções são baseadas em textos bíblicos, porém, de autoria do próprio compositor que deixa implícitas suas impressões acerca dessas passagens bíblicas, contextualizado-as à vida cotidiana. Estércio M. Cunha explora a combinação de timbre dos três instrumentos em uma linguagem composicional própria baseada predominantemente em harmonias quartais.

Música para voz clarineta e piano (2000)
Está obra de Estércio M. Cunha é uma canção de câmara rica na complexidade harmônica, melódica e rítmica. A melodia do canto é marcada por distâncias intervalares que aliada ao descante da clarineta e ao acompanhamento do piano provocam imagens antagônicas propostas no texto, "um ponto se desprende...." "trevas iluminadas..".

Música para Violino Flauta e Piano (1985)
Este trio de Estércio M. Cunha foi dedicado aos amigos Anderson, Beatriz e Simone como indicados na partitura. A escrita em dinâmica *piano* na maior parte do tempo e a escrita em *passacaglia* do baixo propõe uma linearidade e um caráter de tenacidade. A obra é simetricamente dividida em três partes e baseia-se em elementos musicais como contraponto imitativo entre violino e a flauta, baixo ostinato em oitavas no piano, harmonias quartais baseadas em escalas de tons inteiros.

Quase um silêncio (1993)
Obra de Estércio M. Cunha estruturada com base nos três versos do poema: "Flutua no ar um som lilás, bailarina branca brinca e se desfaz, suave esgaçar flocos, filigranas, brando flambar de um som fugaz, flutua no ar infinita paz de uma flauta um som lilás." As tessituras dos instrumentos, as figurações do piano e combinações de notas escolhidas pelo compositor ambientam o caráter leve e ingênuo do texto. A escrita rítmica também proporciona uma sensação de suspensão da métrica nos compassos motivando uma fluidez próxima a naturalidade da fala.

Trois chants de noel (1947) (Três cantos de natal)
Frank Martin (1890 – 1974) compositor suíço que viveu a maior parte da vida na Holanda, sofreu influencias da música francesa e alemã que moldaram seu desenvolvimento inicial. Tais influências despertaram nele o interesse por estilos composicionais mais avançados como de Ravel e Stravinsky. T*rois chants de noel* é uma canção de natal que narra a história do nascimento do menino Jesus. O primeiro canto intitulado "Presentes" fala sobre os três reis

que foram homenagear Jesus com ouro, incenso e mirra. O segundo, “Imagem de natal” canta sobre o menino na manjedoura velado pela virgem e pelos animais da estrebaria. O terceiro canto, “Pastores” é sobre a caminhada dos pastores e a homenagem deles para Jesus.

Deux Interlude (1946)

Jacques Ibert (1890 – 1962) compositor francês que não se prendeu a gêneros predominantes da música de seu tempo e tem sido descrito como eclético. Deux Interlude mostra uma influência espanhola em seu ritmos e harmonias, bem como cores vívidas e exuberantes do impressionismo e a clareza e equilíbrio do classicismo. O primeiro interlúdio lento e imponente, em compasso ternário é reminiscência da sarabanda da época barroca. O segundo é rápido, enérgico e melódico ao mesmo tempo, com gestuais circulares quase “hipnóticos” executados pelo pianista advindos de um acompanhamento em ostinato.

PARTE B: ARTIGO

O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO MARQUEZ CUNHA

INTRODUÇÃO

A variedade de novas tendências de composição que marca a música do século XX de acordo com Salzman (1998), tem se mostrado de diversas maneiras também na música de câmara. Elementos que dão unidade às obras são caracterizados por suas diversidades inusitadas que estruturam a criação musical. Encontramos a música de câmara brasileira dos séculos XX e XXI dentro deste cenário exposto acima no que tange abordagens que estruturam a harmonia e variedade de formações.

A música de câmara tem sido parte integrante de repertórios em séries de concertos, festivais e recitais isolados no Brasil e no mundo. Seu caráter intimista e solista possibilita uma troca de ideias musicais e experiências entre os *performers*. O piano está presente tanto nas formações consolidadas no decorrer da história quanto nas mais singulares combinações. A diversidade na estruturação harmônica da escrita composicional bem como as formações inusitadas são características dos trios com piano do compositor goiano Estércio Marquez Cunha, que é o foco deste trabalho.

Estércio M. Cunha é o compositor de maior expressão no cenário contemporâneo goiano. Sua formação musical sofreu influência dos professores Dalva Bragança em Goiânia, Elzira Almabile no Rio de Janeiro, Conrado Silva em Brasília, e professores Rey Luke e Michel Renagin quando estudou na cidade de Oklahoma, Estados Unidos. Estudou piano, regência e composição, sendo o piano seu instrumento de maior afinidade. Em 1975, no Estado de Goiás, foi destaque cultural da Academia Goiana de Letras. Dentre prêmios recebidos citamos a bolsa de estudo da FUBRAE (Fundação Brasileira de Educação) que o levou para os Estados Unidos no ano de 1978, onde se tornou Mestre e Doutor em Música.

No que se refere ao seu estilo composicional, tendo como base o repertório para o piano solo, Garcia e Barrenechea observaram que Estércio M. Cunha tem

> "… uma produção de cunho pedagógico e experimental, com roupagem tonal e modal, utilizando-se de uma linguagem simples e formas tradicionais com certa abordagem nacionalista. Nestes moldes, um número significativo desta produção foi construído na década de 1960. Nota-se, porém, que a partir de 1970, a escrita pianística de Estércio Marquez Cunha torna-se mais elaborada, refletindo uma linguagem mais avançada e contemporânea, com utilização da técnica serial, dos recursos extra-pianísticos e do elemento aleatório. (2002, p.16)

A maior parte da produção de trios com piano reflete essa linguagem mais "avançada e contemporânea" observadas por Garcia e Barrenechea (2002). O conjunto das

obras objeto deste trabalho se encontra em sua maioria concentrada após 1990. A pesquisadora teve acesso à obra de Estércio M. Cunha, que contém até o presente momento um total de 42 composições para música de câmara com o piano. Deste conjunto, encontram-se 12 peças para trio com piano mesclando os seguintes instrumentos: oboé, trompa, clarineta, violoncelo, flauta, percussão, viola, voz masculina e feminina combinadas com o piano. Dos 12 trios, um foi escrito em 1969, dois na década de 1980, dois na década de 1990 e sete a partir de 2000, correspondendo aproximadamente 60% da sua produção.

Escolhemos a formação de trios com piano para esta pesquisa por ser uma amostra do universo composto para música de câmara e que contém piano em sua formação. Também pela possibilidade de preparar obras selecionadas para apresentação e vivenciar os processos de preparação. Dentro desse contexto nosso objetivo é expor desafios técnicos e interpretativos que possibilitem ao *performer* ter uma visão da obra na perspectiva do pianista, chegando a possíveis generalizações sobre o papel do piano, além de oferecer uma breve descrição estilística de cada uma. Tais informações permitirão que professores e *performers* conheçam detalhes das obras, além de traços estilísticos do compositor.

Há alguns registros de estudos realizados sobre suas obras, geralmente descritas em artigos, outras breves menções em artigos ou teses que focalizam outros assuntos e publicações de suas músicas. Fazendo referência ao seu conjunto de obras para piano e música de câmara encontramos os trabalhos de Garcia e Barrenecha (2002) e Ayres e Barrenechea (2003). Há também publicação de livros que contém músicas do compositor, quais sejam: “Música de Câmara para Flauta” publicado em 1997 pelos músicos Sérgio Barrenechea e Wolney Nunes, “Música para Contrabaixo” publicado em 2005 por Sônia Ray, e “Cinco Músicas de Câmara para Violino com Teclado” publicado por Othaniel Alcântara e Wolney Nunes (2010). No entanto estes estudos não abordam os trios com piano de Estércio M. Cunha na visão do pianista.

Este artigo é resultado de uma pesquisa qualitativa no que se refere à abordagem na análise formal e de escrita composicional da música, bem como sua abordagem técnica e interpretativa. Para alcançar o objetivo utilizamos de conceitos abordados sobre: análises estruturais e harmônicas dos autores Schoenberg (2004), Correa (2006) e Cope (1997); modelo de exposição das analises e discussões baseados em Gandelman (1997) e Costa (2002); e técnica pianística Chiantore (2004), Richerme (2004) e Narum (2010).

O trabalho está divido em 5 partes: Música de Câmara: funções e formações; Trio com Piano; Estércio M. Cunha e a Música de Câmara; o Piano nos trios de Estércio M. Cunha; e Conclusão. Na primeira parte é apresentado um breve histórico do termo música de

câmara, sua disseminação e as formações padronizadas. A segunda parte aborda o trio com piano. Na terceira o enfoque é direcionado para as obras do compositor goiano Estércio M. Cunha para música de câmara e nas suas composições para trio. A quarta apresenta análise das 12 composições destacando prioritariamente a ideia principal da obra. No começo de cada uma das obras são listados título, formação, fórmula de compasso, indicação de andamento e duração aproximada. Uma descrição da obra e o papel do piano e desafios do ponto de vista do pianista são apresentados. São proposta também algumas soluções para os desafios técnicos levantados nos cinco trios tocados por esta pesquisadora no recital de defesa. Também estão disponíveis no anexo a partitura de cada um dos trios. O trabalho é concluído com uma reflexão sobre as tendências da escrita do compositor, ressaltando as principais características do piano dentro dessa formação.

MÚSICA DE CÂMARA: FUNÇÕES E FORMAÇÕES

Segundo Radice (2012) o termo música de câmara foi introduzido pelo teorista Marco Scacchi no século XVII. Esse tipo de música propunha performance em lugares privados como câmaras de palácios ou residências de nobres. Esta definição, entretanto, não conclui que a música de câmara era necessariamente executada por pequenos grupos de instrumentos, mas aponta para o aspecto intimista da música devido ao ambiente. Atualmente a expressão é usada para música de concerto executada por um pequeno grupo de dois ou mais músicos não sendo vinculado ao espaço da sua performance.

Baron (1998) expõe um relato sobre a história da ideia da música de câmara descrevendo sobre as concepções iniciais ainda no séculos XVI e XVII. Segundo ele o termo nessa época estava associado à música de grupos vocais executada em residências privadas de nobres, servindo como música ambiente em jantares ou reuniões. Para o autor, a concepção de música de câmara mais próxima da que entendemos nos dias atuais, surgiu no final do século XIX sendo considerada música de caráter intimista e solista – um instrumentista por parte.

Com o enfraquecimento da aristocracia da Europa Ocidental durante o século XVIII e a ascensão da burguesia, os grandes encontros da corte foram substituídos por reuniões em residências. Esse advento contou muito para o crescimento do repertório e das performances da música de câmara desse período, despertando também a atenção das obras nos músicos amadores.

Ademais, a disseminação desse repertório foi resultado de desenvolvimento dos meios impressos como a litografia[1]. As publicações tornavam esse repertório acessível ao público através de revistas populares que passaram a incluir movimentos separados de músicas. Compositores como Haydn, Mozart, Beethoven, Antonio Salieri e Muzio Clementi utilizaram desta técnica para impressão de suas músicas (RADICE, 2012).

Ainda no século XVIII, depois do advento da popularização do piano forte, vemos a utilização dele como instrumento integrante na música de câmara. Era comum nesta época que as publicações para piano forte fossem incluídas em volumes que abarcavam música de câmara, como é o caso das “Três sonatas para cravo ou piano forte com acompanhamento de violino e violoncelo” de Leopold Kotzeluch op.3. Outro exemplo é a publicação de Marie-

[1] Técnica de impressão que utiliza uma pedra calcária de grão muito fino e baseia-se na repulsão entre a água e as substâncias gordurosas, foi sistematizada por Aloys Senefelder; possibilitou editoras a produzirem partitura em grande quantidade, rapidamente e de alta qualidade (Radice, 2012);

Emanuelle Bayon`s Op.1 intitulada “Seis sonatas para cravo ou piano forte, três com acompanhamento obrigatório do violino, op.1” (RADICE, 2012, p. 47)

Em relação aos gêneros de música de câmara, na segunda metade do século XVIII e início do século XIX surgiram padronizações. Estruturas como a forma sonata delineavam as composições de trios com piano, quartetos de cordas e outros. Isto pode indicar o início da música de câmara como gênero e não associada somente ao espaço físico como definido inicialmente. Concomitantemente, a padronização da instrumentação também acontece. De acordo com Baron (1998), algumas formações camerísticas se consolidaram durante essa época indicando em sua nomenclatura uma instrumentação fixa, como por exemplo: trio com piano, quarteto com piano, quinteto com piano, quarteto de cordas, quarteto de flautas, quinteto de clarineta, entre outros. O quadro abaixo indica as formações de algumas nomenclaturas onde nota-se a presença do piano em três das seis formações.

NOMENCLATURA	FORMAÇÃO
Trio com Piano	Violino, Violoncelo e Piano
Quarteto com Piano	Violino, Viola, Violoncelo e Piano
Quinteto com Piano	2 Violino, Viola, Violoncelo e Piano
Quarteto de Cordas	2 Violinos, Viola e Violoncelo
Quarteto de Flautas	4 Flautas
Quinteto de Clarinetas	5 Clarinetas

Quadro 1: Nomenclaturas e Formações da Música de Câmara do século XVIII e XIX.

Entretanto tais nomenclaturas se modificaram com o tempo. No final do século XIX e início do século XX, o grupo de câmara foi um meio encontrado por alguns compositores para a experimentação de novas linguagens. Rocha afirma que

> “O século XX trouxe grandes transformações estéticas na música ocidental e, desde seu início, a música de câmara se tornou um veículo ideal para a exploração de novas ideias. A busca por novos sons fez os compositores buscarem novas combinações instrumentais” (2012 p.1785)

Com o aumento de novas possibilidades de timbres, registros e técnicas composicionais que exploravam a assimetria de estrutura, alguns compositores abandonam as tradicionais formações passando a compor muitas vezes para formações inusitadas, dando lugar a ideias progressistas e novas sonoridades. Por exemplo, Debussy (1915) ao invés do

tradicional trio, piano, violino e violoncelo, compõe trio para flauta, viola e harpa. Exemplos de formações não tradicionais também são encontrados nas obras de Estércio M. Cunha: “Quase Silêncio” para três flautas, clarineta, fagote, violino e piano (1994) e “Música para Oboé, Trompa e Piano” (2001).

TRIO COM PIANO

Em relação ao trio com piano, de acordo com Radice (2012), um dos primeiros compositores que escreveu obras para a tradicional formação foi Wolfang Amadeus Mozart. Suas obras marcaram uma ruptura com a ênfase dada ao violino em composições combinadas com o teclado. Historicamente, até 1750, o violino tinha o papel principal, cabendo ao teclado apenas o suporte harmônico. Porém, a partir desta data o teclado passa assumir uma grande destaque ao ponto que muitas obras com essa concepção dão às cordas uma participação *ad libitum*[2], podendo ser omitido sem que a música perca a ideia principal. Dentro da formação tradicional para trio com piano vemos que:

> "nas primeiras composições para trio com piano [de Mozart tal como a obra K. 254], o teclado era destaque; a parte do violino – muitas vezes concebida pelo *performer ad libitum* – era gerada de acordo com a mão direita do teclado, enquanto o cello duplicava a linha do baixo.[3]" (Radice, 2012, p.76)

Outro compositor responsável por uma notável produção camerística de trio com piano foi Beethoven, que buscou a igualdade na escrita musical pareando a instrumentação dentro dos trios. As cordas não mais duplicavam as vozes do teclado, eram ajustadas formando muitas vezes um jogo de pergunta e respostas; em outros momentos apresentavam um motivo enquanto o piano tinha uma função de acompanhamento. Nesta escrita também são encontrados trechos em uníssonos para os três instrumentos, sugerindo um efeito orquestral (RADICE, 2012). O desenvolvimento da música para trios com piano e demais formações, acontece de maneira a caminhar junto às tendências estilísticas de cada época e compositor desde o romantismo até o século XXI.

Sobre trios brasileiros, em relação aos estilos composicionais das obras de câmara, Andrade (2003) afirma que: "... os compositores brasileiros adotam diferentes procedimentos para expressar à tendência estética nacionalista ou à renovação trazidas por técnicas como o atonalismo, dodecafonismo, serialismos, aleatoriedade, etc". Esses procedimentos mostram as influências das novas tendências mundiais do século XX aplicados a este repertório.

Atualmente, como já dito anteriormente, observa-se que as nomenclaturas

---

[2] É uma expressão latina que significa "a vontade", "a bel-prazer"; na música assinala que um determinado instrumento, grupo ou acompanhamento pode ser descartado sem prejudicar a obra ou as intenções do compositor; também pode indicar ao interprete suspender o andamento indicado originalmente e variar o tempo como desejar;

[3] Tradução da autora;

cristalizadas no período clássico e romântico citadas nesta pesquisa nem sempre refletem à instrumentação utilizada pelos compositores brasileiros a partir do final do século XIX e começo do século XX. Ou seja, quando se trata de trios com piano encontramos além da instrumentação estabelecida no século XVIII outras distintas formações.

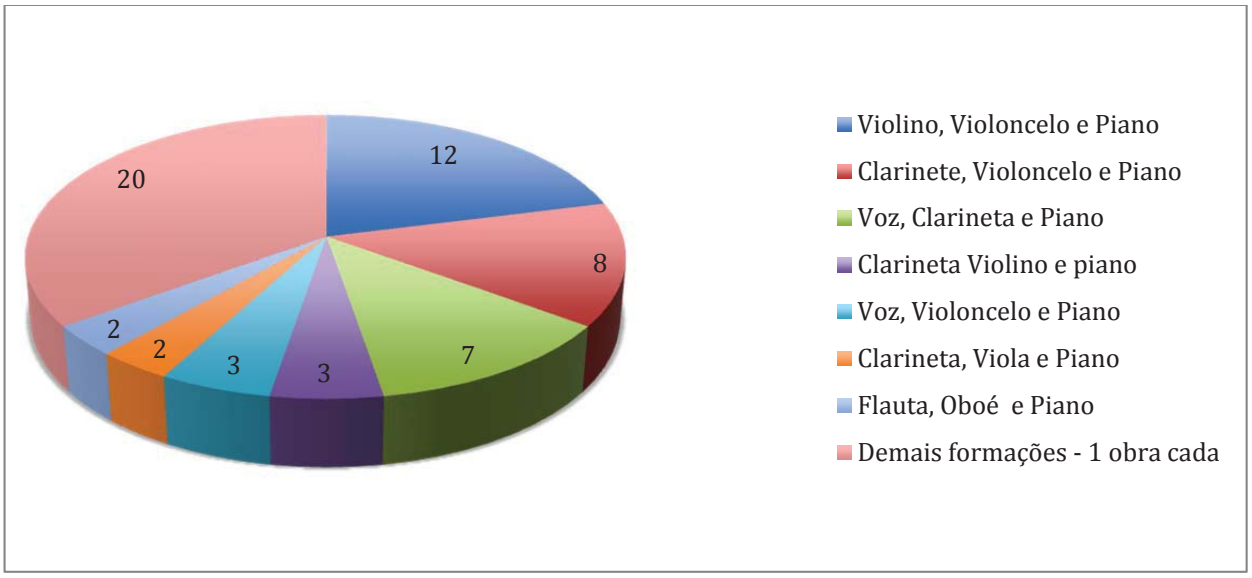
Dentre compositores brasileiros contemporâneos, utilizamos a lista publicada pela FUNARTE - Fundação Nacional de Artes[4] em abril de 2012, onde encontramos composições de trios com piano para diversas formações. Um exemplo é Wellington Gomes com a obra "Oxuiemansã", para tenor, atabaques e piano e de Harry Crowl com a obra "Concerto" para clarone, percussão e piano. Demais obras estão listadas no anexo I.

Dos 40 compositores da lista divulgada pela FUNARTE, reunimos o catálogo de trios com piano de 19 compositores, dos quais encontramos obras compostas desde 1967. A pesquisadora fez contato com os demais compositores, mas não obteve sucesso. Entretanto, através desta amostra é possível verificar a diversidade de formações.

Foram encontrados nestes catálogos 57 composições para trio totalizando 27 diferentes formações, sendo 20 compostas de apenas 1 obra para cada formação, e 7 com mais de uma composição para cada. Apesar de a formação mais repetida entre esses compositores ser a tradicional formação para trio com piano – violino, violoncelo e piano – esta representa uma pequena parcela da produção total. O gráfico abaixo permite a visualização desses números.

[4] em abril de 2012 a FUNARTE possibilitou um seleção de 40 compositores brasileiros, por meio de votação, para receberem encomendas de obras inéditas a serem apresentadas na XX Bienal de Música Brasileira Contemporânea no Rio de Janeiro em 2013;

Gráfico 1 – Formações de trios brasileiros.



Além desta lista de obras, encontramos um catálogo de compositores brasileiros para trio com piano, Andrade (2003), com 114 composições especificamente para a formação violino, violoncelo e piano escritos entre 1882 e 2002. Dentre os compositores encontrados citamos: Almeida Prado, Guilherme Bauer, Francisco Baga, Radamés Gnattali, Cesár Guerra-Peixe, Edino Krieger, Osvaldo Lacerda, Lorenzo Fernandes, e Francisco Mignone.

ESTÉRCIO M. CUNHA E A MÚSICA DE CÂMARA

Como mencionado anteriormente, Estércio M. Cunha é o compositor de maior expressão no cenário goiano. Sua obra para música de câmara até o presente momento totaliza 42 composições listadas no anexo II.

Os trios com piano aparecem nas mais diversas formações totalizando 12 composições, variando na sua instrumentação entre oboé, trompa, clarineta, violino, viola, violoncelo, flauta, percussão, voz masculina e feminina combinadas com o piano, demonstrados no quadro abaixo.

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Canção da Escola Tia Emília	Canto, Piano e Percussão	1969
Música para Flauta, Violoncelo e Piano	Flauta, Violoncelo e Piano	1982
Música para Flauta, Violino e Piano	Flauta, Violino e Piano	1985
Quase um Silêncio	Voz, Flauta e Piano	1993
Cantiga Distante	Voz, Oboé e Piano	1997
Música para Voz Clarineta e Piano	Voz, Clarineta e Piano	2000
Música para Oboé, Trompa e Piano	Oboé, Trompa e Piano	2001
Música para Clarineta, Violoncelo e Piano	Clarineta, Violoncelo e Piano	2002
Música para Voz Clarineta e Piano	Voz, Clarineta e Piano	2010
Canto do Nada	Voz Fem, Clarineta e Piano	2010
Música para Flauta, Viola e Piano	Flauta, Viola e Piano	2012
Quatro Cantos de Fé	Voz, Clarineta e Piano	2012

Quadro 2: Listagem dos Trios com Piano de Estércio M. Cunha

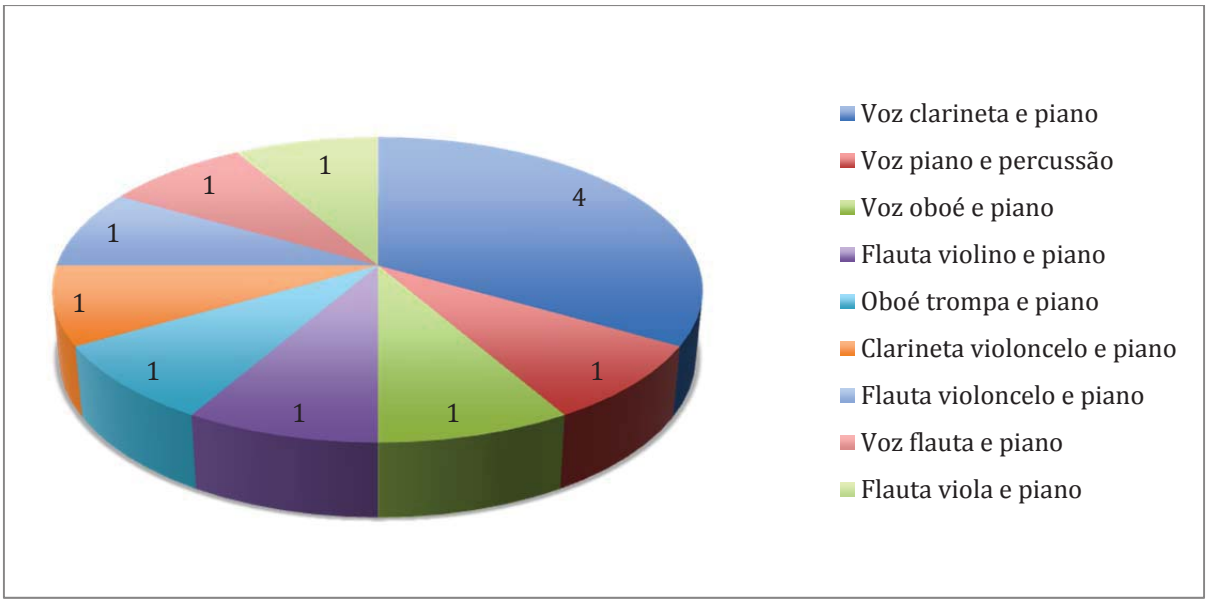
Não encontra-se até a presenta data composições para violino violoncelo e piano. Percebe-se entretanto que essa diversidade de formações pode estar ligada, além da óbvia grande variedade de instrumentos e até da evolução destes, ao fato de o compositor receber encomendas para formações específicas para festivais ou dedicadas a instrumentistas.

Verificamos uma produção expressiva de Estércio M. Cunha comparada aos compositores brasileiros listados no anexo I. No conjunto de sua obra existem 12 trios com piano, enquanto que a maior produção para a mesma formação foram 8 composições de Roberto Victório. Dividindo o número de músicas com o número de compositores

encontramos uma média de 3 obras para cada. Esse porém é um resultado parcial comparado com o imenso universo da música brasileira.

Na lista de trio com piano de Estércio M. Cunha encontramos 9 formações diferentes. A única formação para qual o compositor escreveu mais que 1 composição é voz, clarinete e piano com 4 composições. O restante das formações foram compostas somente 1 obra para cada, como mostra o gráfico abaixo:

Gráfico 2 - Formações de trios de Estércio M. Cunha



O PIANO NOS TRIOS DE ESTÉRCIO M. CUNHA

A exposição a seguir apresenta ao músico um aspecto geral dos trios na visão do pianista. Listamos título, subtítulo, formação, fórmula de compasso, indicação de andamento, número de compassos e duração para uma visualização geral da obra. Um breve parágrafo descrevendo estrutura, estilo e caráter da peça precede a exposição dos desafios técnicos e interpretativos ao pianista e a função do piano na obra.

As cinco primeiras obras descritas abaixo serão tocadas no recital de defesa por esta pesquisadora, e estão exibidas de forma cronológica. Além dos dados supracitados destas obras são apresentadas sugestões de solução para os desafios técnicos-interpretativos levantados pela pianista. O restante das obras também estão apresentadas de forma cronológica. O arquivo das partituras[5] estão no Anexo III exibidos conforme a sequencia das análises.

Onze dos dozes trios possuem a seguinte indicação no rodapé da primeira página: “Cada nota tem seu próprio acidente”. O único trio que não apresenta essa observação é o Escola da Tia Emília, por seu caráter exclusivamente tonal.

Música para Flauta, Violino e Piano (1985)

Formação: Flauta, violino e piano
Número de compassos: 72
Duração: 4’
Fórmula de Compasso: 3/4
Indicação de Andamento: Lento
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

Esta obra é até o presente momento, a única composição de trio com piano deste compositor publicada junto com outras quatro obras que focalizam o repertório camerístico para o violino, três duos e dois trios (ALCANTARA JUNIOR, 2010). O livro possui

[5] As obras Música para Flauta Violoncelo e Piano, Música para Oboé Trompa e Piano, Música para Clarineta Violoncelo e Piano e Música para Flauta Viola e Piano foram editadas por Aneir de Freitas, o restante por José Degeus.

comentários analíticos feitos pelos compositores Gustavo Alfaix e Paulo César Guicheney Nunes (UFG).

No que tange a estrutura, a obra apresenta uma simetria entre as partes que a compõe como relatam os analistas: "são três partes com duração de tempo idêntica entre si, sendo a última um retorno à primeira, constituindo um típico ABA." (ALCANTARA JUNIOR, 2010, p. 56).

A	B	A'
1 – 24	25 – 48	49 – 72

Quadro 3: Esquema Estrutural Música para Flauta, Violino e Piano.

A escrita composicional baseia-se em elementos musicais como contraponto imitativo entre violino e a flauta, *passacaglia,* baixo ostinato em oitavas no piano, harmonias quartais baseadas em "duas escalas de tons inteiros – a original e sua transposição de meio tom" (ALCANTARA JUNIOR, 2010, p. 57), como pode ser observado na Figura 1. A partitura completa desta obra se encontra no Anexo III página 68 à 71.

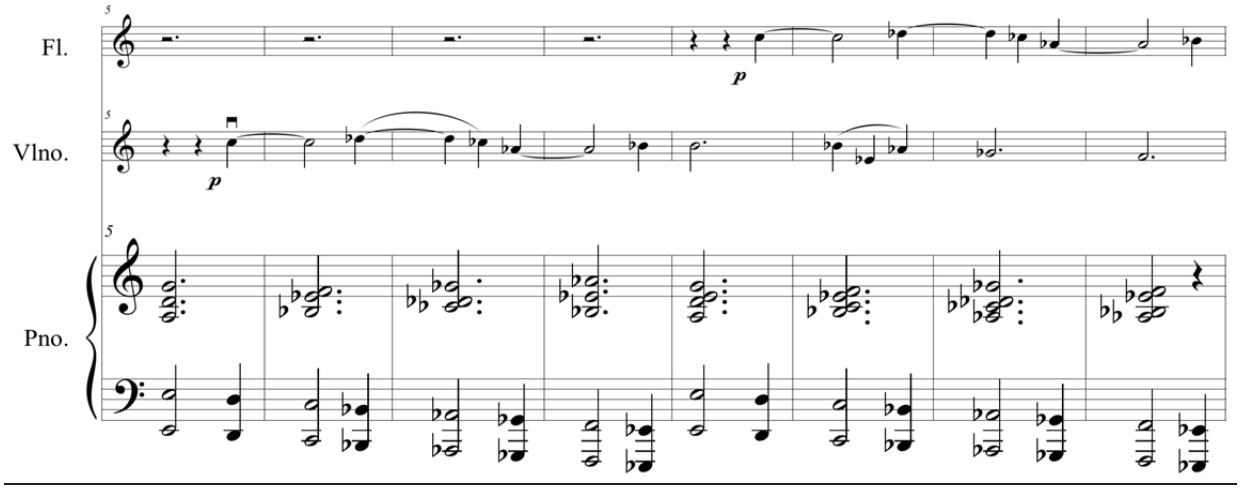


Figura 1: CUNHA, Estécio Marquez. Música para Flauta, Violino e Piano: Passacaglia e contraponto imitativo, (comp. 5 a 12).

As funções do piano são sustentar um acompanhamento com ostinato rítmico em ambas as seções, e especificamente na seção B dialogar melodicamente com os outros instrumentos. Enquanto que na seção A e A' a parte do piano é predominantemente homofônica, em B a polifonia de até três vozes oferece um contraste. É interessante notar que a densidade dos acordes na seção A e A' vai crescendo de duas até cinco notas na mão direita gradativamente a cada repetição do ostinato. Esse aumento da densidade vai ao encontro com a indicação de dinâmica *"crescendo"* apontada pelo compositor.

Os desafios desta obra estão ligados à interpretação de notas que envolvem saltos maiores que uma oitava e também de linhas polifônicas. Manter um caráter processional num andamento lento também se caracteriza em um desafio.

Na parte B, conforme Figura 2, o piano expõe acordes quartais arpejados, onde a nota inicial do desenho do arpejo é deslocada uma oitava abaixo, criando um salto descendente que exige técnica para execução que evite acentos. Para resolver esse desafio, propomos que o pianista utilize do movimento circular do punho de modo que a última nota do arpejo antes do salto seja colocada, e não reflexo do impulso para o salto. Esse movimento circular ameniza e previne o acento, além de colaborar com o fraseado. Ademais realizar o fraseado da mão direita no mesmo trecho, independentemente, exige que o pianista escute e pratique as linhas separadamente. Isso ajuda na execução desse e de outros momentos que envolvem o mesmo desafio. Manter a energia dos contrapontos em dinâmica *"piano"* e *"pianíssimo"* frequentemente encontrado nesta obra exigem amadurecimento técnico do pianista e vivência com a obra.

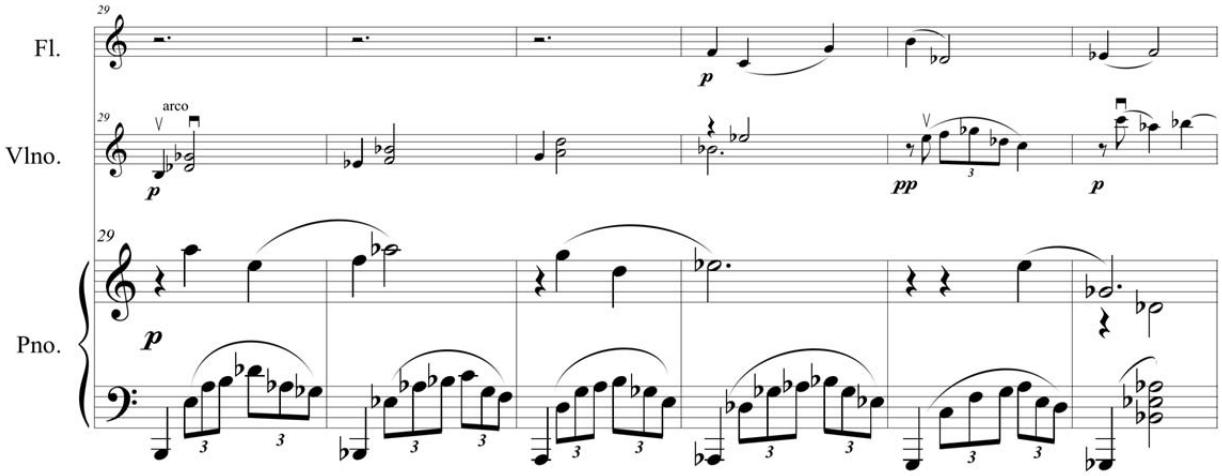


Figura 2: CUNHA, Estécio Marquez. Música para Flauta, Violino e Piano: Arpejos, (comp. 29 a 34).

Quase um Silêncio (1993)

Formação: Voz masculina (Sol 3 a Fá 4), Flauta e Piano
Número de compassos: 24
Duração: 2’
Fórmula de Compasso: 3/4
Indicação de Andamento: Muito Lento
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente.

Quase um Silêncio está estruturado com base nos três versos do poema: “Flutua no ar um som lilás, bailarina branca brinca e se desfaz, suave esgaçar flocos, filigranas, brando flambar de um som fugaz, flutua no ar infinita paz de uma flauta um som lilás.” As tessituras dos instrumentos, as figurações do piano e combinações de notas escolhidas pelo compositor ambientam o caráter leve e ingênuo do texto. Embora a melodia da flauta e do canto apresentem um material tonal expandido baseado no uso de cromatismo, o acompanhamento do piano em arpejos na região aguda desconstrói essa percepção.

A escrita rítmica desse trio proporciona uma sensação de suspensão da métrica nos compassos motivando uma fluidez próxima a naturalidade da fala. Apesar da melodia do canto ser marcada por significativa distância, a composição da escrita remete a uma diluição tanto da melodia quanto do tempo (Anexo III p. 72-74).

Como citado acima, a função do piano se torna um recurso para a ambientação que contrapõe os movimentos melódicos dos outros instrumentos. Sua escrita é marcada por um motivo rítmico em arpejos que constituem acordes com relações intervalares de quartas e quintas. Esses arpejos ascendentes (Figura 3) que são percebidos como um ostinato se repetem onze vezes durante a peça.

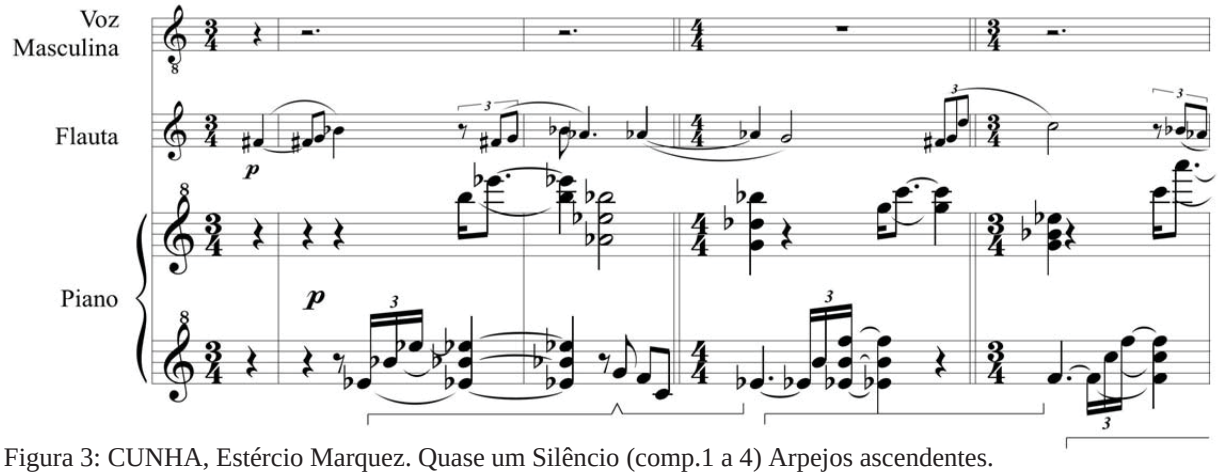


Figura 3: CUNHA, Estércio Marquez. Quase um Silêncio (comp.1 a 4) Arpejos ascendentes.

Um dos desafios desta peça está relacionado à leitura, devido à ausência da armadura de clave, uso de alterações escritas nas notas, pela sequência de quartas, quintas e terças não padronizadas nos arpejos e presença de ritmos complexos. Outro desafio está ligado ao domínio de uma técnica que possibilite executar uma sonoridade de ambiente a leveza demonstrada pelo poema.

Em relação à leitura rítmica, é necessário que o pianista subdivida os tempos até absorver a condução da frase. Também o agrupamento das notas dos arpejos em acordes, a comparação entre um grupo e outro fornece um percepção visual das posições. Quanto à interpretação leve dos arpejos, o pianista deve controlar o peso do braço e utilizar movimentos circulares do punho combinados à ação dos dedos para conseguir uma sonoridade brilhante e suave ao mesmo tempo.

Música para Voz Clarinete e Piano (2000)

Formação: Clarinete Bb, Voz (Ré# 3 a Fá 4) e Piano
Texto: Graziela Sanches
Fórmula de Compasso: 2/4
Indicação de Andamento: Lento
Número de compassos: 72
Duração: 5’
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente.

O caráter perene que marca este trio é caracterizado pela uniformidade na escrita musical dos instrumentos. Quanto à estruturação harmônica, a obra é construída dentro de um pensamento tonal. Porém, os vários direcionamentos para centros tonais e a não ratificação destes implica em um campo harmônico de tonalidade flutuante como Corrêa define: “um processo que não se atém a um único polo atrativo, mas flutua ao redor de várias tônicas sem se direcionar efetivamente a um centro exclusivo.” (2006, p. 171). Quando escuta-se o trio, essa flutuação das tonalidades corrobora as imagens antagônicas apresentadas pelo texto, como “trevas iluminadas” e as ideias de movimento e estagnação – “um ponto se desprende...” e “ponto final”.

Enquanto que o canto apresenta a melodia, a clarineta faz interjeições melódicas em sessões de transição e em outros momentos como um descante[6]. Em relação a função de acompanhamento do piano, arpejos ascendentes de três notas na mão esquerda desenham tríades maiores e menores. O padrão rítmico de quatro compassos é repetido 18 vezes (Anexo III p. 75-78).

A escrita do piano, que nesta obra tem as funções de acompanhamento e uma contra-melodia, é o principal responsável pela flutuação dos centros tonais. Ainda na parte do piano, um arquétipo rítmico repetido de quatro em quatro compassos durante toda a peça (vide Figura 4) direciona essas mudanças do polo tonal, evitando assim a percepção destes e mantendo uma vagueza harmônica no discurso musical.

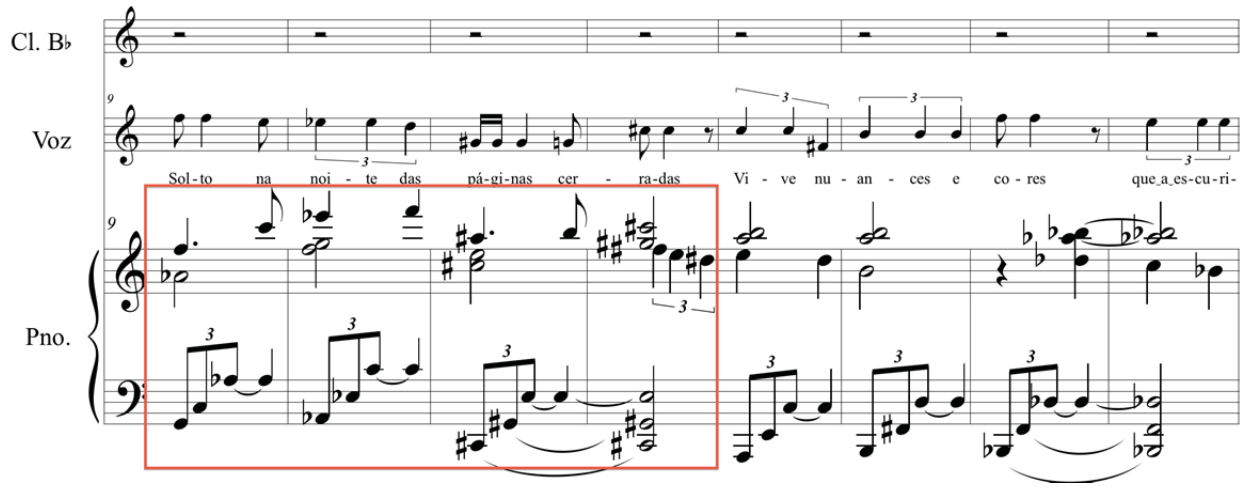


Figura 4: Música para Voz, Clarineta e Piano (comp. 9 a 16) Padrão rítmico e flutuação tonal

Um dos desafios desta obra está em trechos que apresentam polirritmia entre a mão esquerda e a mão direita do piano, piano e clarineta, e ainda piano e canto. Na Figura 5 abaixo mostramos um excerto que exemplifica a polirritmia entre a mão esquerda e a mão direita do pianista, e ainda a parte do canto. Outros compassos que apresentam o mesmo desafio são: comp. 32 ao 36, 38 ao 42, 52 ao 56. Nesses trechos orientamos que o pianista toque cada parte separadamente com o metrônomo. Depois toque a mão esquerda juntamente com a parte da voz, execute a mão direita e cante a voz, e por fim as duas mãos. Este é um trecho que necessita uma frequente manutenção por causa do despadronização dos acordes da mão direita e complexidade harmônica.

[6] Tipo de polifonia medieval, originou-se como uma técnica de improvisação e posteriormente é encontrado em partituras de canto gregoriano no organum. É caracterizado por um contraponto nota-contra-nota em movimento contrario e pela alternância das consonâncias. (SADIE, 1994, p. 263)

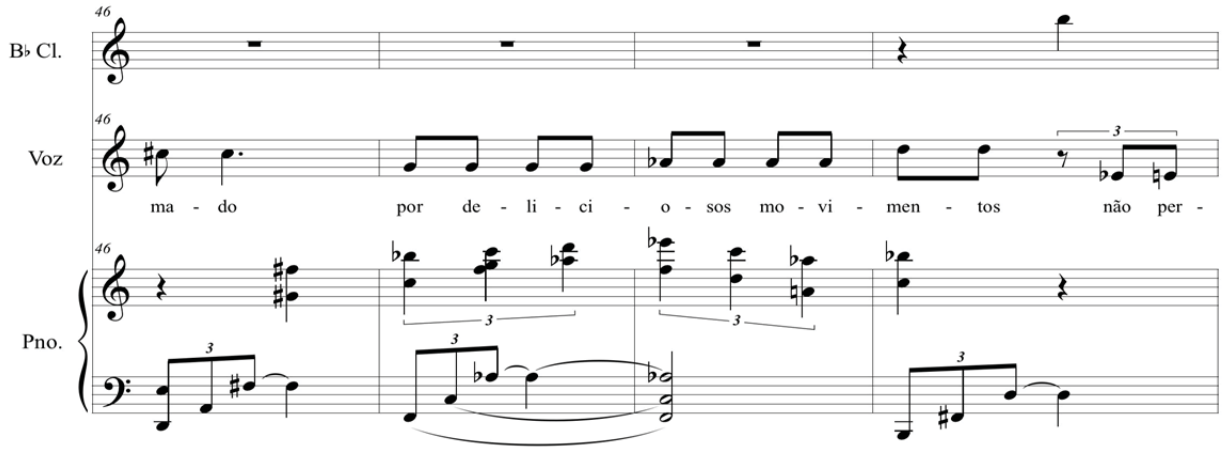


Figura 5: CUNHA, Estércio M. Música para Voz, Clarineta e Piano (comp.46 a 49) – Polirritmia

Um segundo desafio está em interpretar duas linhas melódicas independentes propostas para a mão direita do pianista devido a distância intervalar entre as vozes (comp. 26-27 e 34-35). Para alcançar esse fraseado, o pianista deve utilizar os movimentos de braço e punho para os saltos. Depois de tocar as linhas separadamente executar o salto entre a voz superior e inferior de maneira que o braço direcione o movimento, repetindo o mesmo cuidado para a volta do salto. Dessa forma, o performer pode controlar a qualidade do som sem ocasionar acentos indesejáveis.

Quatro Cantos de Fé (2012)

Formação: Voz (Mi 3 a Sol 4), Clarineta e Piano
Dedicado à Mábia Felipe
Número de compassos: 176
Duração: 9’
Fórmula de Compasso: Compassos Alternados: 3/4 e 2/4
Indicação de Andamento: ♩=52, ♩= 69, ♩=76, ♩=40
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

A obra dividida em quatro canções, mistura a tonalidade e a modalidade com acordes distantes dos centros tonais que são elementos debilitadores do sentimento tonal, conforme Corrêa, uma tonalidade suspensa onde os “centros tonais estão mascarados” (2006, p. 171) (Anexo III p. 79-91).

Canto I ancorado em Dó mixolídio, tem em sua melodia o material musical que dá unidade a peça. Enquanto a voz desenvolve a melodia principal, a clarineta e a mão esquerda do pianista apresentam contramelodias baseadas nos motivos da voz. A clarineta introduz a peça em solo, anunciando a primeira frase da melodia da voz, e termina a música novamente em solo com uma variação da mesma melodia. Na escrita do piano vemos uma predominância de acordes na mão esquerda, um por compasso, e linha melódica na direita.

Canto II (Figura 6) inicia-se com modulação timbrística entre a voz e a clarineta. Estrutura-se em introdução (comp. 1 a 9) parte A (comp.10 a 21), parte B (comp. 22 a 32) e parte A' (comp. 33 a 50). O piano estabelece um padrão de acompanhamento com notas arpejadas e harmonias quartais, conforme a Figura 6.

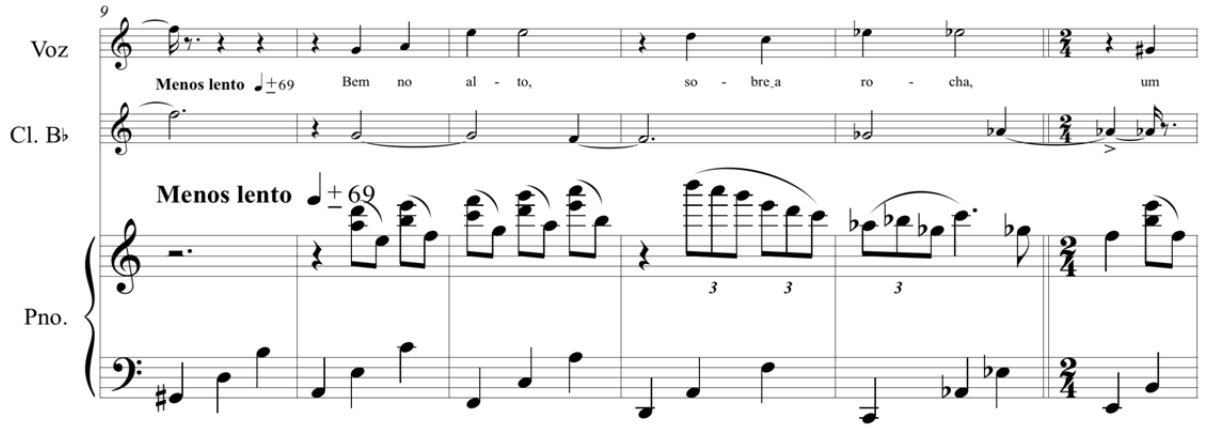


Figura 6: CUNHA, Estécio Marquez. Quatro Cantos de Fé (comp. 9 ao 14) Notas arpejadas e Harmonias quartais.

Canto III é dividido em duas sessões, A e B. A voz expõe a melodia principal enquanto a clarineta apresenta um descante. O piano na parte A, apresenta um material musical que lembra o Canto II, com arpejos na mão esquerda, acordes e harmonias quartais na mão direita. Em B, o piano toca somente com a mão esquerda acordes arpejados.

Canto IV é constituído de três frases, a primeira conclui com acorde de Lá menor 7, modulando para Mib maior no final da segunda frase e encerrando a peça em Ré menor. Estes centros tonais estão mascarados devido as atribuições de acordes que não são constituídos por tríades, por exemplo os compassos 2 e 3 (acordes de quartas e quintas).

Nos quatro cantos a função predominante do piano é de base harmônica. Somente a primeira canção apresenta melodia mais extensa na mão direita. O desafio da obra para o pianista está em manter a condução da frase em momentos onde os elementos debilitadores do sentimento tonal estão presentes. A irregularidade da duração das frases também contribuem para o desafio interpretativo da obra. Recomendamos ao pianista e aos músicos em geral uma

vivência com a obra, o que gerará a maturidade que permite um maior entendimento das frases, harmonia e condução polifônica.

Música para Flauta Viola e Piano (2012)

Formação: Flauta, Viola e Piano
Dedicado à Adriana Lemes
Fórmula de Compasso: Compassos Alternados - 3/4, 4/4, 2/4 e 1/4
Indicação de Andamento: Muito lento, Um pouco mais rápido, Mais rápido, Lento e Muito lento;
Número de compassos: 212
Duração: 8'
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente.

Quanto à estruturação harmônica, esta obra é atonal e apresenta na introdução as doze notas da escala. Outros recursos como técnica pontilhista[7] e imitação também são encontrados nesta obra. O acompanhamento é construído em quase toda a obra dentro de um padrão sistemático de intervalos quartais e quintais. O trio é estruturado em introdução, três seções (A, B e C) e uma codeta – repetição da introdução (Anexo III p. 92-100).

A	B	C	Codeta
9 – 65	66 – 99	100 – 208	209 – 212

Quadro 4: Esquema Estrutural Música para Flauta, Viola e Piano.

Na seção "A" a viola apresenta um material polifônico em duas vozes com a estrutura de uma *Passacaglia* repetindo os 11 compassos por quatro vezes. Uma melodia é exposta inicialmente pela flauta e repetida pelo piano 17 compassos depois. O piano além da melodia expõe um motivo de combinações intervalares de quartas, quintas (comp. 31 a 36 e 59 a 64), uma assinatura do compositor nos trios, conforme percebido nas análises desta pesquisadora até então. Esses intervalos, se combinados dentro da mesma oitava, formam

[7] Pontilhismo na música consiste em notas separadas por deslocamentos de oitavas, contrastes de articulação e dinâmica ou alguma combinação destas. (COPE 1997, p. 71) tradução desta autora

sempre intervalos de 2º menor expostos de maneira a confirmar a percepção auditiva do atonalismo da obra, como mostrado na Figura 7 abaixo.

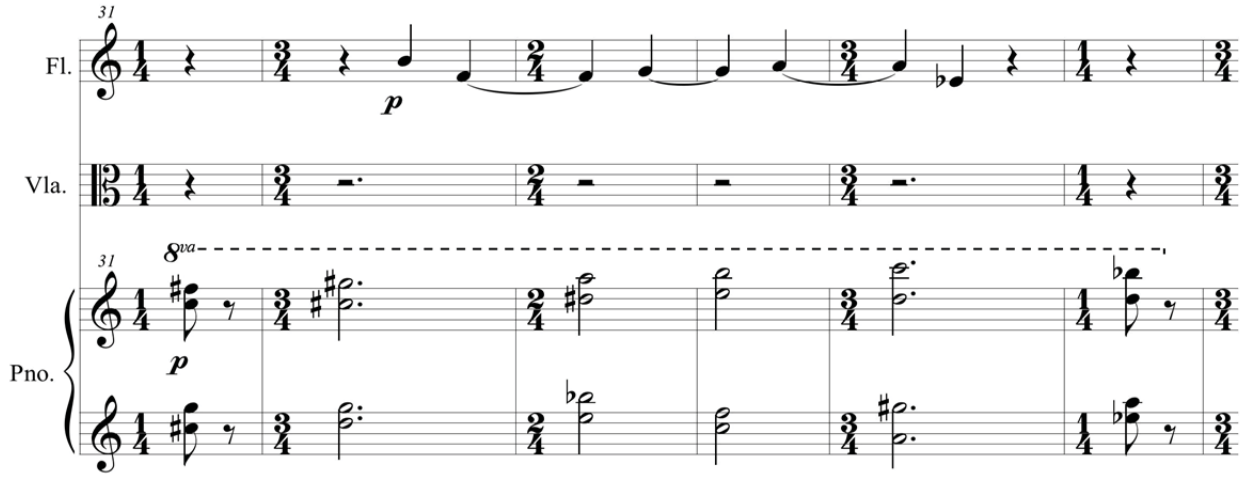


Figura 7: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Flauta, Viola e Piano (comp. 31 a 36) Motivo de combinações intervalares parte A.

Na seção “B” uma série dodecafônica [Mi, Ré, Lab, Sol, Fá, Si, Sib, La, Mib, Reb, Dó, Solb] é apresentada pelo piano. Fragmentos desta série são encontrados também no decorrer da obra, inclusive na primeira seção. Nesta seção, a viola, ao contrário da parte anterior que apresentava uma escrita polifônica, expõe a melodia principal amparada pela flauta com uma contra-melodia O piano tem um papel de acompanhamento até a metade da seção. Depois, adiciona a série dodecafônica em material melódico na mão direita, mantendo o acompanhamento na mão esquerda.

Na seção C há uma mudança radical de andamento indo do lento ♩ ± 66 para ♩ ± 120. Essa indicação de andamento rápido é encontrada somente neste trio dentro do universo dos trios com piano. A flauta e a viola compõem a melodia desta seção, apresentando motivos rítmicos e melódicos que são repassados de um para o outro. A escrita musical do piano nesse trecho é acordal, incidindo por três vezes interjeições de sequências de intervalos harmônicos (Figura 8). Esse material é desenvolvido com variações nesta seção, ora com acordes, ora em arpejos como mostrado na Figura 9.

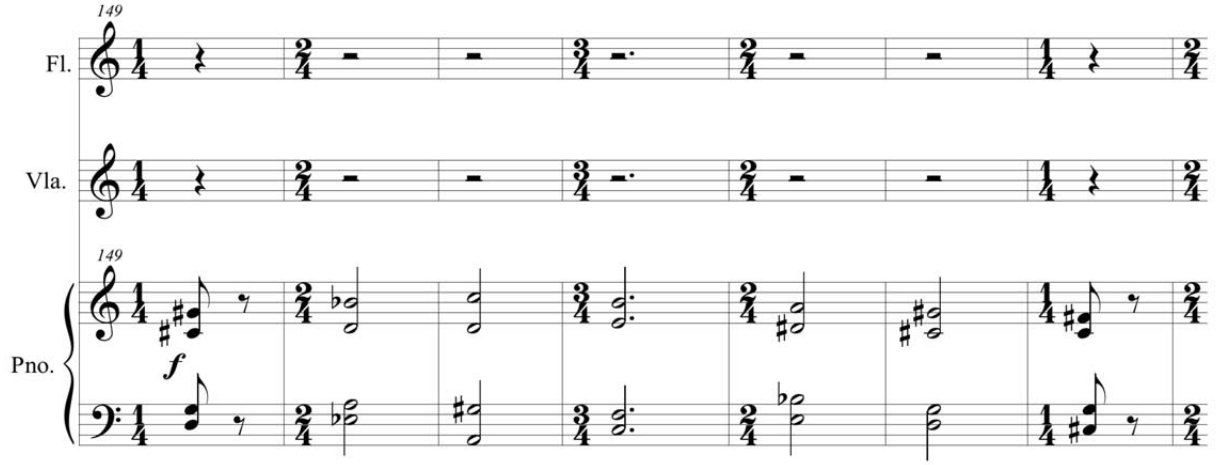


Figura 8: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Flauta, Viola e Piano (comp.149 a 155) Combinações intervalares parte C.

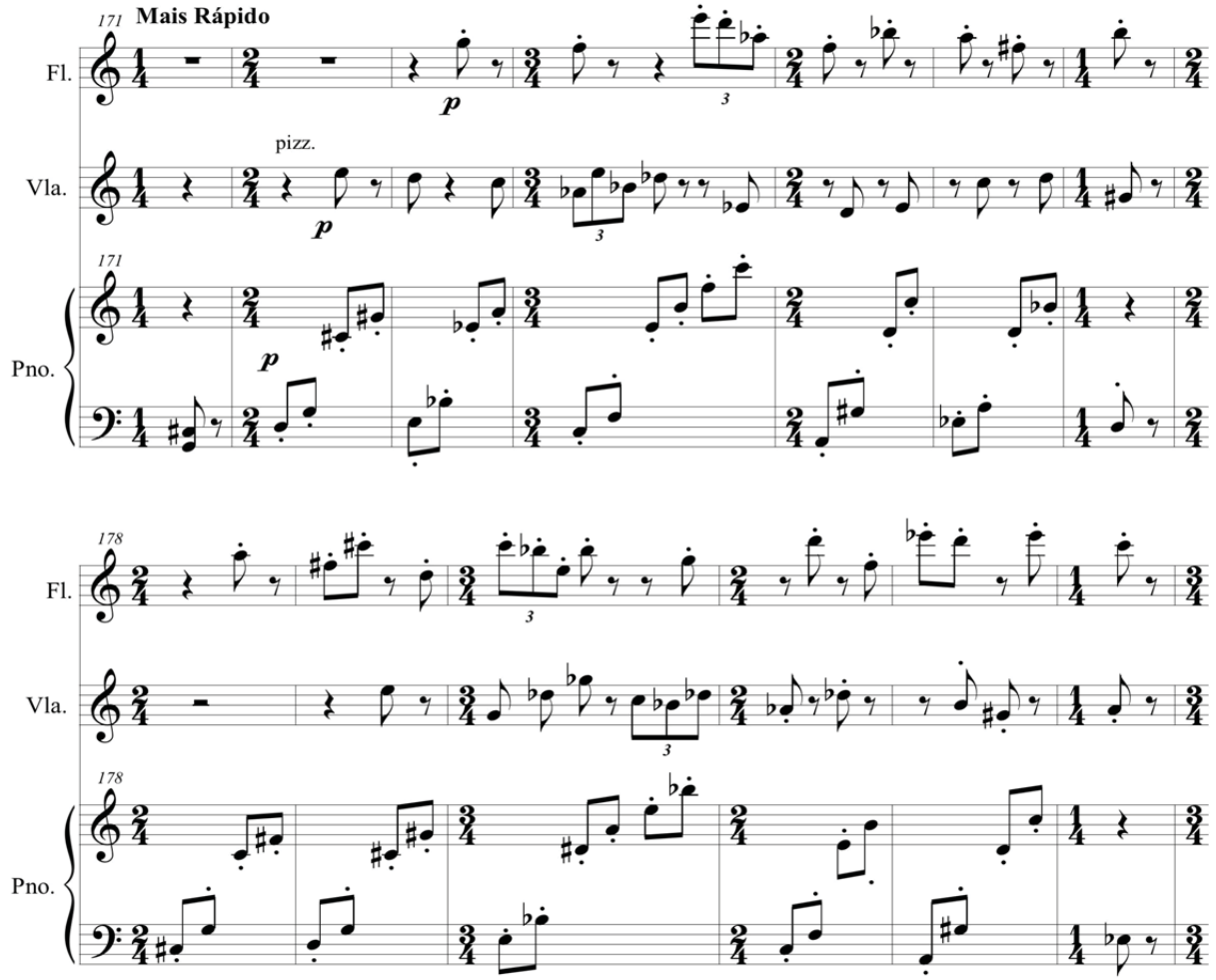


Figura 9: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Flauta, Viola e Piano (comp. 171 a 183) Arpejos parte C.

O desafio desta obra não se encontra na leitura ou na execução rítmica ou de saltos, mas na interpretação, dado o seu andamento “muito lento” e a escrita atonal. No

andamento lento, manter o sentido de direção nas frases exige um controle dos movimentos de maneira que cada nota não soe isoladamente. Ademais a escrita atonal não proporciona um rápido entendimento fraseológico aos músicos que tem como base uma formação abalizada no repertório tonal. Para esta obra, sugerimos a mesma instrução dada para a anterior, vivência e maturidade que é adquirida ao tocar a obra em conjunto. Entender a construção da escrita dos instrumentos que compõem o trio é fundamental para esta experiência. O estudo individual é necessário para conhecer as notas e melodias, porém o estudo em trio possibilita um entendimento completo da obra. Para manter os direcionamentos nos andamentos lentos sugerimos o estudo em um andamento ainda mais lento de praticar subdividindo mentalmente no qual as subdivisões devem crescer e decrescer de acordo com a frase.

Canção da Escola "Tia Emília" (1969)

Formação: Voz (Dó 3 ao Ré 4) Piano e Percussão
Fórmula de Compasso: 2/4
Indicação de Andamento: Não apresenta
Número de compassos: 94
Duração: 6'

Bem diferente das demais composições para trio com piano, esta é a primeira obra de Estércio M. Cunha para tal formação composta para escola Tia Emília, não tendo um caráter de obra para concerto. Expõe harmonia funcional que evidencia seu caráter alegre e infantil. Organizado em forma estrófica com coro, o trio está em Fá Maior, sendo o coro na tonalidade da dominante (Anexo III p. 101-106).

A escrita musical dos instrumentos de percussão que nesta música são o triângulo, o tarol e o tambor executados por um *performer*, figuram uma ambientação de uma banda marcial. Ao piano cabe a função de harmonização da obra repetindo arquétipos rítmicos feitos pelo tarol, exemplificado na Figura 10 abaixo. Além da harmonia o piano toca toda a melodia do canto durante toda a obra.

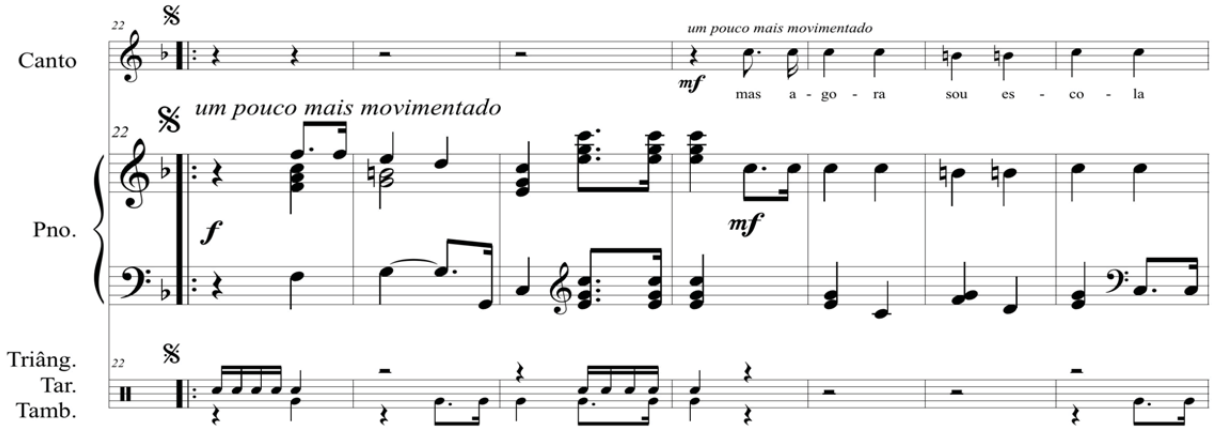


Figura 10: CUNHA, Estércio Marquez. Canção da Escola "Tia Emília" (comp. 22 a 28) Escrita musical dos instrumentos

O trio não apresenta dificuldade técnica para o piano e nem para os demais instrumentos, podendo ser usada para trios com alunos de nível intermediário.

Música para Flauta Violoncelo e Piano (1982)

Formação: Flauta, violoncelo e piano
Número de compassos: 61, aprox.. 4'40"
Fórmula de Compasso: 4/4
Indicação de Andamento: Muito lento
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

A obra inicia com um caráter contemplativo denotado pela modulação timbristica[8] da nota Fá 3 nos seis primeiros compassos, tocados pelo três instrumentos, com articulação variando do legato ao *staccato*. Apesar desta obra estar focada na nota Fá, o seu desenvolvimento expande para uma escrita dodecafônica com predominância de pontilhismo. Este trio estrutura-se em um aumentar e diminuir a densidade de notas, sendo que os últimos 5 compassos são um reflexo[9] distorcido dos 10 primeiros (Anexo III p. 107-113).

Os três instrumentos são tratados igualmente nesta obra, e somente em alguns trechos curtos ou pontuais o piano apresenta acordes criando uma textura que ampara o

[8] "Envolve uma lenta mudança da coloratura do som, geralmente usado com intrumentos de timbre similar." (Cope, 1997, p. 113) tradução desta autora.
[9] Um reflexo da ideia musical exposta que reaparece de trás para frente. Lima (2011);

desenvolvimento da melodia. As notas sustentadas pela ligadura adicionada ao recurso do pedal criam uma ambientação que oferece um contraste para os trechos pontilhisticos como demonstrado na 11 abaixo:

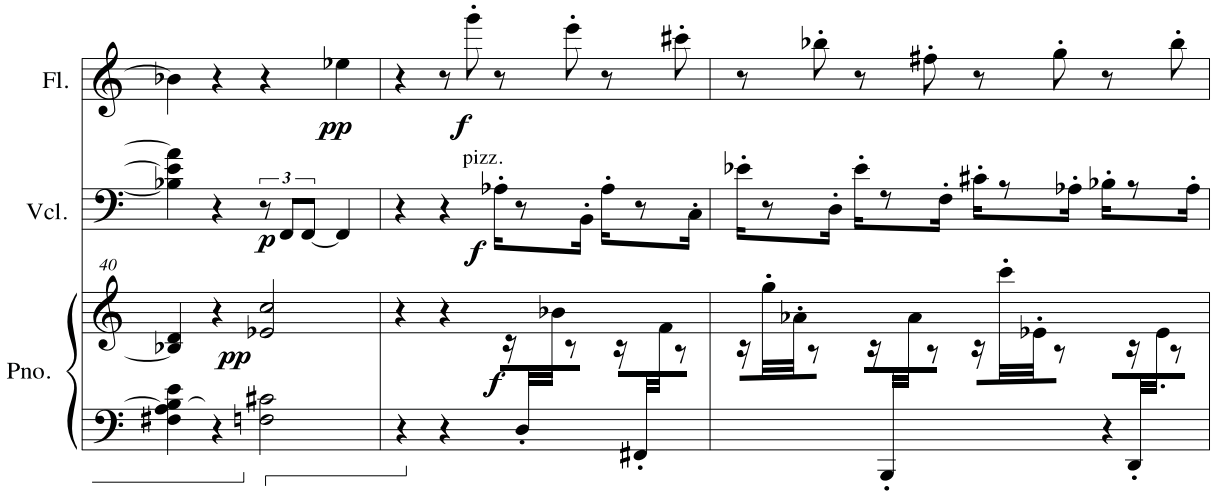


Figura 11: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Flauta, Violoncelo e Piano - Pontilhismo

O compositor emprega o uso de técnicas estendidas na escrita do piano como tocar direto nas cordas (comp. 25 – 27 e 51 – 55) e o efeito de apertar a corda junto ao abafador com uma mão enquanto toca no teclado com a outra (comp. 49). Ambos são explicados por uma bula no rodapé da página onde se encontra a técnica. Estas sonoridades adicionada ao uso de harmônicos, pizzicato e arco no violoncelo mostram a importância que o compositor dá ao espectro timbrístico na construção desta obra.

A busca pela interpretação que focaliza na modulação timbrística se torna um desafio para o pianista. Isso requer uma investigação dos movimentos de punho, braço e dedo que tem como objetivo alcançar sonoridades que, junto com os outros instrumentos, dão cores à parte inicial do trio, onde a nota Fá 3 é o único material de altura utilizado. Outro desafio consiste em manter a precisão rítmica do trecho como o comp. 41 a 43 (como no exemplo acima) onde o piano completa a célula rítmica do violoncelo e flauta, sem sacrificar a interpretação fraseológica.

Cantiga Distante (1997)

Formação: Voz (Si 2 a Ré# 4) Oboé e Piano
Fórmula de Compasso: 3/4
Indicação de Andamento: Moderato
Número de compassos: 79
Duração: 2’30’’
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

A predominante presença de sequências de acordes dentro de um pensamento linear não utilizando o mecanismo de resolução de tensão aponta para múltiplos centros tonais. No centro tonal de Réb, uma seção A é apresentada com ostinado rítimico tocado pelo piano englobando as seguintes sequências de acores: Db –Db – Db – Am – F.

O trio está estruturado na alternância das partes A e B. Embora os materiais harmônicos das partes tenham centros tonais diversos, ritmicamente a parte B utiliza do recurso de aumento do motivo rítmico de A (Anexo III p. 114-118).

A	B	A’	B’	A’	B’	A’	B’	A	Codeta
1-13	14-24	25-28	29-39	40-43	44-54	55-57	58-69	70-71	73-79

Quadro 5: Esquema estrutural Cantiga distante.

A melodia da voz está escrita numa região média e só se apresenta nas partes B e B’ onde a escrita do piano é menos densa que na parte A corroborando a ideia da poesia cujo tema se desenvolve sobre a palavra “vago”. Ao oboé cabe, em alguns momentos, a complementação da harmonia, muitas vezes apresentando a terça do acorde omissa na parte do piano, expondo a melodia nas partes A e A’, e em B completa a melodia da voz. As linhas longas do oboé e da voz contrastam com o acompanhamento arpejado do piano.

O piano tem uma função predominantemente harmônica baseada em sequências de arpejos em movimentos contrários da mão direita e esquerda, sempre das extremidades para o meio conforme a Figura 12. A ideia de “vago”, ressaltada neste poema, é reforçada pelo uso de acordes ou de harmonias que omitem a terça na parte do piano. A parte B com os arpejos aumentados apresenta uma polirritmia entre o piano e os outros dois instrumentos. Além dos arpejos em movimentos contrário o piano contribui com a linha melódica em ambas as sessões com notas esparsas como no exemplo abaixo (Figura 12):

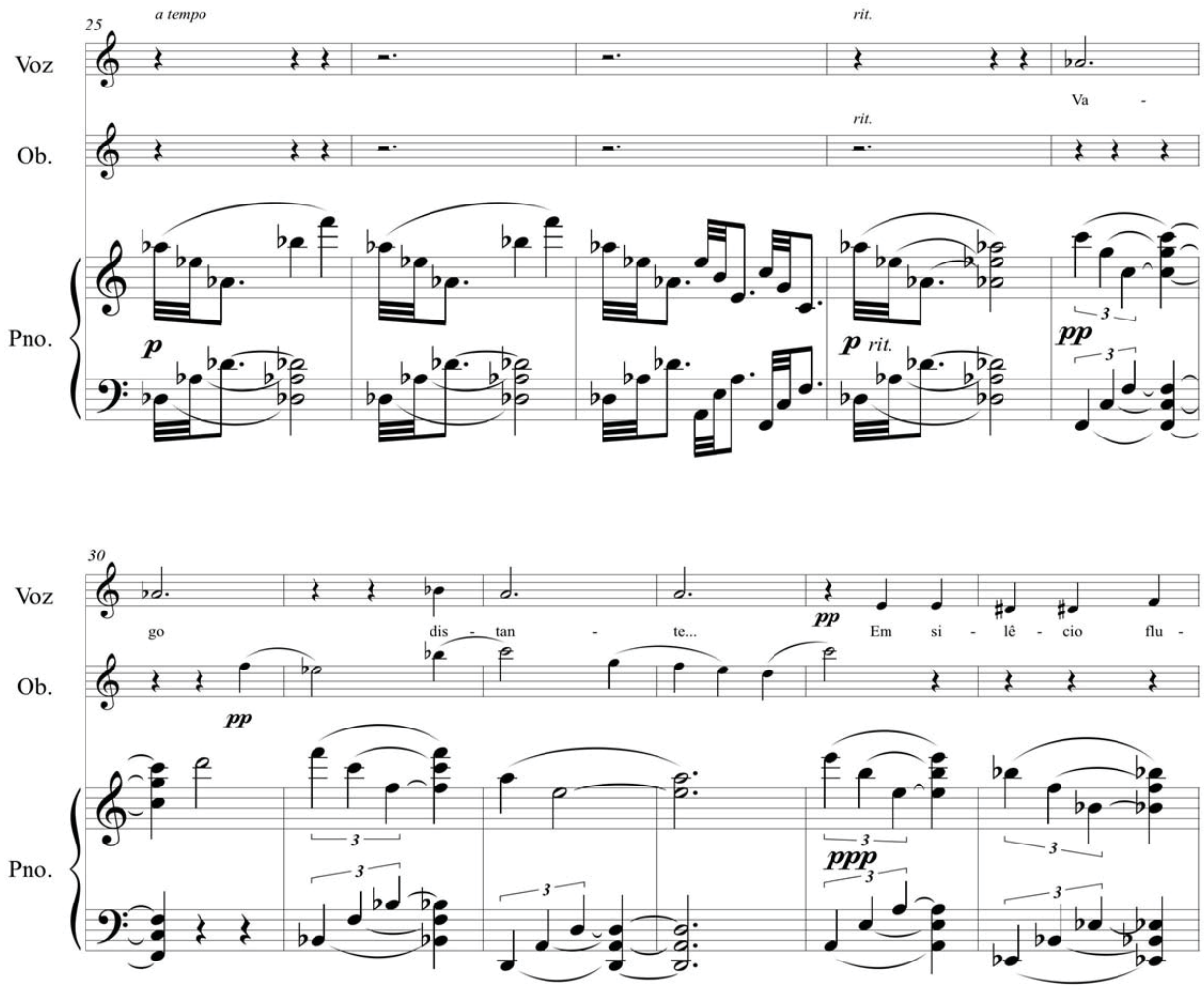


Figura 12: CUNHA, Estércio Marquez. Cantiga Distante (comp. 25 a 35) Parte A e B – Arpejos em movimentos contrários.

A multiplicidade e distanciamentos de centros tonais desta obra tornam a compreensão interpretativa em relação a continuidade fraseológica um desafio para os músicos. A polirritmia apresentada na parte B também propõe um desafio em relação a execução conjunta dado o seu andamento lento. A partir do compasso 58 em andamento “muito lento” além da preocupação com a polirritmia, dar direcionamento a melodia da mão direita com notas longas se torna um desafio para o pianista.

Música para Oboé Trompa e Piano (2001)

Formação: Oboé, Trompa em Fá e Piano
Fórmula de Compasso: 4/4
Indicação de Andamento: Muito lento
Número de compassos: 32
Duração: 3’
Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

Baseada em uma série dodecafônica (Figura 13) e desenvolvida dentro do centro tonal Fá, esta obra apresenta três partes organizadas em A, B, C, B’ e A’ como mostrado no quadro abaixo. Desenvolve-se utilizando recursos composicionais como pontilhismo, diminuição e interjeições de tonalidade com acordes de sétima (compasso 7 - B7, comp. 14 - F#7).

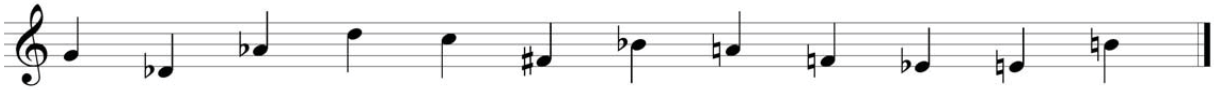


Figura 13: Música para Oboé Trompa e Piano – Série Dodecafônica.

A	B	C	B’	A’
1 – 12	13 – 20	21 – 26	27 – 29	30 - 32

Quadro 6: Esquema Estrutural Música para Oboé Trompa e Piano.

A trompa, através das três partes, mantém um papel melódico predominantemente com notas longas, ao passo que o oboé na primeira seção também apresenta um caráter melódico nas partes B e C expondo a série em técnica pontilhistica e diminuída. O piano tem duas funções: é responsável pela linha do baixo e mantém um diálogo com o oboé em linhas pontilhisticas e diminuída (Anexo III p. 119-121).

A parte A apresenta elementos musicais que, reapresentados no meio da peça e no final, dão unidade à obra. Estes elementos são acordes que formam um *cluster* tocados pelo piano no qual suas notas são desenvolvidas melodicamente. Conforme mostrado na Figura 14 abaixo a parte B apresenta um contraste entre as notas ligadas do baixo e da trompa e a técnica pontilista da mão direita do piano intercalado com o oboé.

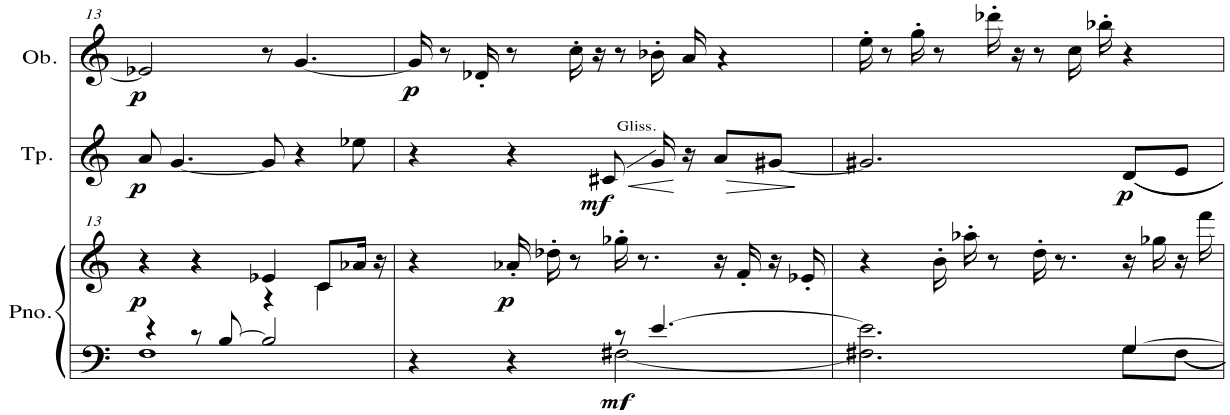


Figura 14: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Oboé, Trompa e Piano (comp. 13 a 15) Contraste notas ligadas e técnica pontilista.

Mostramos abaixo (Figura 15) como o compositor utiliza a diminuição na série dodecafônica durante a parte.

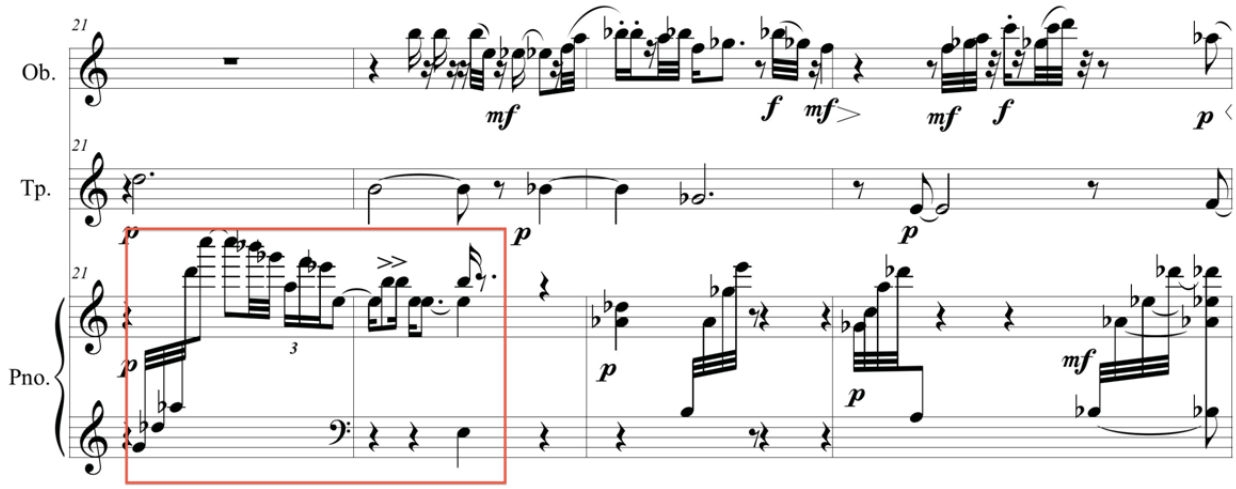


Figura 15: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Oboé, Trompa e Piano (comp. 21 a 24) Diminuição da série dodecafonia

O desafio desta obra consiste na precisão rítmica durante a execução da parte B e C, pois notas rápidas são intercalas entre a parte do piano e do oboé. E ainda na seção B o piano apresenta dois caráteres antagônicos como exposto acima, onde executar a linha do baixo liricamente versus a linha da mão direita em *stacatto* apresenta um desafio. Tais linhas devem ser executadas de forma que uma não interfira na interpretação da outra.

Música para Clarineta Violoncelo e Piano (2002)

Formação: Clarineta Bb, Violoncelo e Piano

Fórmula de Compasso: 3/4

Indicação de Andamento: Muito lento

Número de compassos: 61

Duração: 4’40”

Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

A obra é estruturada em seções que são apoiadas em duas notas em toda a música: Dó e Sib. Essas notas fundamentam a expansão das harmonias quartais que formam a base desta composição. Estércio M. Cunha introduz a obra com notas esparsas e gradativamente acrescenta em intervalos quartais notas sobrepostas que dão densidade à textura. As seções se apresentam com momentos de estagnação e movimento. Os momentos de estagnação, tanto temporal quanto harmônico, em andamento lento, são caracterizados por notas longas sem padrões rítmicos e pela utilização de pentacordes em quartas que se movimentam cromaticamente num “vai e vem” (Anexo III p. 122-125).

O compositor utiliza de ostinato nos momentos de movimento da obra. Um exemplo se encontra na Figura 16, onde vemos o ostinato do piano e melodias contrapontísticas baseadas em movimentos cromáticos na clarineta e violoncelo.

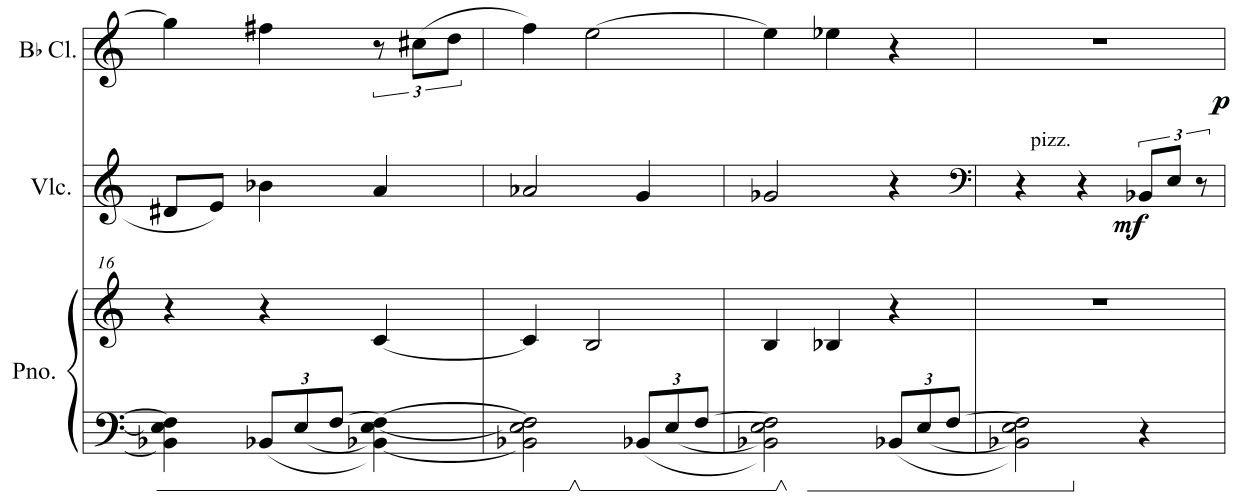


Figura 16: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Clarineta, Violoncelo e Piano (comp. 16 a 19) Ostinato e melodias contrapontísticas.

Nesta obra os três instrumentos se integram para corroborar a ideia proposta pelo compositor. O piano tem o papel de suporte timbrístico e momentos contrapontísticos, ora tocando quartas sobrepostas, ora realizando ostinatos rítmicos e harmônicos.

Uma característica que marca a escrita do piano são os acordes formados por intervalos de quartas. Em alguns episódios o compositor desloca a nota mais aguda do acorde uma oitava abaixo formando segunda maiores e menores nos compassos: 15-19, 28-30, 35-36 e 42-54. Esse deslocamentos criam um acorde fechado e consequentemente uma textura densa e escura.

O desafio da obra consiste na busca do toque para criar nuances observando e se adequando às características timbrísticas da clarineta e do violoncelo. Outro desafio está na leitura da sequência de acordes na parte do piano, dos compassos 28 a 30 mostrados na Figura 17. Isto acontece por cada nota ter seu próprio acidente e a não existência de padrões intervalares dentro dos acordes do piano. Em relação à agilidade e saltos essa obra não apresenta dificuldade.

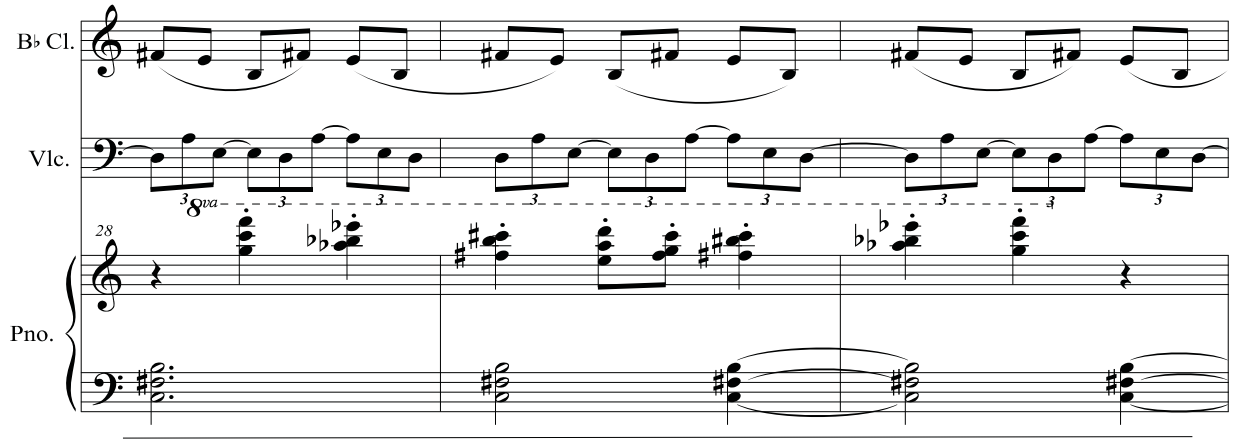


Figura 17: CUNHA, Estércio Marquez. Música para Clarineta, Violoncelo e Piano (comp. 28 a 30) Inexistência de padrões intervalares.

Canto do Nada (2010)

Formação: Voz Feminina (dó 3 a lá 3), Clarinete Bb e Piano
Fórmula de Compasso: 2/4
Indicação de Andamento: Muito Lento
Número de compassos: 30
Duração: 3' aprox.
Obsevação: Cada nota tem seu próprio acidente

Estruturado na forma *passacaglia*, este trio de duração breve foi composto dentro de um pensamento tonal livre, ou seja, "as 12 notas são usadas com independência sem apresentar uma preferencia especial por aquelas que estariam implícitas na escala do centro tonal estabelecido" (CORREA 2006, p. 172). A sequência do baixo é apresentada somente duas vezes onde o direcionamento das notas principais do mesmo percorrem do Dó 2 ascendentemente até o Dó 3. À linha do baixo é acrescentada uma segunda voz tocada ainda pela mão esquerda do pianista que somadas a outra voz expõe todas as 12 notas. A indicação de andamento muito lento aliado ao pensamento tonal livre dão a este trio um caráter frio e nuvioso, reforçando o significado do poema (Anexo III p. 126-127).

Embora a parte do piano seja estruturada em duas partes iguais o material empregado na clarineta e no canto dividem o trio em três partes: introdução com clarineta, parte central com o solo da voz e o final com solo da clarineta. O canto com letra do próprio compositor apresenta três frases com um motivo rítmico recorrente, colcheia e semínima. Na introdução, a clarineta apresenta um motivo melódico que logo após é desenvolvido pela parte da voz, e na parte central colabora com o movimento da harmonia apresentando notas longas que complementam os intervalos expostos pelo piano. Nesse segundo trecho as notas da clarineta formam intervalos de segundas com as notas do piano ambientando o sentimento do poema, mostrado na Figura 18.

A parte do piano é escrita somente na clave de Fá, não sendo necessário o uso da mão direita. Os acordes na maioria do tempo formados por intervalos de quartas e quintas do piano, só apresentam uma terça no compasso 7 com repetição no compasso 22. O exemplo a seguir mostra um trecho da escrita musical dos instrumentos da segunda parte.

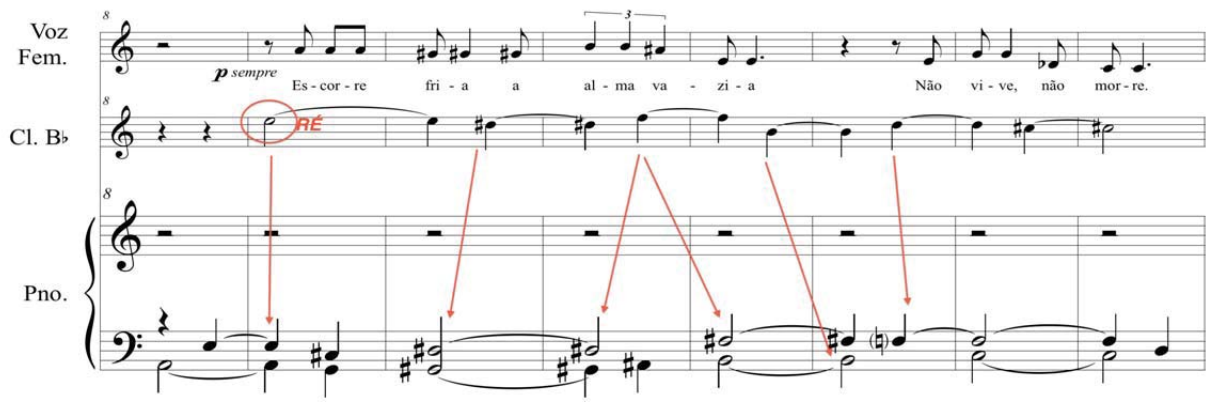


Figura 18: CUNHA, Estércio Marquez. Canto do Nada (comp. 8 a 15) Intervalos de segunda entre clarineta e piano.

Embora a parte do piano seja executada somente pela mão esquerda, essa peça curta não apresenta desafios técnicos ou interpretativos.

Trio para Voz Feminina Clarineta e Piano (2010)

Formação: Voz feminina (Mib 3 a Fá# 4), Clarineta e Piano

Número de compassos: 73

Duração: 5’30”

Fórmula de Compasso: 3/4

Indicação de Andamento: Lento

Observação: Cada nota tem seu próprio acidente

Diferente dos outros trios com canto, nesta obra a voz não canta versos, e sim vogais: “a”, “o” e “um”. Porém, por meio de uma bula, o compositor explica que essas vogais são meras sugestões e a cantora deve buscar vogais que melhor timbrem sua voz, e pede para que não use consoantes. A obra é uma composição livre atonal estruturada em momentos sonoros ou frases separados por pausa que exploram a combinação dos timbres. Em sua maioria cada um desses momentos sonoros são centrados em notas principais, que soam como notas pedais (Anexo III p. 128-132).

Os primeiros 6 compassos são marcados pelo uso da modulação timbrística (Figura 19) entre os três instrumentos na nota fá, o que se mostra como a técnica composicional inspiradora no processo de desenvolvimento de toda a obra. Esse

desenvolvimento acontece por meio da exploração de articulações, variação de dinâmica e registros.

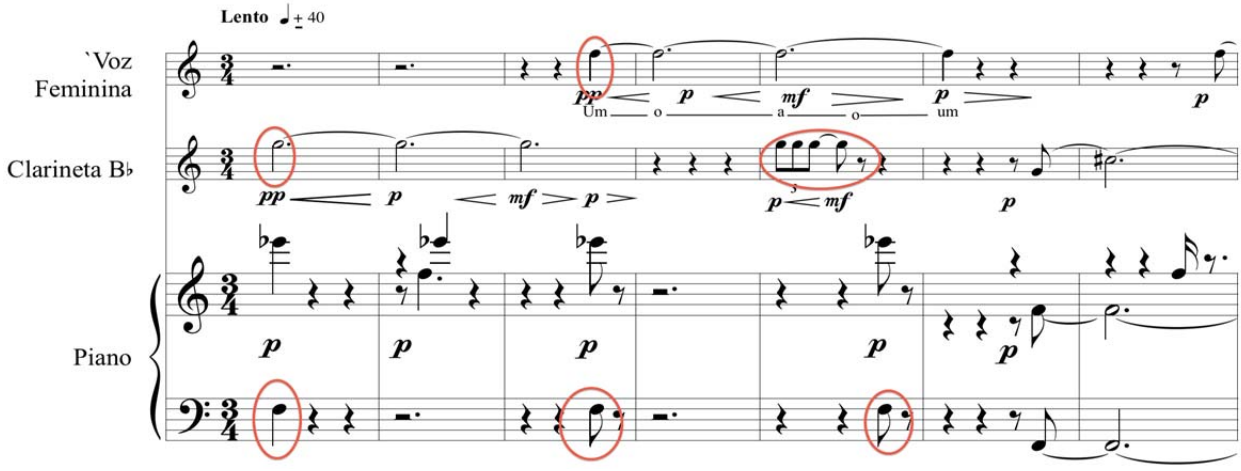


Figura 19: CUNHA, Estércio Marquez. Trio para voz Feminina, Clarineta e Piano (comp. 1 a 7) Modulação timbristica

Na escrita do piano nota-se a predominância da ausência de padrão rítmico ou melódico e também de movimentos conjuntos das notas da linha do baixo. Essa escrita demonstra a intenção do compositor em valorizar o timbre. O único trecho com padrão rítmico de acompanhamento apresentado se encontra entre os compassos 48 a 57 (vide Figura 20 abaixo). O piano nesta obra tem o papel de apoiar a harmonia com efeitos e cores variados, como também de condução melódica em trechos contrapontísticos.

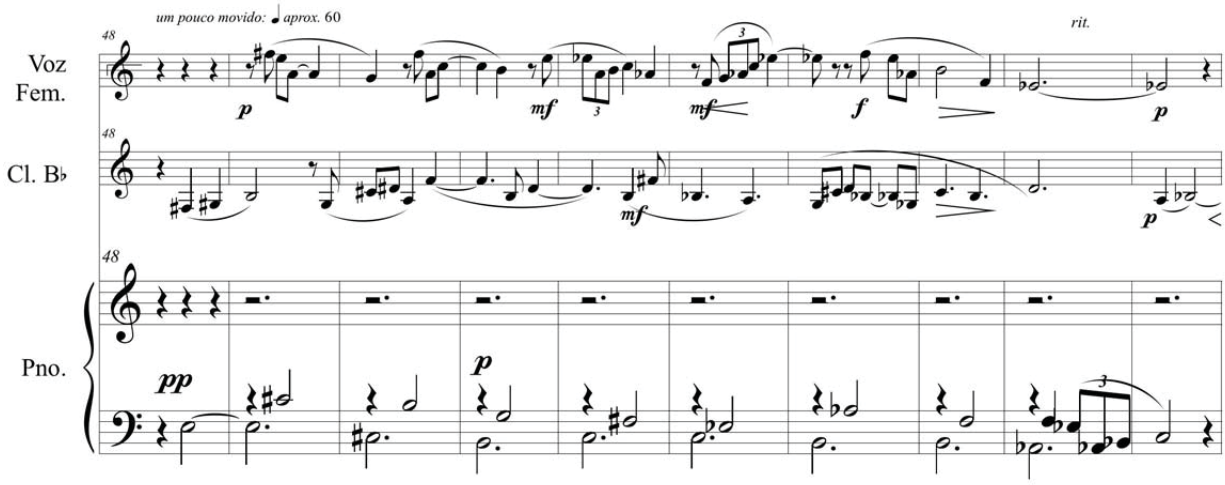


Figura 20: CUNHA, Edtércio Marquez. Trio para Voz Feminina, Clarineta e Piano (comp. 48 a 57) Padrão rítmico de acompanhamento.

Um dos desafios desta obra está na busca de timbres que se relacionam com as propostas da clarineta e voz. Em alguns trechos a escrita rítmica inclui polirritmia entre o

piano e os outros instrumentos (comp. 44, 45, 72) e ritmos complexos que envolvem figuras de pequena duração mostrados na Figura 21 a seguir:

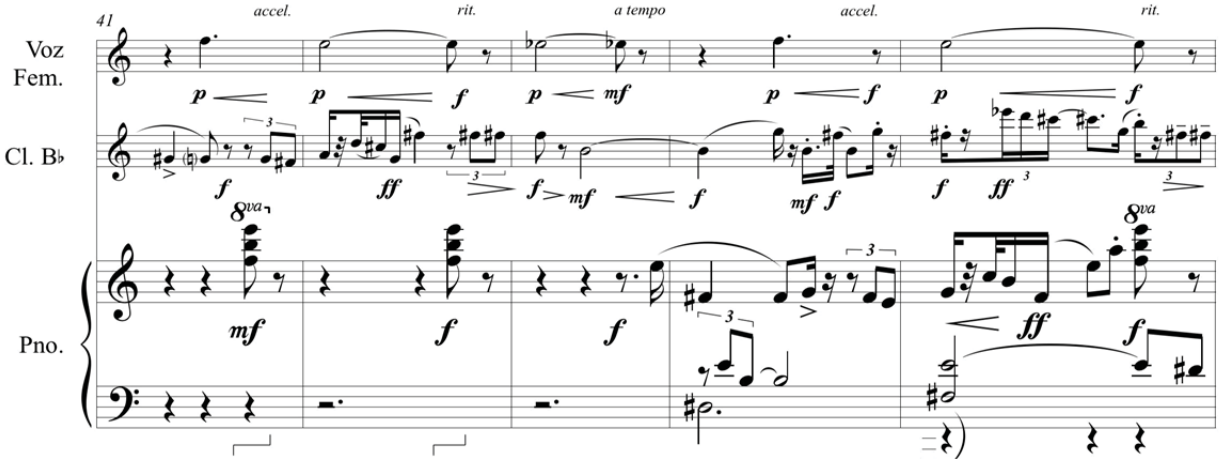


Figura 21: CUNHA, Estércio Marquez. Trio para Voz, Clarineta e Piano (comp. 41 a 45) Ritmos complexos

CONCLUSÃO

Entendemos que Estércio M. Cunha foi exposto a uma gama de conhecimentos que vai desde estruturas baseadas em harmonia funcional até o serialismo. Encontramos na produção deste compositor o uso de variadas estruturações harmônicas e técnicas de composição pós-tonais, como tonalidade suspensa, tonalidade flutuante, tonalismo livre, uso deliberado de cromatismos e harmonias apoiadas em acordes quartais e quintais. Além disso, o compositor apresenta em algumas obras a técnica atonal com o uso da série dodecafônica. Encontramos também dentro deste universo uma obra que utiliza o uso de técnicas estendidas na escrita do piano.

Por causa do constante uso dessas estruturações pós-tonais, a referência auditiva de muitos trios podem ludibriar o ouvinte, levando-o a crer que se trata de uma obra atonal. O uso deliberativo de acordes distantes que obscurecem e afastam a tonalidade podem trazer ao ouvinte essa percepção. Porém os indícios de tonalidade como acordes triádicos, quartais e resoluções de cadências encontrados nos trios mantém a direção tonal da maioria destas obras. Este contexto estrutural e harmônico propõe um desafio para o pianista que não foi exposto a isso. Interpretar ao piano sequencias de acordes distantes harmonicamente mantendo a condução fraseológica demandam um tempo de amadurecimento no preparo de cada obra.

Percebemos dentre as técnicas composicionais citadas acima que os acordes com relações intervalares de quarta são usados com bastante frequências pelo compositor. Encontramos em todos os trios acordes com esses intervalos que muitas vezes balizavam a condução harmônica da obra. Nem sempre esses intervalos aparecem na forma original, mas podem vir “mascarados” nas inversões.

Ainda com relação à leitura dois aspectos chamam a atenção: a complexidade rítmica e a ausência de armadura de clave, ou seja, os acidente são colocados nas próprias notas. Cada nota ter seu próprio acidente pode ser um dos fatores escolhidos pelo compositor para desenvolver suas ideias composicionais quanto á estruturação harmônica no pensamento pós-tonal. Porém em uma leitura com muitos acidentes que mudam de compasso para compasso. exige uma atenção especial do pianista. Além disso, a própria escrita do piano que utiliza de acordes encontrados nos trios são muitas vezes sequências despadronizadas para a mão, necessitando em trechos como este uma adequação da forma da mão e uma frequente manutenção.

Percebemos um cuidado especial com o resultado sonoro dos instrumentos através do reiterado uso da modulação timbrística. Isso prova a preocupação do compositor em

explorar os timbres valorizando suas peculiaridades individuais e as combinações entre os instrumentos. Na obra “Música para voz feminina, clarineta e piano”, Estércio M. Cunha trabalha a parte da voz como um recurso timbrístico utilizando apenas, vogais ao invés de texto. Essa preocupação timbristica exige do pianista uma investigação de seus movimentos para exploração de sonoridades que se adequem ao conjunto.

Notamos também que a grande maioria dos trios são escritos em andamentos *“lento”* e em dinâmica *“piano”* e *“pianíssimo”*. Essa escrita chama a atenção para um caráter intimista que é uma constante no conjunto da obra. Executar ao piano essas dinâmicas e andamentos requerem um controle técnico que normalmente são dominados por pianistas com maturidade interpretativa e técnica.

Esse conjunto da obra, que por vezes a uma primeira visualização não apresenta dificuldade quanto as notas, requer no que se refere à interpretação, compreensão e maturidade do pianista. Os trios com piano de Estércio M. Cunha compõe um repertório que são de grande valia tanto para concerto como para preparação de pianistas. Além do mais esse repertório se mostra extremamente enriquecedor para expandir o conhecimento dos músicos quanto a estas estruturações harmônicas pós-tonais.

BIBLIOGRAFIA

ALCANTARA JUNIOR, Othaniel Pereira e UNES, Wolney. **Música para Violino - Música de Câmara com Teclado.** Instituto Casa Brasil de Cultura, 2010.

ANDRADE, Silvana Rodrigues. **Trio T.12 (1960) de Breno Blauth e Trio (1973) de Cláudio Santoro: um estudo sobre duas concepções de Música de Câmara Brasileira.** Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, 2003.

AYRES, Paula Thalita de Oliveira e BARRENECHEA, Lúcia Silva. **A Música de Câmara brasileira e sua utilização para fins pedagógicos.** Trabalho de iniciação científica/ PIBIC – Universidade Federal de Goiàs, COMPEX 2004.

BARON, John Herschel**. Intimate Music: A History of the idea do chamber music, ML 1100.B36,** 1998.

BARRENECHEA, Sérgio; UNES, Wolney. **Música de Câmara para Flauta: Estércio Marquez Cunha.** Goiânia: Editora da UFG, 1997.

CHIANTORE, Luca. **Historia de la Técnica Pianística**. 3ª. ed. Madrid: Alianza. Editorial, 2004.

COSTA, Carlos Henrique Rodrigues. **Pedagogical in Published intermidiate piano repertoire composedy by brazilians from 1950 to 1990: A selected annotated bibliography.** Pesquisa apresentada para obtenção parcial do título de Doutor em Música pela Universidade da Georgia, 2002.

COPE, David. **Thechniques of the contemporary composer**, 1. Composition (Music) 2. Music – 20th century – Analysis, appreciation. I title, 1997.

CORRÊA, Antenor Ferreira. **Estruturações harmônicas pós-tonais.** São Paulo, Editora UNESP, 2006.

GANDELMAN, Saloméa. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988).** Rio de Janeiro: Funarte, Relume Dumará, 1997.

GARCIA, Nilsea M. e BARRENECHEA, Lúcia S. **A Obra Pianística de Estércio Marquez Cunha.** *Revista Música Hodie*, vol. II n. 1/2, 2002.

GRIFFITHS, Paul. **A Música Moderna: Uma história consisa e ilustrada de Debussy a Boulez.** Tradução de Clóvis Marques, Rio de Janeiro1998.

LUCAS, Juliano Lima. **Diálogo entre simetria e assimetria na música.** II Simpósio Nacional de Musicologia – Anais, P. 48. Pirenópolis, 2011.

MARCONI, Marina de Andrade e LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica.** 5.ed. Editora Atlas, 2005.

NARUM, Nahim. **Técnica avançada para piano: conceitos e relações técno-musicais nos 51 exercícios para piano de Johannes Brahms.** São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

RADICE, Mark A. **Chamber Music: An essential history.** Michigan, 2012

RICHERME, Cláudio. **A técnica pianistica: uma abordagem científica**. São João da Boa Vista, SP: AIR Musical Editora, 1996.

ROCHA, Fernando. **Performance da música contemporânea de câmara da universidade brasileira: o exemplo do sonante 21.** Publicado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. João Pessoa, 2012.

SADIE, Stanley. **Dicionário Grove de Música.** Tradução Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SALZMAN, Eric. **Twentieth-Century Music: An Introduction.** 3º edição Pretince Hall, 1998.

NEVES, José Luis. **Pesquisa Qualitativa – Características, Usos e Possibilidades.** Caderno de Pesquisa em Administração, São Paulo, V.1, N. 3, 2 SEM./1996

SCHOENBERG, Arnold. **Funções estruturais da harmonia**. Tradução: Eduardo Seincman 1º edição, Editora: Via Lettera, 2004.

PARTITURAS

CUNHA, Estércio Marquez. **Canção da Escola Tia Emília.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Flauta, Violoncelo e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração Aneir, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Flauta, Violino e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Quase um Silêncio.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Cantiga Distante.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Voz Clarineta e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Oboé, Trompa e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração Aneir, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Clarineta, Violoncelo e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Voz, Clarineta e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Canto do Nada.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Música para Flauta, Viola e Piano.** Partitura. Goiânia: Editoração Aneir, 2012.

CUNHA, Estércio Marquez. **Quatro Cantos de Fé.** Partitura. Goiânia: Editoração José Dgueus, 2012.

ANEXOS

ANEXO I: TRIOS COM PIANO DE 18 COMPOSITORES BRASILEIROS

Obras para piano trio dos 40 compositores brasileiros premiados pela FUNARTE. As obras foram listadas seguindo a ordem dos compositores divulgada pela FUNARTE. Também neste anexo consta um quadro das formações usadas pelos compositores.

Ronaldo Miranda
http://www.ronaldomiranda.com/catalogo/index.html

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Alternâncias	Violino, Violoncelo e Piano	1997
Cal Vima	Voz, Violoncelo e Piano	1998
Festspielmusik	Dois piano e percussão	2003

Mario Ficarelli
http://www.marioficarelli.com/trio.htm

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Toccata	Violino, Violoncelo e Piano	1997

Roberto Victorio
http://www.robertovictorio.com.br/catalogo.htm

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Três Peças Sintéticas	Viola, Violoncelo e Piano	1985
Yucatan (1º versão)	2 violas e piano	1986
Yucatan (2º versão)	Clarineta, viola e piano	1986
Quatro Peças Sintéticas	Violino, violoncello e Piano	1989
Peça para trio	Barítono, Violino e Piano	1981
Yucatan	Clarineta, Violoncelo e Piano	1995
Hiperfragmentos	Flauta, Oboé e Piano	2005
Quatro Mundo I	Soprano, Flauta em Sol e Piano	2008

Ricardo Tacuchian
Catálogo por e mail

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Estruturas Verdes	Violino, Violoncelo e Piano	1976
Estruturas Divergentes	Flauta, Oboé e Piano	1977
Ciclo Lorca	Barítono, Clarineta e Piano	1977
Trio das Águas	Viola, Clarineta e Piano	2012

Jorge Antunes
http://www.americasnet.com.br/antunes/index2.htm

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Coulombs	Flauta, Fagote e Piano Amplo	1967
Três compostamentos	Violino, Violoncelo e Piano	1969
Trio em Lá Pis	Contralto, Violoncelo e Piano	1974
Dramatic Polomaniquexixe	Claritneta, Violoncelo e Piano	1984

Paulo Costa Lima
http://paulocostalima.wordpress.com/lista-de-composicoes/

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Yêlêlá	Voz, Clarineta e Piano	2012

Ernani Aguiar
Catálo enviado por e mail

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Três Peças 1. Atma 2. Sat 3. Dhriti	2 violinos e Piano (Violoncelo[“ad libitum”])	1969

Wellington Gomes
http://www.wellingtongomes.com.br/post.php?p=22

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Células de um Inverno	Violino, Violoncelo e Piano	1981
Haspectos	Clarineta, Violoncelo e Piano	1985
Rflexões Pagãs	Violino, Violoncelo e Piano	1988
Oxuemansã	Tenor, Atabaques e Piano	1994
Vitrais Simétricos	Clarineta, Trompa e Piano	1997

Liduino Pitombeira
http://www.pitombeira.com/catalogue.htm

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Matriz	Voz, Violoncelo e Piano	1988
Sonatina	Dois Clarinetes e Piano	1996
Aves Urbanas	Saxofone, Violoncelo e Piano	2000
Japão	Clarinete, Fagote e Piano	2000
Brasilian Landscape N.1	Violino, Violoncelo e Piano	2003
Seresta	Voz, Clarinete e Piano	2005

Eli-Eri Moura* (Catálogo não completo)

http://www.ccta.ufpb.br/compomus/index.php?option=com_content&view=article&id=7:eli-eri-moura&catid=12:membros&Itemid=5

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Variações	Clarinete, Violoncelo e Piano	1984
In Somnis	Voz, Trompa e Piano	1990

Harry Crowl
http://www.harrycrowl.mus.br/obras.html

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Takhailat Mandhir Jami	Violino, Violoncelo e Piano	1982
Concerto	Clarone, Percussão e Piano	1994
Imagens Rupestres	Flauta, Violoncelo e Piano	1996
Espaços Imaginários	Violino, Violoncelo Piano	2001
Paisagem de Inverno	Clarinete A, Violino e Piano	2006
Flora Atlântica II	Clarinete, Violino e Piano	2009

Silvio Ferraz
Catálogo enviado por e mail

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Garganta do Gritador	Clarinete Sib, Violino e Piano	2002
Dona Francisca	Clarinete, Violoncelo e Piano	2004
Miserê	Soprano, Clarinete Sib e Piano	2009
Responsório	Violoncelo, Continuum e Piano	2009

Eduardo Guimarães Álvares-
http://www.eduardoguimaraesalvares.net/2008/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=38&Itemid=55

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Trio	Violino, Violoncelo e Piano	1981

Tim Rescala
http://www.timrescala.com.br/

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
A moda Antiga	Tenor, Soprano e Piano	1999
Trigonometria	Violino, Violoncelo e Piano	2009

José Orlando Alves (Não esta completo)
http://pt.wikipedia.org/wiki/Jos%C3%A9_Orlando_Alves

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Fantasia para Oboé	Oboé, Trompa e Piano	1995

Jocy de Oliveira
http://www.jocydeoliveira.com/jocy_workslist_pt.pdf
Sem obras para essa formação

Agnaldo Ribeiro
http://pt.wikipedia.org/wiki/Agnaldo_Ribeiro#Outros_conjuntos_instrumentais

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
In Labirinthus	Clarinete, Violoncelo e Piano	**1985**

José Augusto Mannis
http://mostraiberoamericanafcg.wordpress.com/paginas/ruy-cezar-silva/

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
A Suivre	Clarinete, Violoncelo e Piano	1994
Noigandres IV	Voz, Carinete e Piano	1997

Marcos Vinício Nogueira
Catálogo enviado por e mail

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Tema em Três atos	Clarinete, Violoncelo e Piano	1989
Conversa de botequim	Barítono, Clarinete baixo e Piano	2000
Pérez Galdóz	Mezzo-Soprano, Clarinete e Piano	1986
Cinerama	Violino, Trombone e Piano	2005
Raka	Saxofone tenor, Contrabaixo e Piano	2009

	QUANTIDADE
Violino, Violoncelo e Piano	12
Clarinete, Violoncelo e Piano	8
Voz, Clarineta e Piano	7
Clarineta Violino e piano	3
Voz, Violoncelo e Piano	3
Clarineta, Viola e Piano	2
Flauta, Oboé e Piano	2
Viola, Violoncelo e Piano	1
2 Violas e Piano	1
2 Violinos e Piano	1
2 Clarinetas e Piano	1
2 Vozes e Piano	1
2 Pianos e Percussão	1
Voz, Violino e Piano	1
Voz, Flauta e Piano	1
Clarineta, Fagote e Piano	1
Flauta, Fagote e Piano	1
Clarineta, Trompa e Piano	1
Saxofone, Violoncelo e Piano	1
Voz, Atabaques e Piano	1
Flauta, Violoncelo e Piano	1
Clarineta, Violino e Piano	1
Violoncelo, Continnum e Piano	1
Oboé, Trompa e Piano	1
Violino, Trombone e Piano	1
Saxofone, Contrabaixo e Piano	1
Clarone, Percussão e Piano	1
Voz, Trompa e Piano	1

ANEXO II:
42 OBRAS DE CÂMARA COM PIANO DE ESTÉRCIO M. CUNHA

Ordenado por formações:

OBRA	FORMAÇÃO	ANO
Música para Canto e Piano nº 1	Canto e Piano	1968
Música para Canto e Piano nº 2	“	1968
Música para Canto e Piano nº 3	“	1969
Música para Canto e Piano nº 4	“	1969
Música para Canto e Piano nº 5	“	1970
Serenata que não fiz	“	1990
Canto Úmido	“	1991
Passe	“	1991
Cantares para versos de Fernando Pessoa	“	1988
Vocalize para Ângela	“	2009
Quase um Silêncio	“	1993
Quatro Estações	“	1990
The cycle of man	“	1981
Duas variações de um Improviso	“	1995
Cantiga Silenciosa	“	1997
Música para Clarineta e Piano	Clarineta e Piano	1983
Momentos	“	1992
Música para Clarineta e Piano nº3	“	1992
Música para clarineta e piano nº4	“	2007
Música para Voz, Clarineta e Piano	Voz, Clarinete e Piano	2000
Trio para Voz Clarineta e Piano	Voz, Clarinete e Piano	2010
Cantos de Fé	Voz, Clarinete e Piano	2012
Canção da Escola (?)	Voz, Piano e Pecussão	1969
Canto da Moda	Voz Fem, Clarineta e Piano	2010
Quase Um Silêncio	Voz mac., Flauta e Piano	1993
Espera	Flauta, Clarineta, Voz e Piano	1996
Música para Soprano, Flauta, Piano e dois Contrabaixos	Voz, Flauta, Piano e 2 Contrabaixo	2000

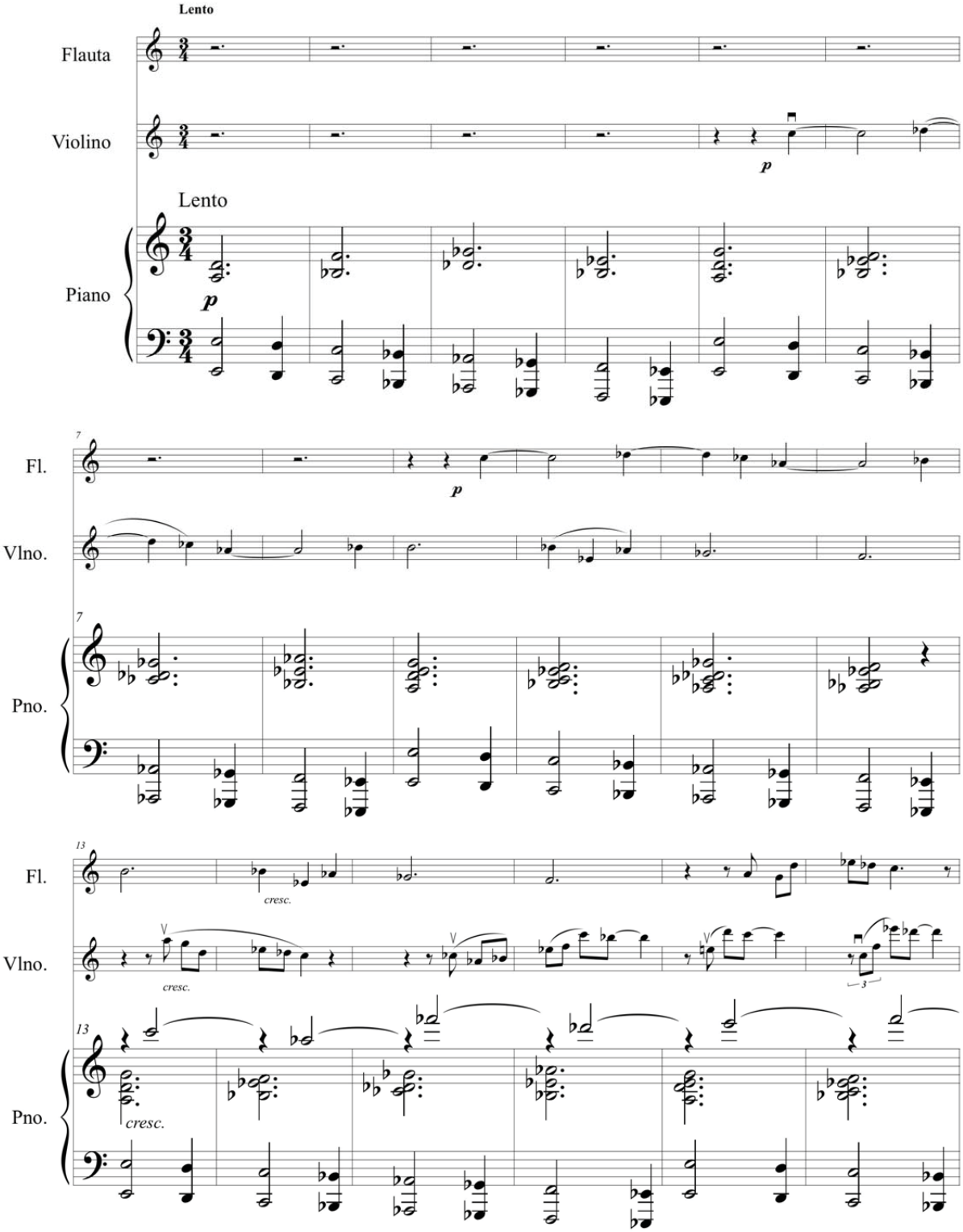
Cantiga Distante	Voz, Oboé e Piano	1997
Música para Flauta e Piano	Flauta e Piano	1984
Música para Flauta e Piano nº2	Flauta e Piano	2003
Música para Flauta, Violino e Piano	Flauta, Violino e Piano	1985
Música para Oboé, Trompa e Piano	Oboé, Trompa e Piano	2001
Música para Clarineta, Violoncelo e Piano	Clarineta, Violoncelo e Piano	2002
Quase Silêncio	3 Flautas, Clarineta, Fagote, Violino e Piano	1994
Music for Trombone & Piano	Trombone e Piano	1981
Música para Trompete e Piano	Trompete e Piano	2001
Música para Violão e Piano	Violão e Piano	2005
*Music for five	Flauta, Bass Clarinet, Suspend Cymbal, Bass Drum e Piano	1979
Música para Flauta, Violoncelo e Piano	Flauta, Violoncelo e Piano	1982
Musica para Violoncelo e Piano	Violoncelo e Piano	1989
Rizona	3 Cantores, 3 Clarinetes, Trompete, Piano e Maestro	2001
Música para flauta, viola e piano	Flauta, viola e piano	2012

ANEXOS III: 12 TRIOS COM PIANO DE ESTÉRCIO M. CUNHA

Aos meua amigos Anderson, Beatriz e Simone.

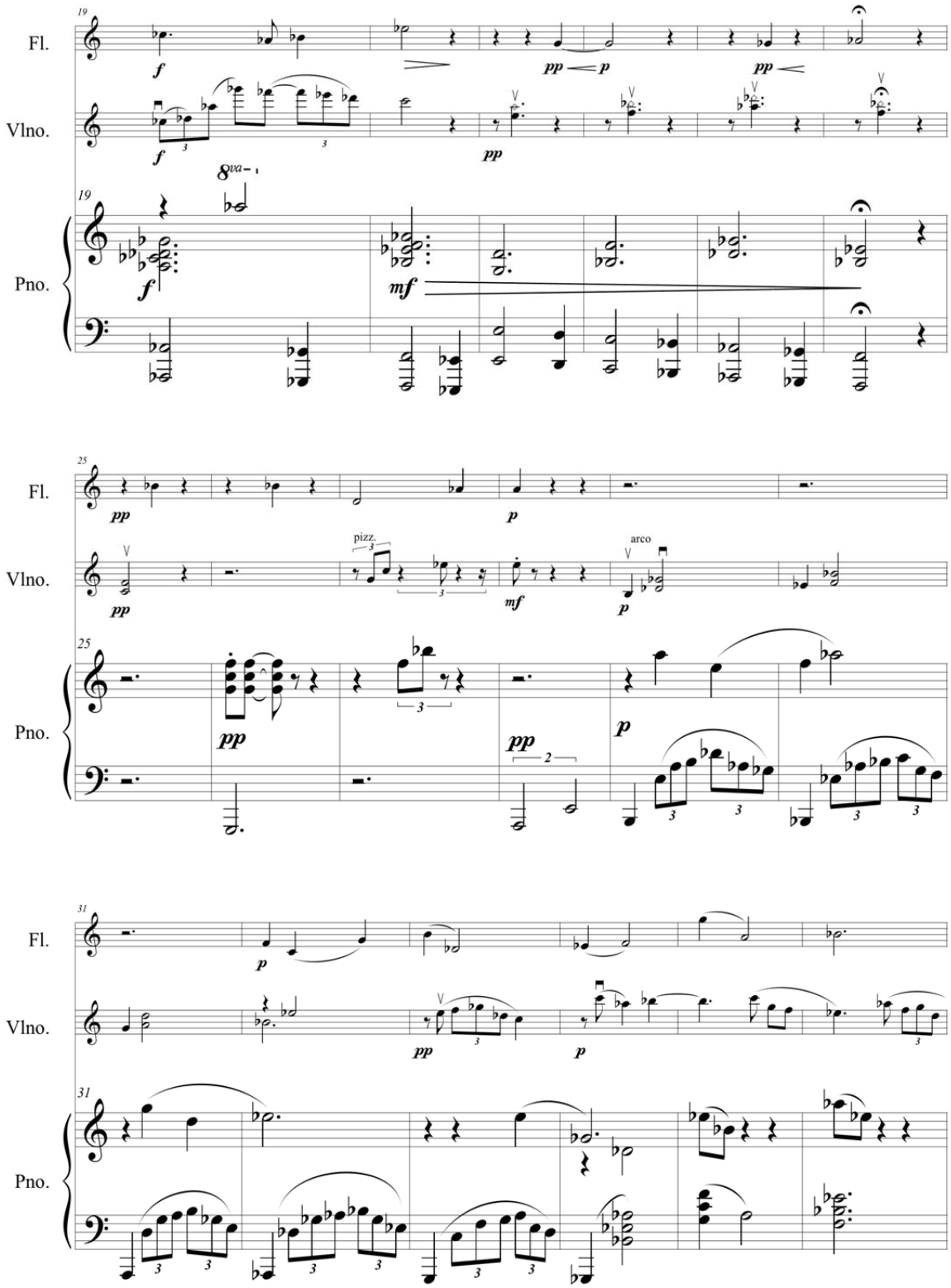
MÚSICA PARA FLAUTA, VIOLINO E PIANO

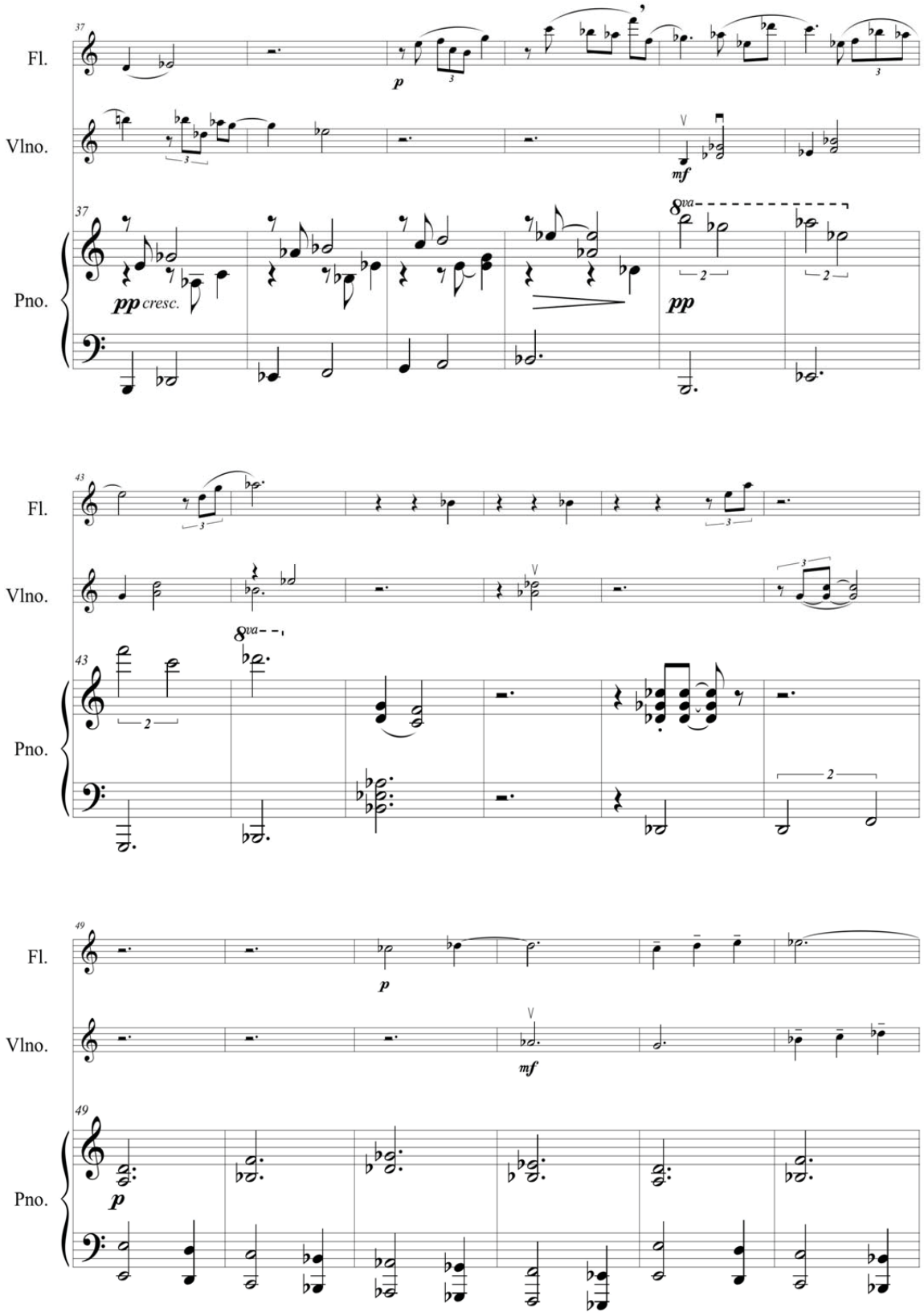
Estércio Marquez Cunha
(Abr. 1985)

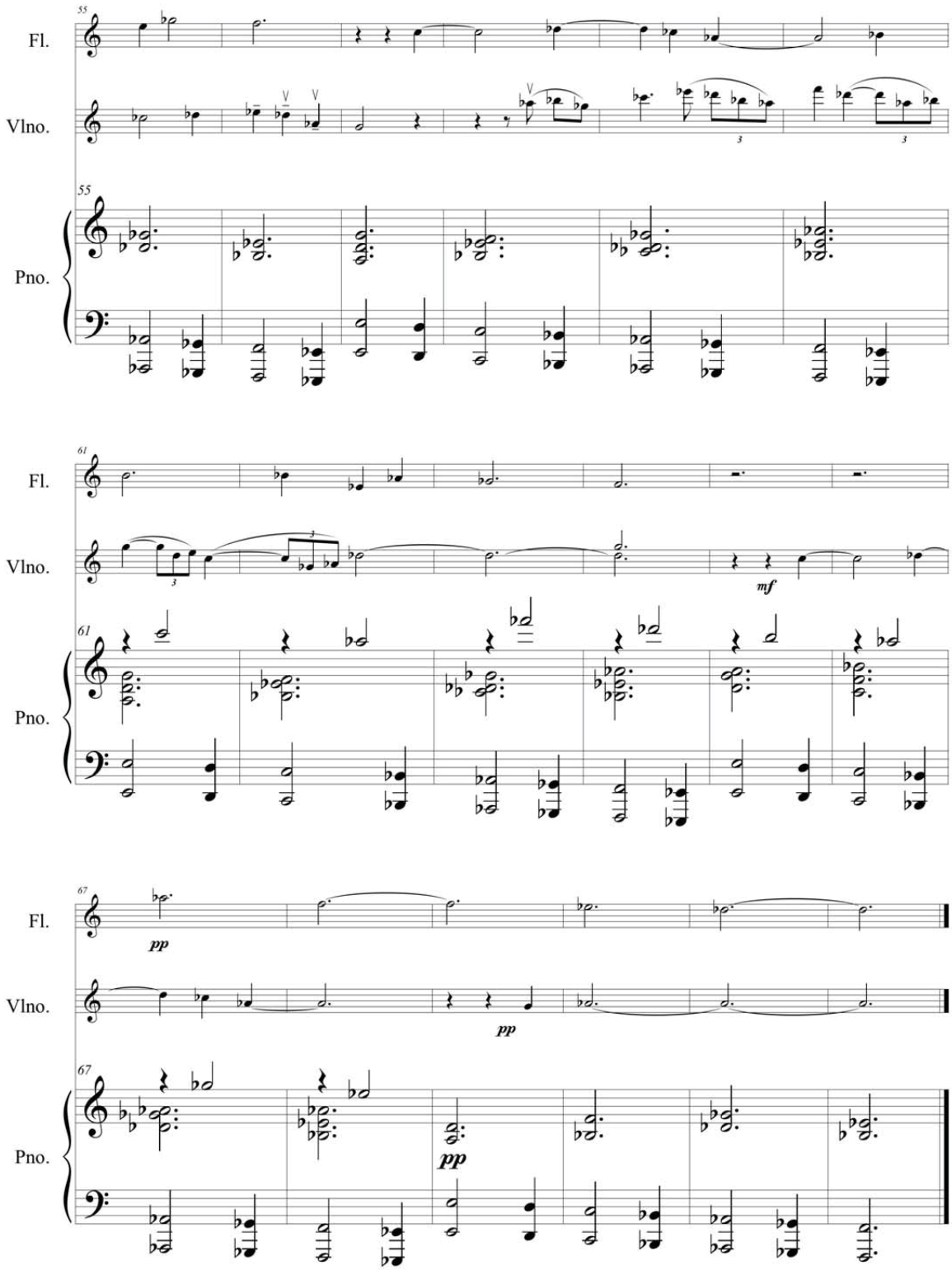


© Editado em 2013 por José Reis de Geus, a partir de manuscrito do acervo particular do próprio compositor.
Goiânia - Goiás - Brasil.

* Cada note tem seu próprio acidente

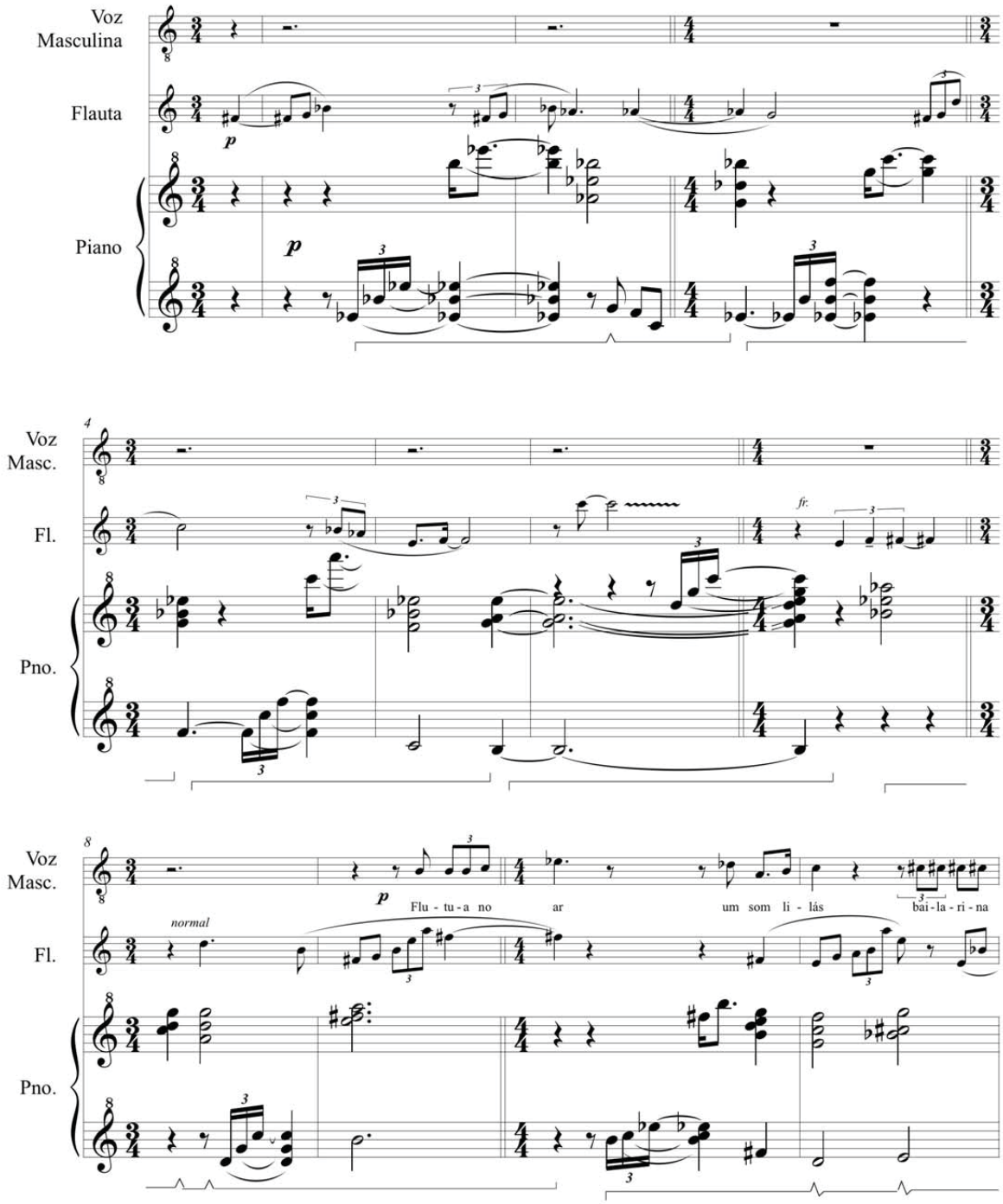

Fl.
Vlno.
Pno.
19
8va
pizz.
arco
25
31


Fl.
Vlno.
Pno.
37
p
mf
pp cresc.
pp
8va
43
8va
49
p
mf
p


55
Fl.
Vlno.
55
Pno.
61
Fl.
Vlno.
mf
61
Pno.
67
Fl.
pp
Vlno.
pp
67
Pno.
pp

QUASE UM SILÊNCIO

Estércio Marquez Cunha
(GO - Mar. 1993)



*** Cada nota tem seu próprio acidente.**

Quase em Silêncio (Estércio Marquez Cunha)

12

Voz Masc.

bran - ca brin - ca_e se des - faz su - a - ve_es - ga -

Fl.

Pno.

15

Voz Masc.

çar flo - cos, fi - li - gra - nas bran - do flam - bar de_umsom fu -

Fl.

fr. *normal*

Pno.

18

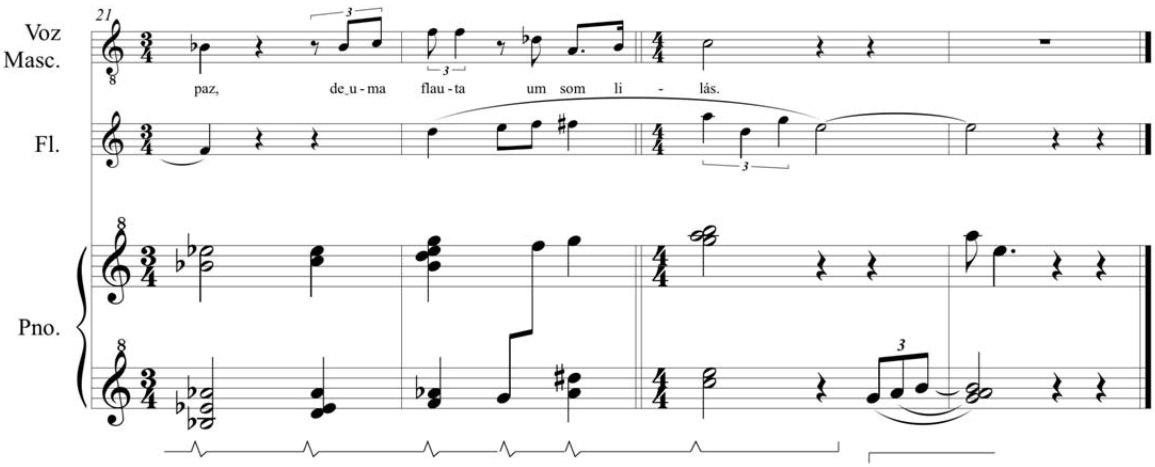
Voz Masc.

gaz flu - tu - a no ar, in - fi - ni - ta

Fl.

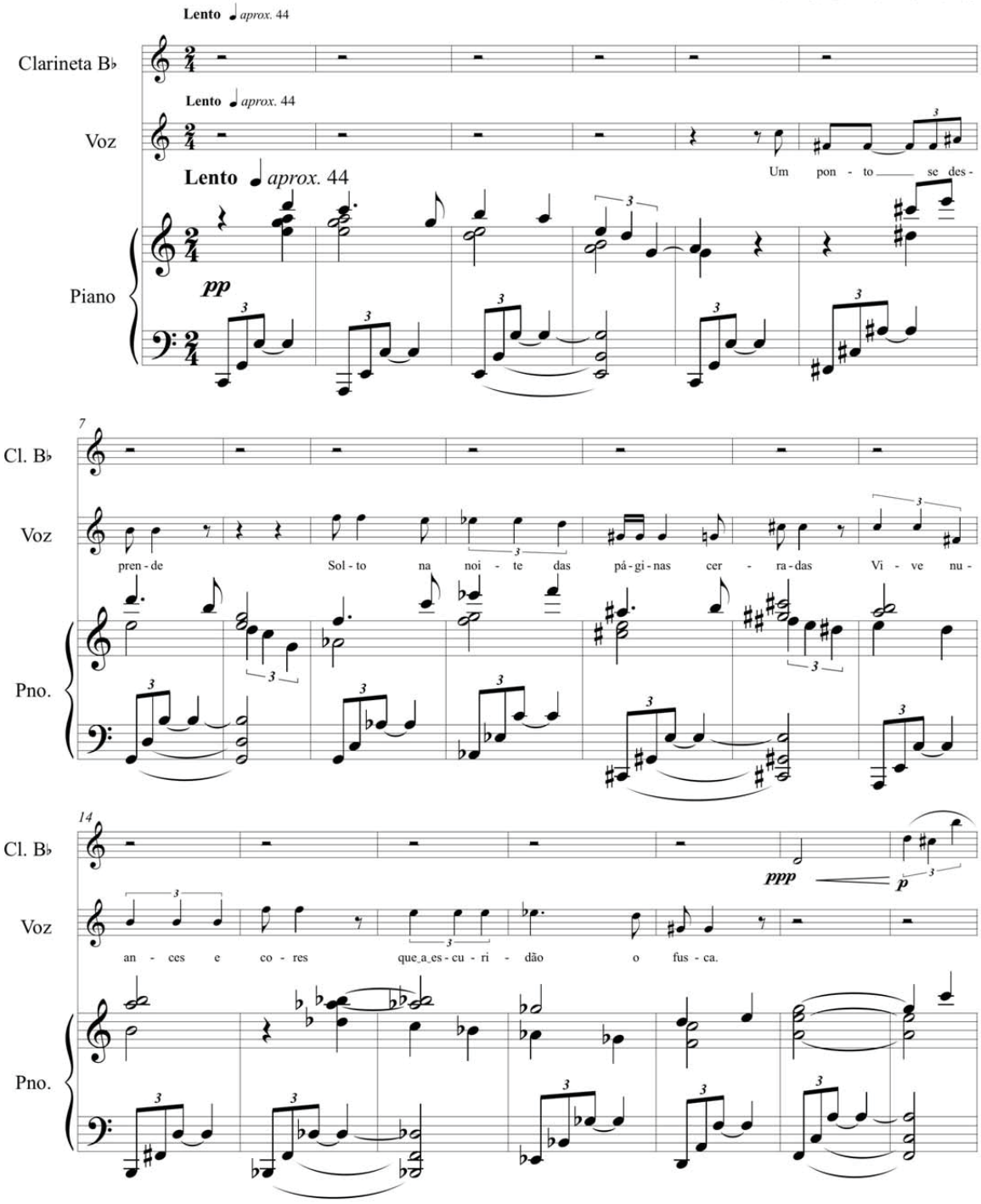
Pno.

Quase em Silêncio (Estércio Marquez Cunha)



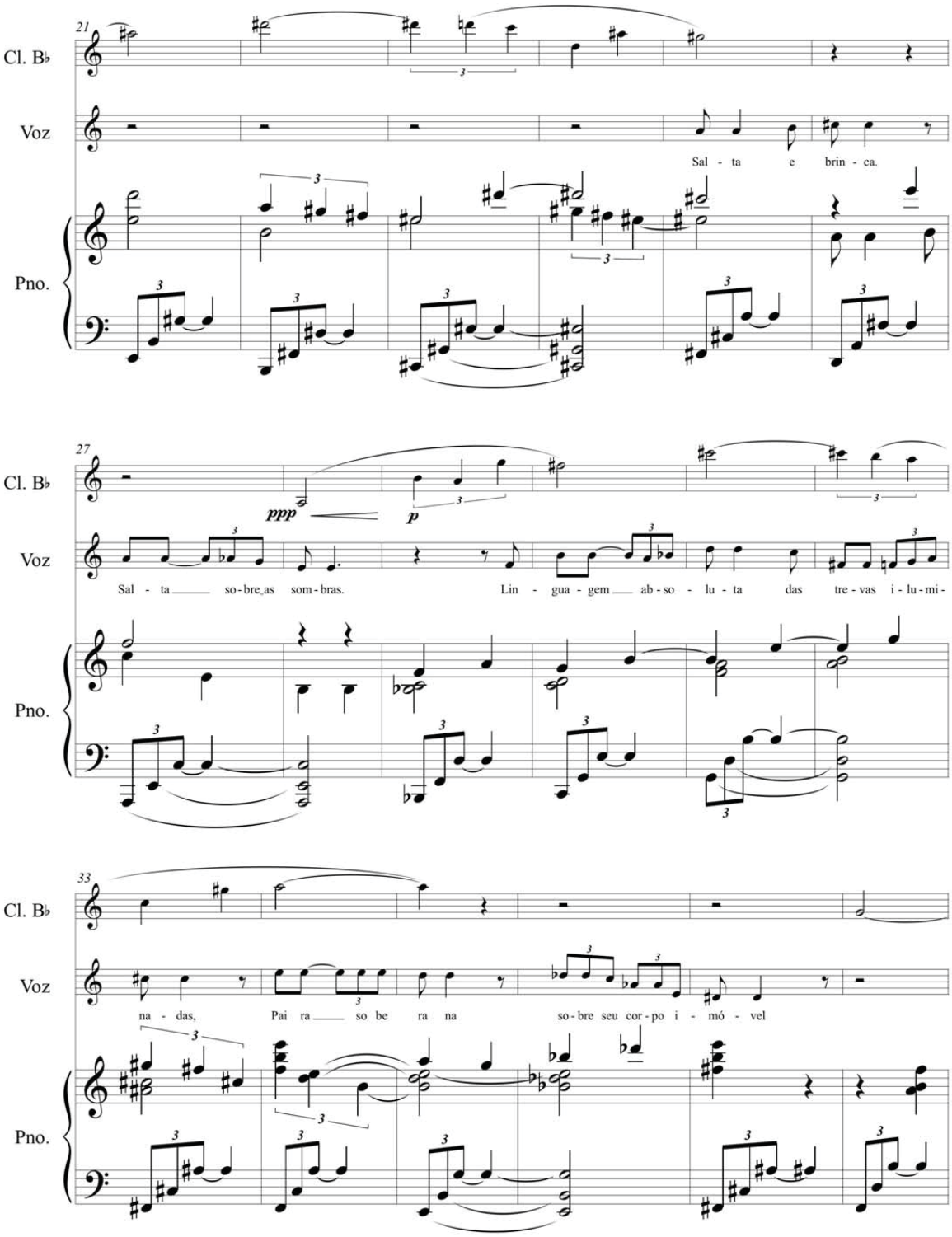
MÚSICA PARA VOZ, CLARINETA E PIANO

Música: Estércio Marquez Cunha *(GO - Out. 2000)*
Texto: Graziela Sanches

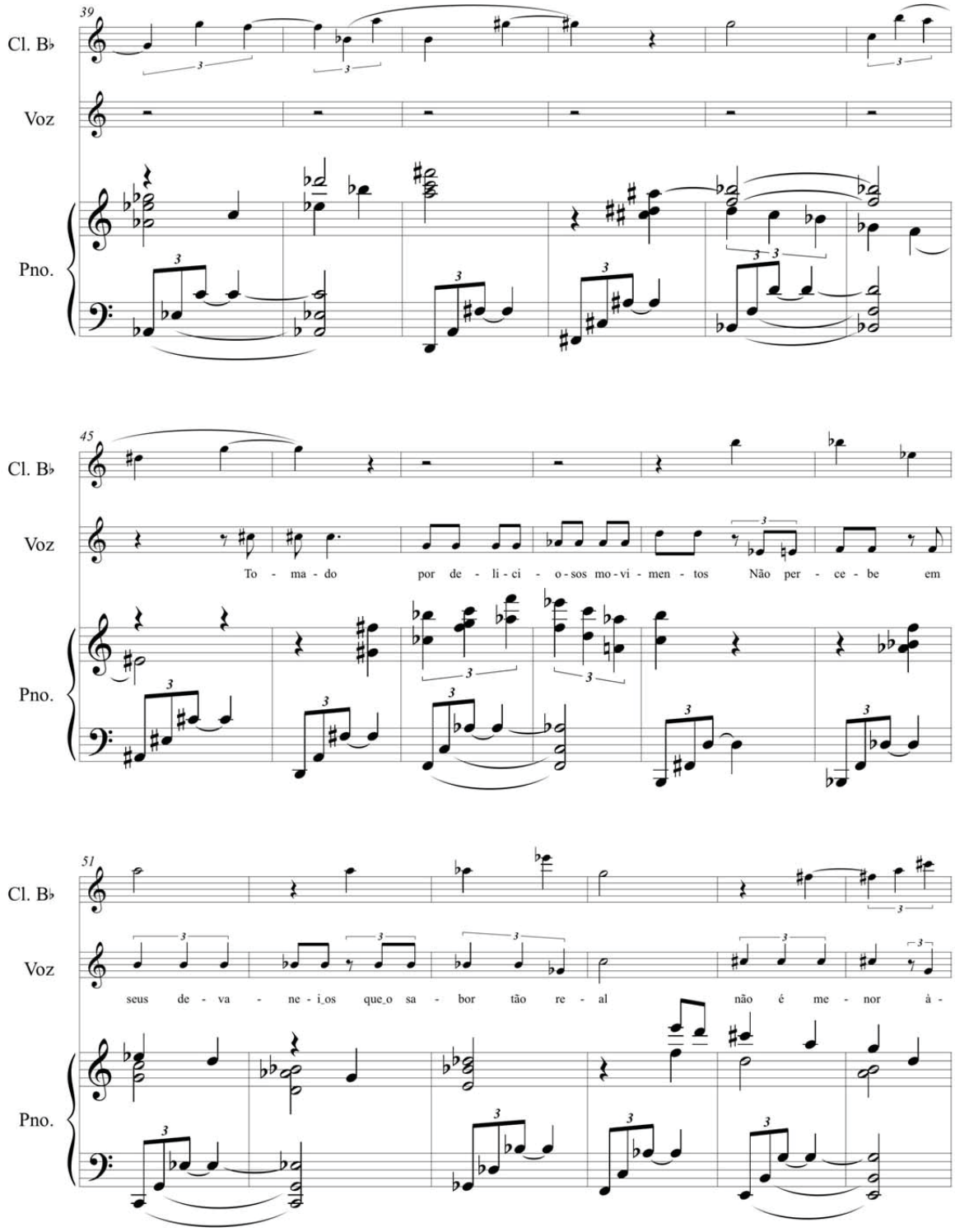


*** Cada nota tem seu próprio acidente.**

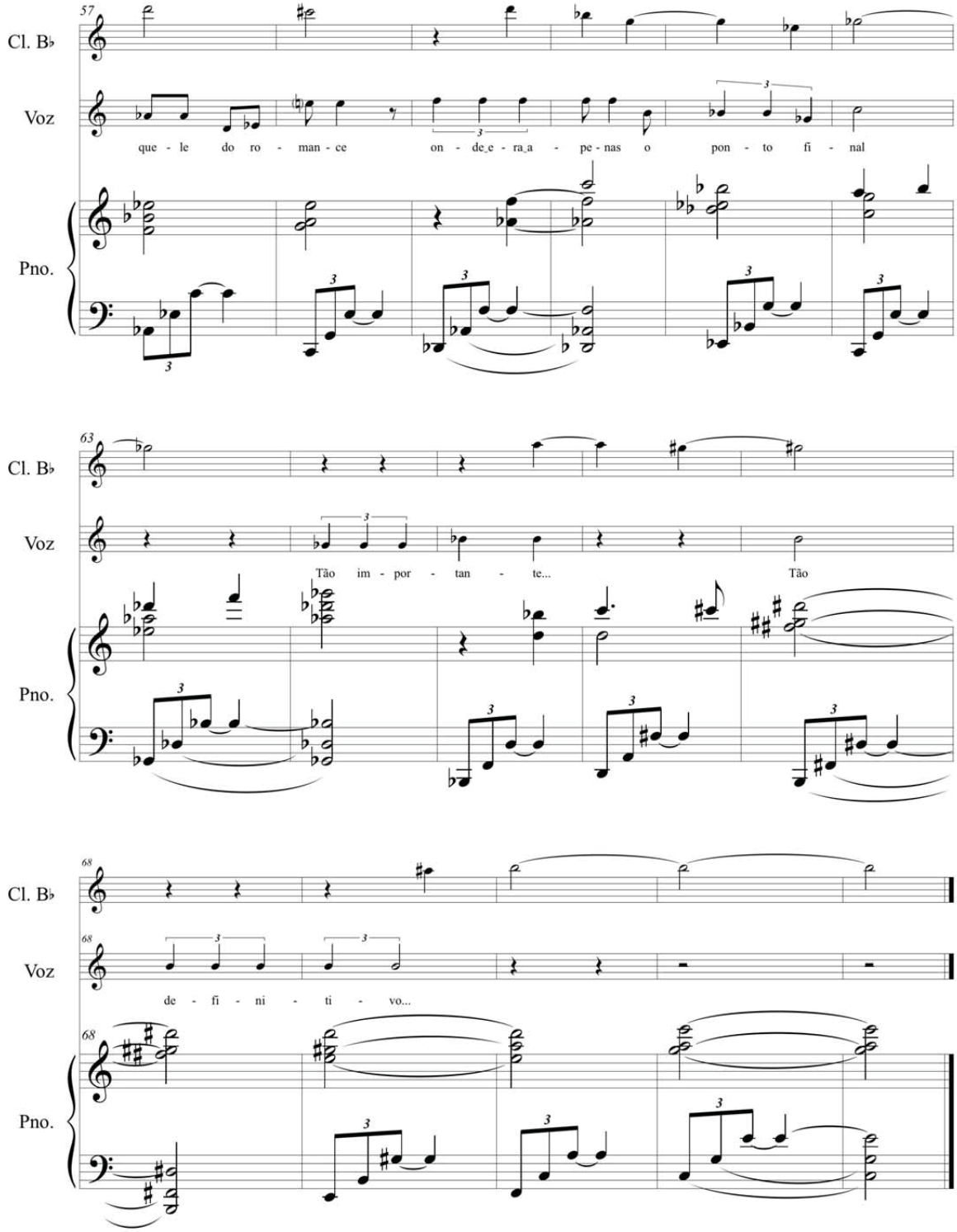
Música para voz, clarineta e piano



Música para voz, clarineta e piano



Música para voz, clarineta e piano



Para a soprano Mábia Felipe.

QUATRO CANTOS DE FÉ

- Canto I -

Estércio Marquez Cunha
(GO, Dez. 2011)

Voz
Clarineta B♭
Piano

Voz
Cl. B♭
Pno.

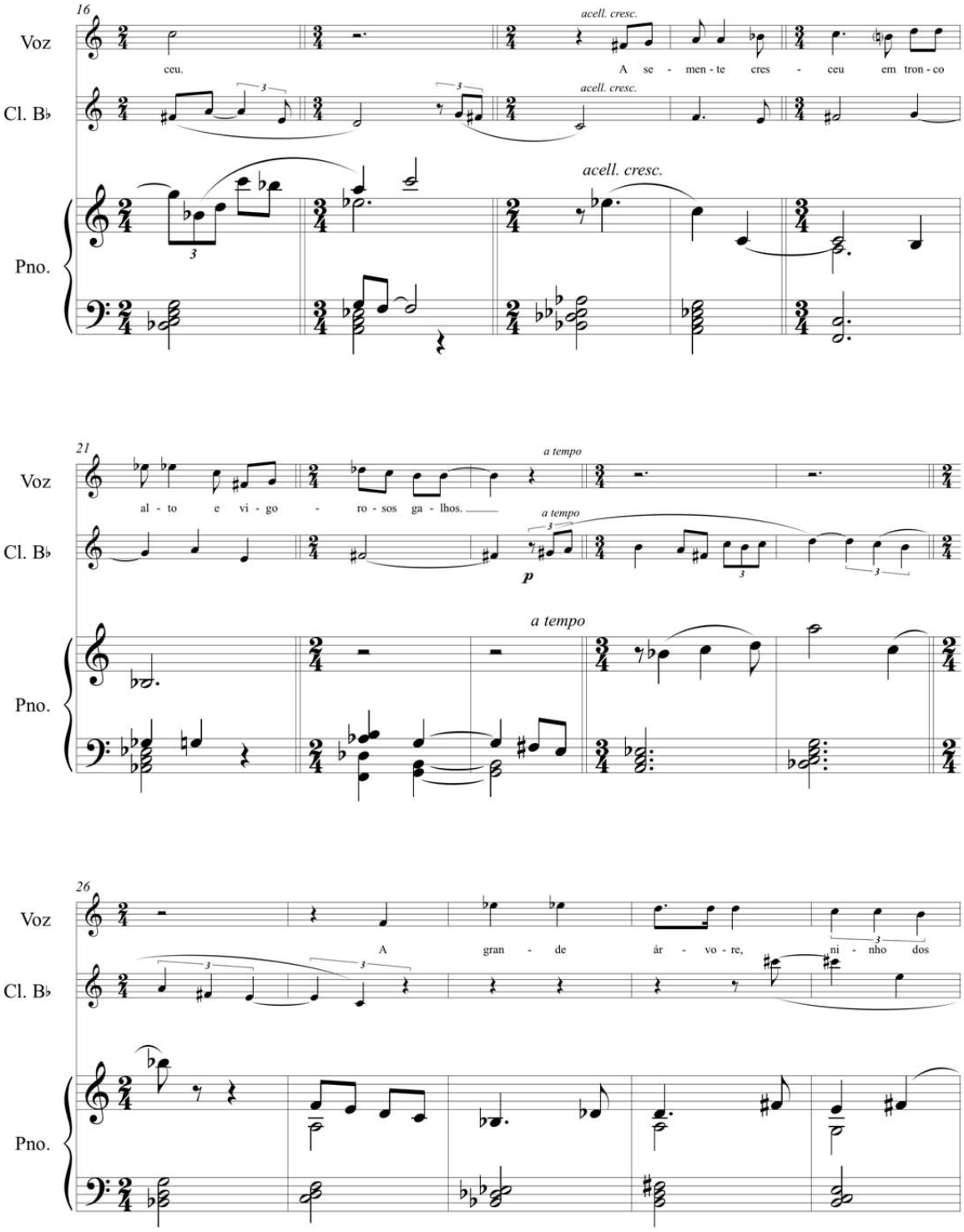
Um ho - mem cul - ti - vou a ter - ra e plan - tou pe - que - na se -

Voz
Cl. B♭
Pno.

men - te... Cui - dou. A se - men - te ger - mi - nou e cres -

* Cada nota tem seu próprio acidente

Quatro cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- I -



Quatro cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- I -

31
Voz
pás - sa - ros do céu, A - bri - ga - va, em su a
Cl. B♭
Pno.

36
Voz
som bra, vi - a - jo - res que por a - li pas - sa - vam.
mais lento
Cl. B♭
p
Pno.
mais lento

41
Voz
rit.
Cl. B♭
rit.
Pno.
p rit.

Para a soprano Mábia Felipe.

QUATRO CANTOS DE FÉ

- Canto II -

Estércio Marquez Cunha
(GO, Dez. 2011)

Lento

Voz

Clarineta B♭

Piano

5

Voz

Cl. B♭

Pno.

Menos lento ♩± 69

9

Voz

Cl. B♭

Pno.

Bem no al - to, so - bre a

* Cada nota tem seu próprio acidente

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- II -

13
Voz
ro - cha, um ho - mem e su - a a - ma - da
Cl. B♭
Pno.

18
Voz
cons - tru - i - ram u - ma ca - sa..
Cl. B♭
Pno.

22
Voz
fala
"Desceu a chuva..., assopraram
Cl. B♭
Pno.

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- II -

27
Voz
ventos...,
e a - quela casa não ca - ia porque estava edificada
Cl. B♭
Pno.

31
Voz
sobre a rocha".
Cl. B♭
Pno.

35
Voz
"Me - lhor é se - rem
Cl. B♭
Pno.

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- II -

39
Voz
dois do que um... por -
Cl. B♭
Pno.

43
Voz
que se um ca - ir, o ou - tro le - van - ta o
Cl. B♭
Pno.

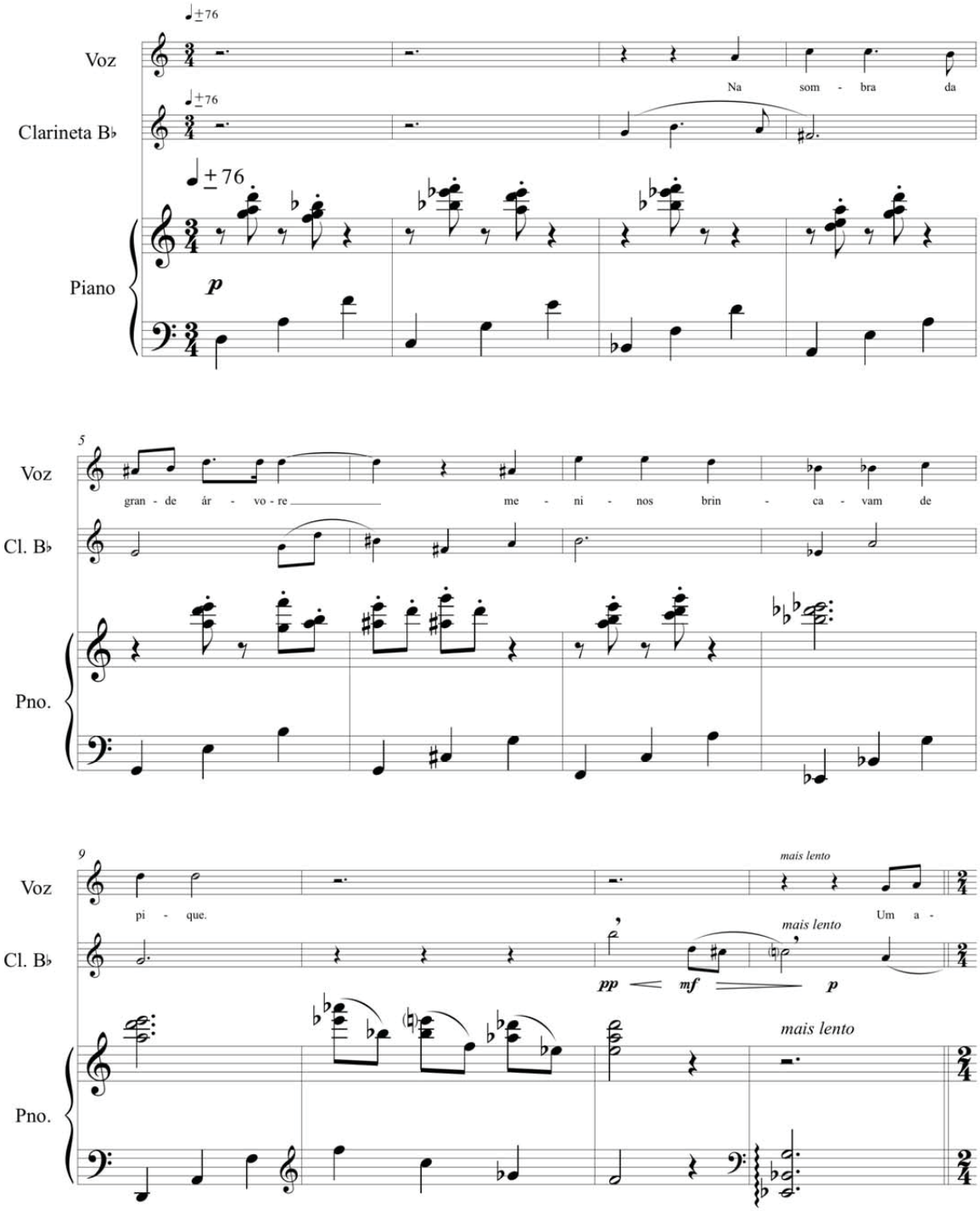
47
Voz
seu com - pa - nhei - ro".
pp *p*
Cl. B♭
Pno.

Para a soprano Mábia Felipe.

QUATRO CANTOS DE FÉ

- Canto III -

Estércio Marquez Cunha
(GO, Dez. 2011)



* Cada nota tem seu próprio acidente

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- III -

13
Voz: mi - go do ho - mem, em si lên cio, be
Cl. B♭
Pno.

18
Voz: beu á - gua do po - ço e sen - tou - se a re - pou - sar na
Cl. B♭
Pno.

22
Voz: som - bra da gran - de âr - vo - re. O - lhou e
Cl. B♭
Pno.
a tempo

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- III -

27
Voz: viu os pás - sa - ros do céu, os lí - rios do cam - po e os me
Cl. B♭
Pno.

32
Voz: ni - nos brin - can - do de pi - que.
Cl. B♭: *pp* — *mf*
Pno.

37
Voz: *mais lento* Sor - riu. Em si - lên - cio a - ben - co -
Cl. B♭: *mais lento*
Pno.: *mais lento*

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- III -

42

Voz

ou a li - ber - da - de Na som - bra da

Cl. B♭

a tempo *p*

Pno.

8va *a tempo*

47

Voz

gran - de ár - vo - re me - ni - nos brin - can - do de pi - que.

Cl. B♭

Pno.

52

Voz

Cl. B♭

p

Pno.

pp

Para a soprano Mábia Felipe.

QUATRO CANTOS DE FÉ

- Canto IV -

Estércio Marquez Cunha
(GO, Dez. 2011)

Lento ♩ ± 40

Voz

Clarineta B♭

Piano

p

Bem a - ven - tu - ra - do quem cons - trói a pró - pria vi - da em mo -

5

ra - das de a - le - gri - a no bem ge - ral.

Cl. B♭

Pno.

9

mf

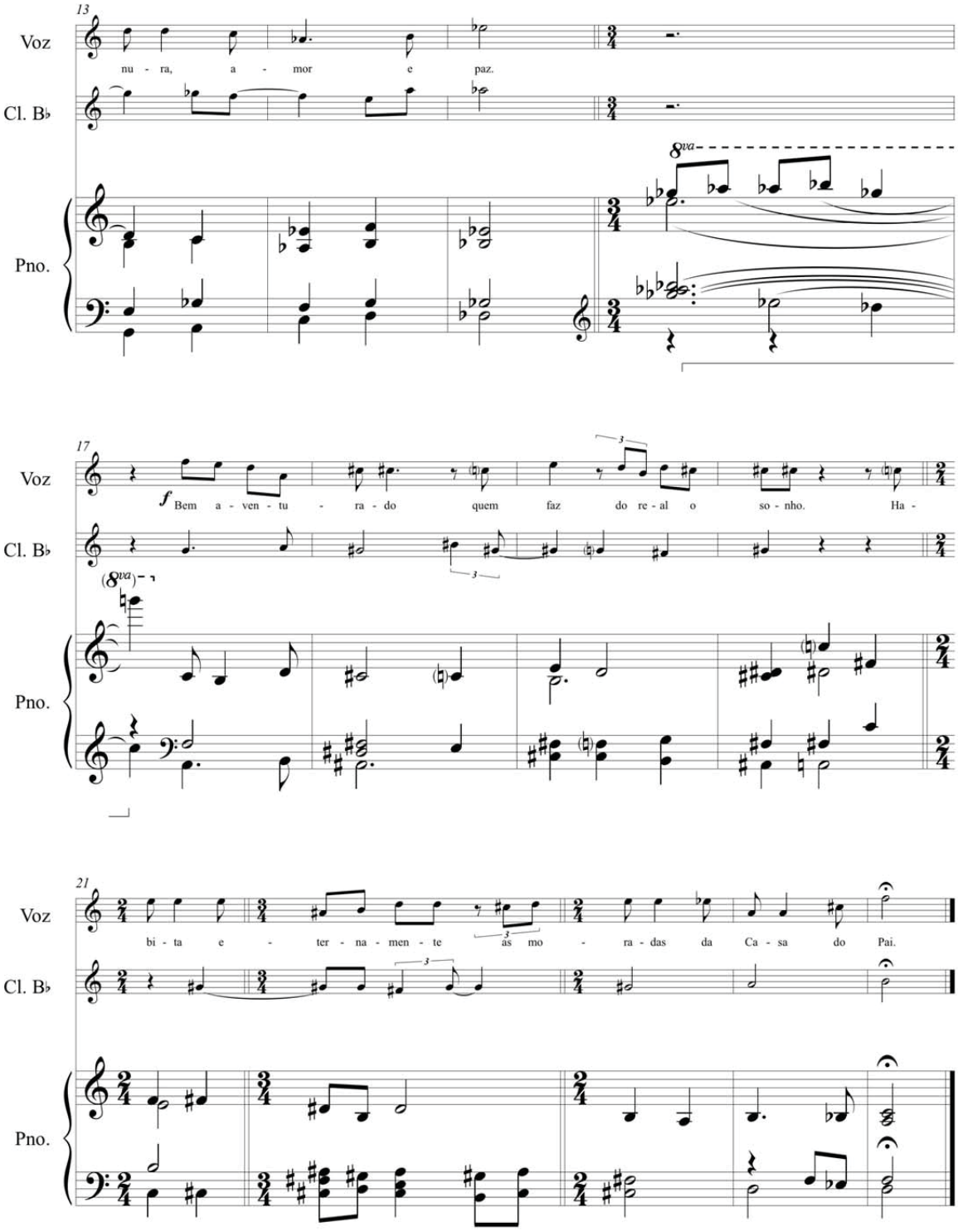
Bem a - ven - tu - ra - do quem ge - ra, no di - a a - di - a, ter -

pp — p — mf

8va

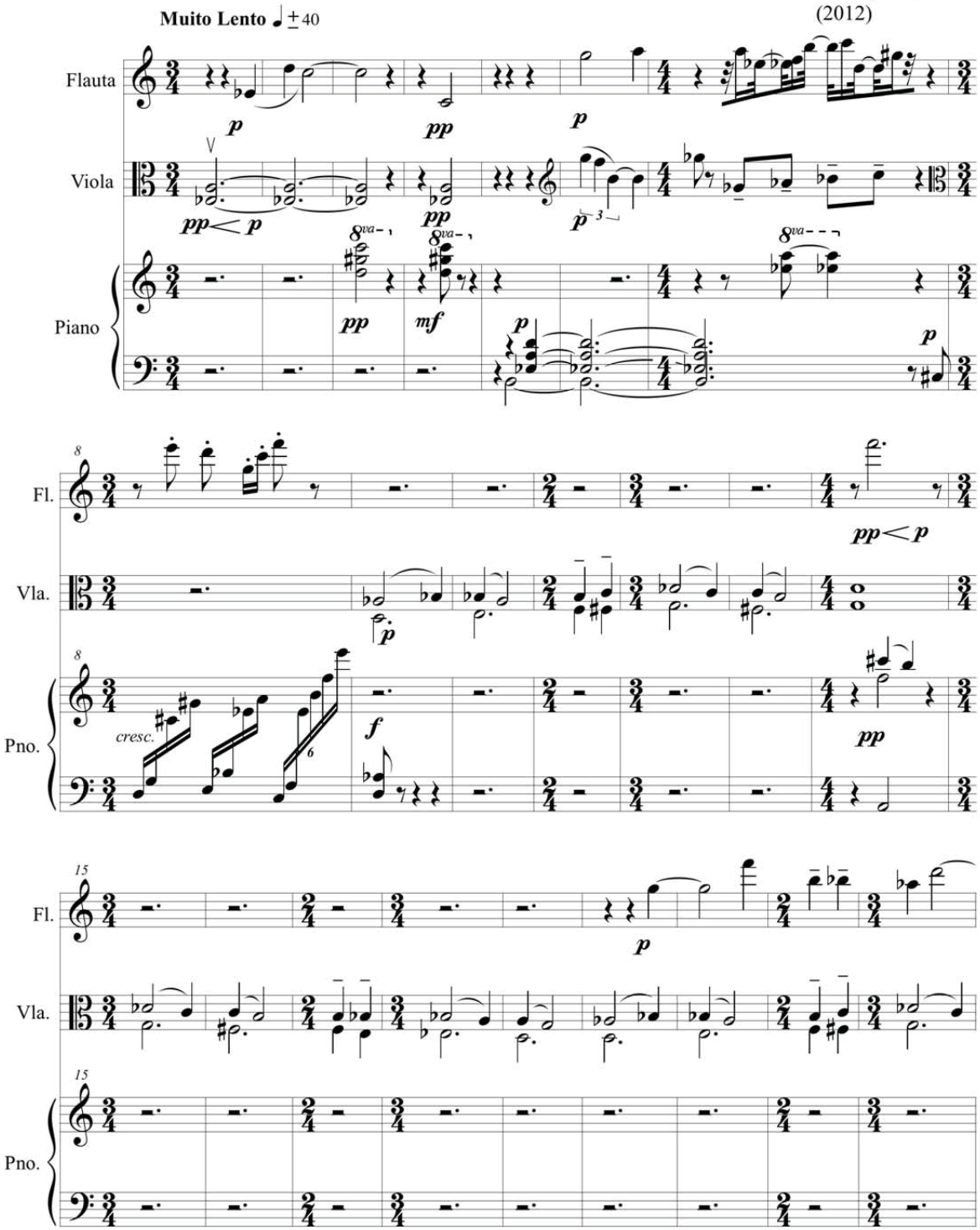
*Cada nota tem seu próprio acidente

Quatro Cantos de fé (Estércio Marquez Cunha)
- IV -



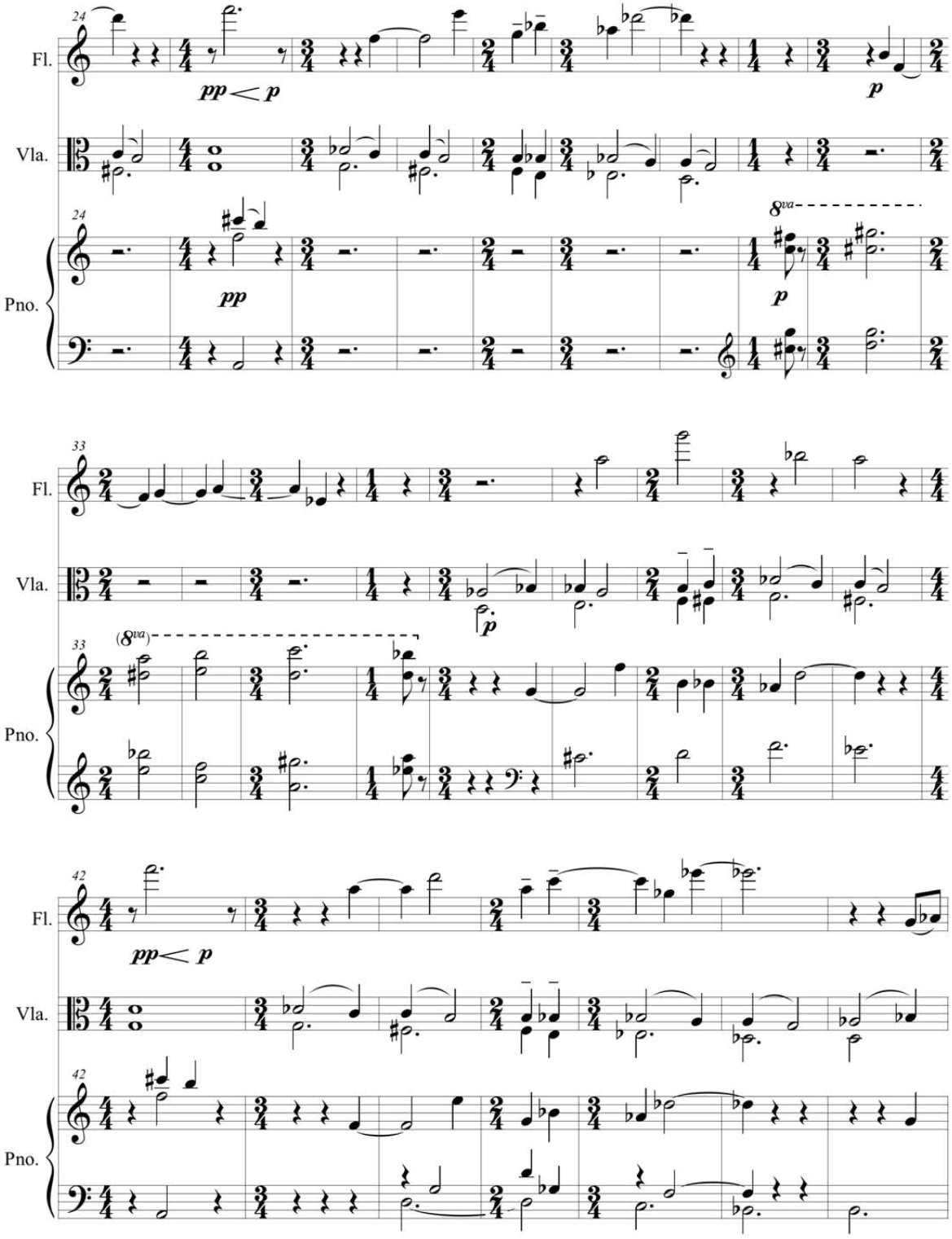
Música para Flauta, Viola e Piano

Estercio Marquez Cunha
(2012)

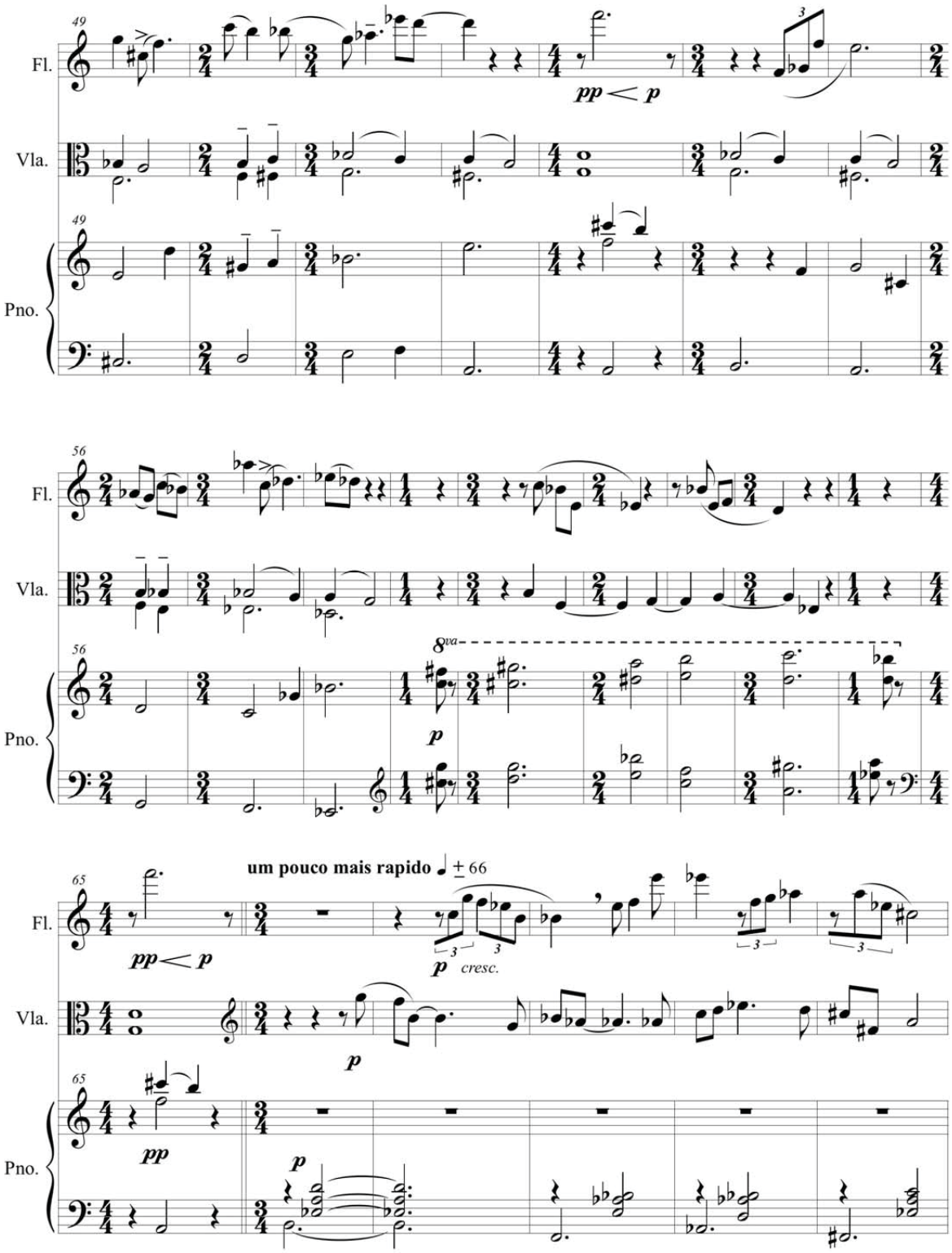


* Cada nota tem seu próprio acidente

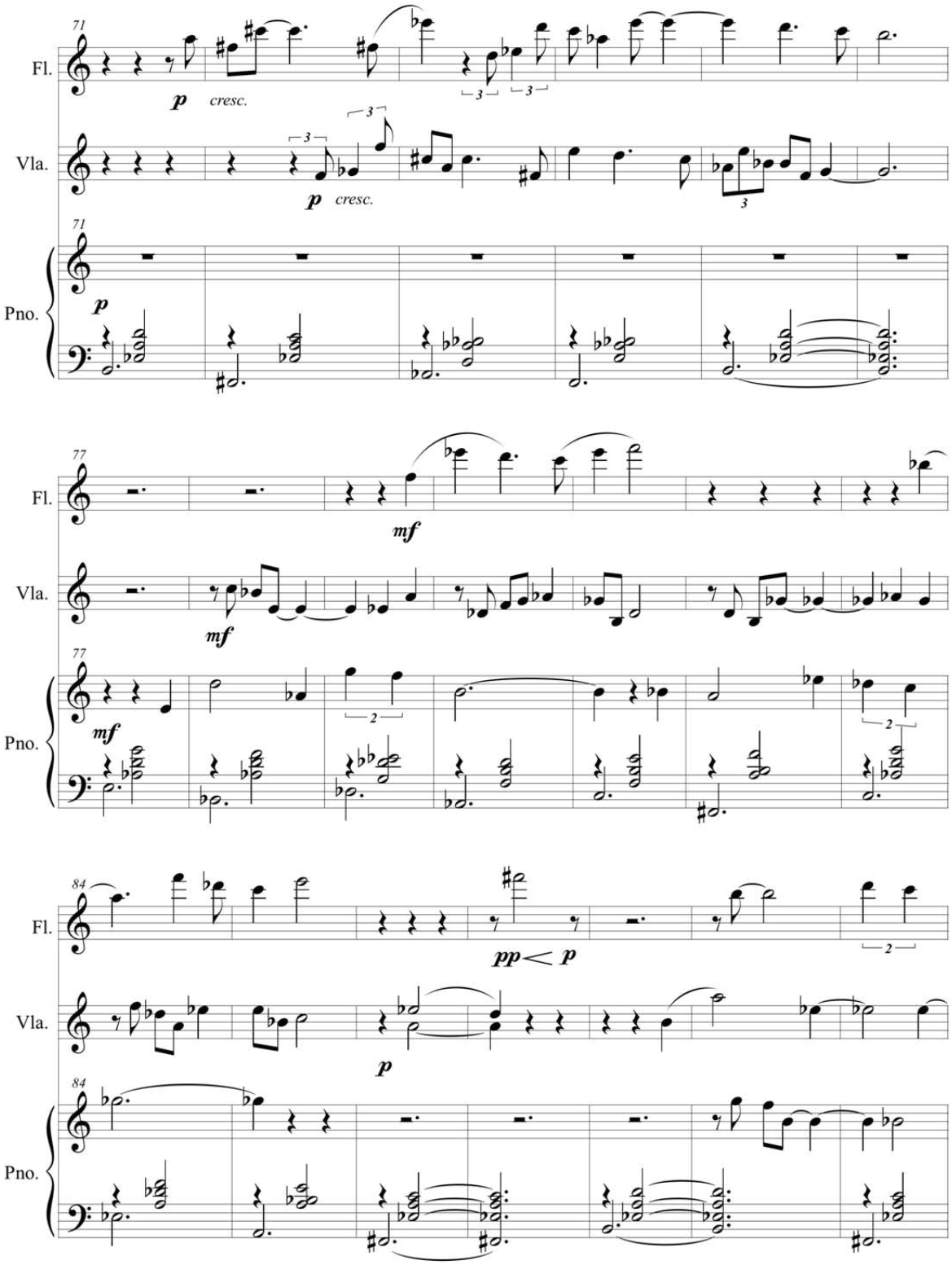
Música para Flauta, Viola e Piano



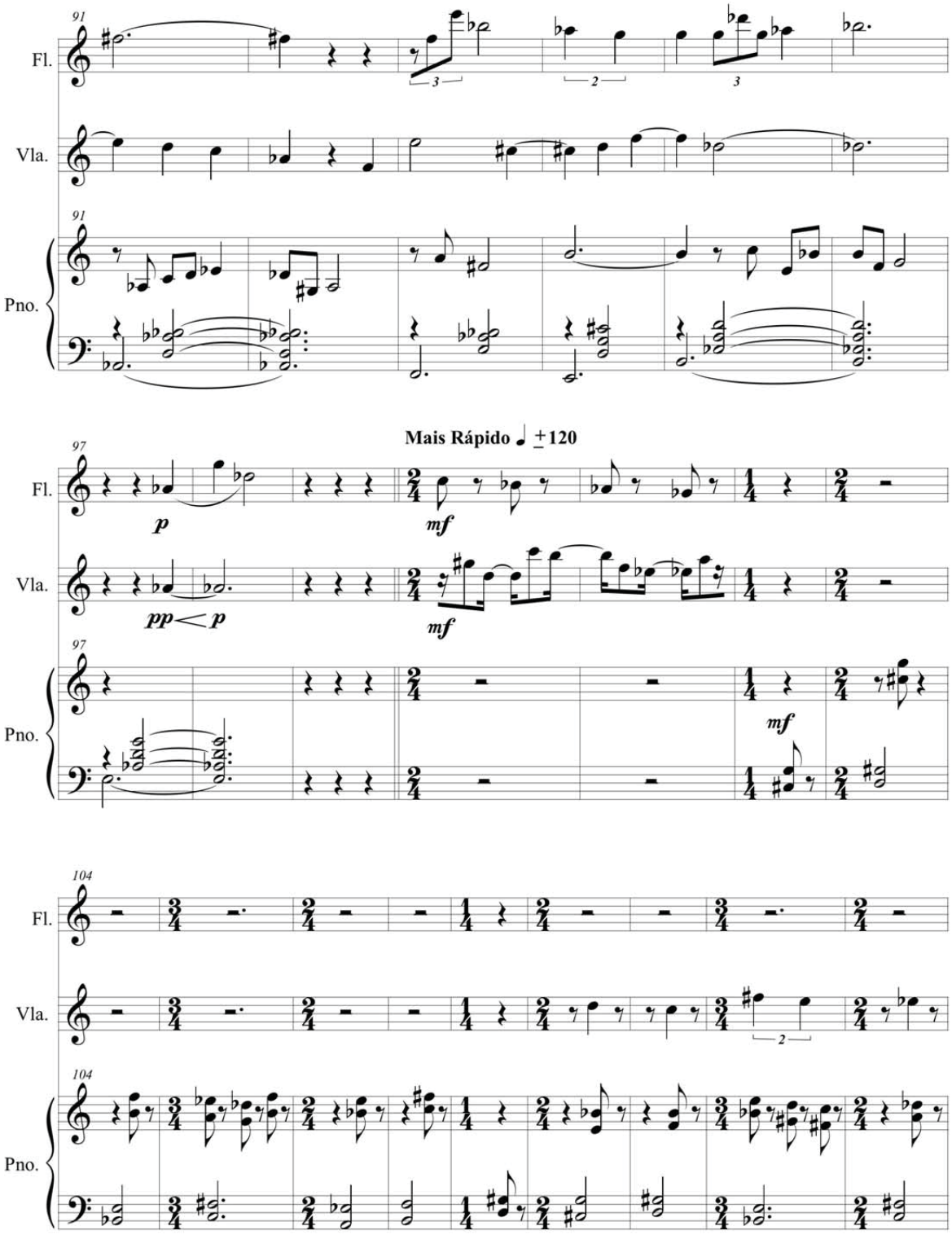
Música para Flauta, Viola e Piano



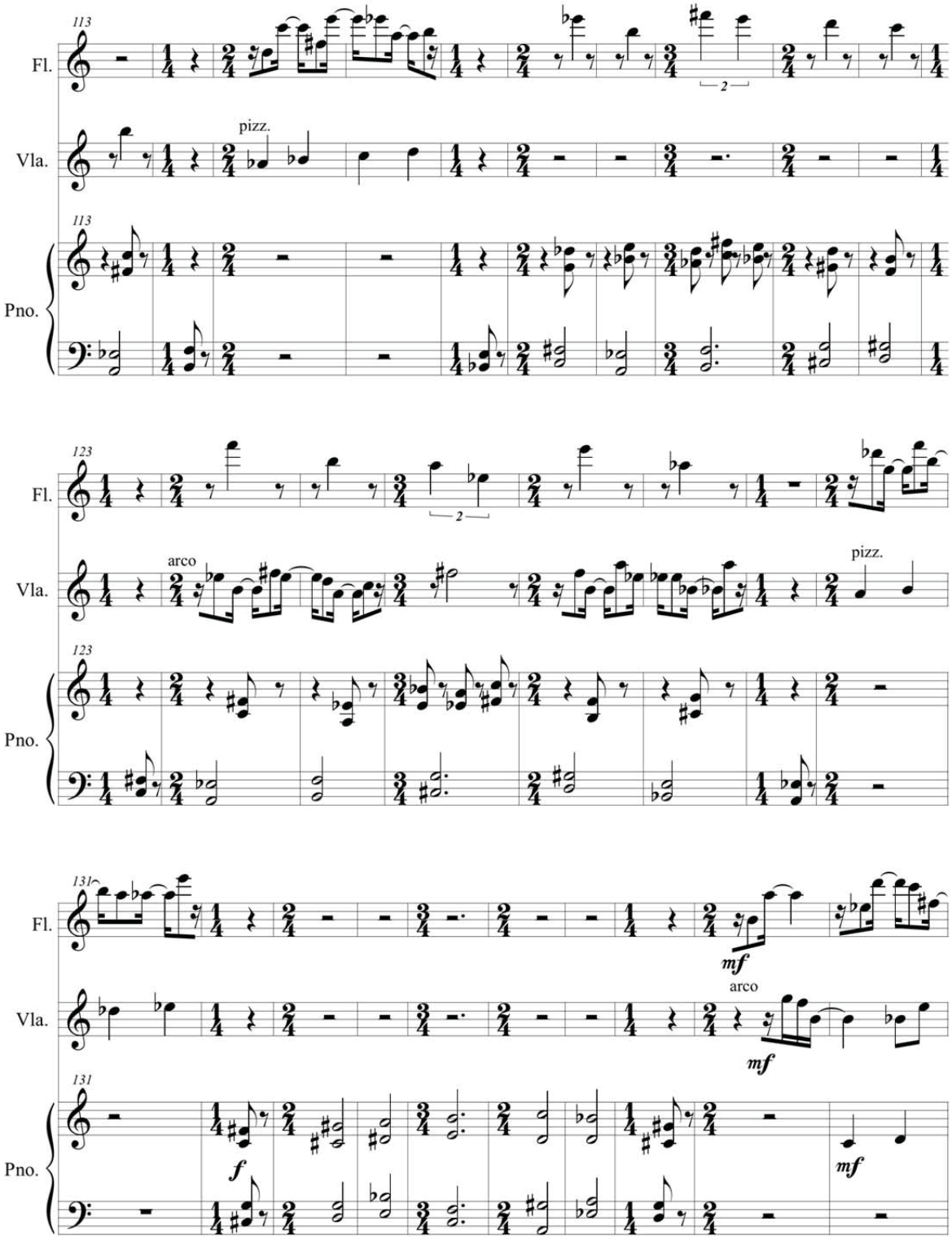
Música para Flauta, Viola e Piano



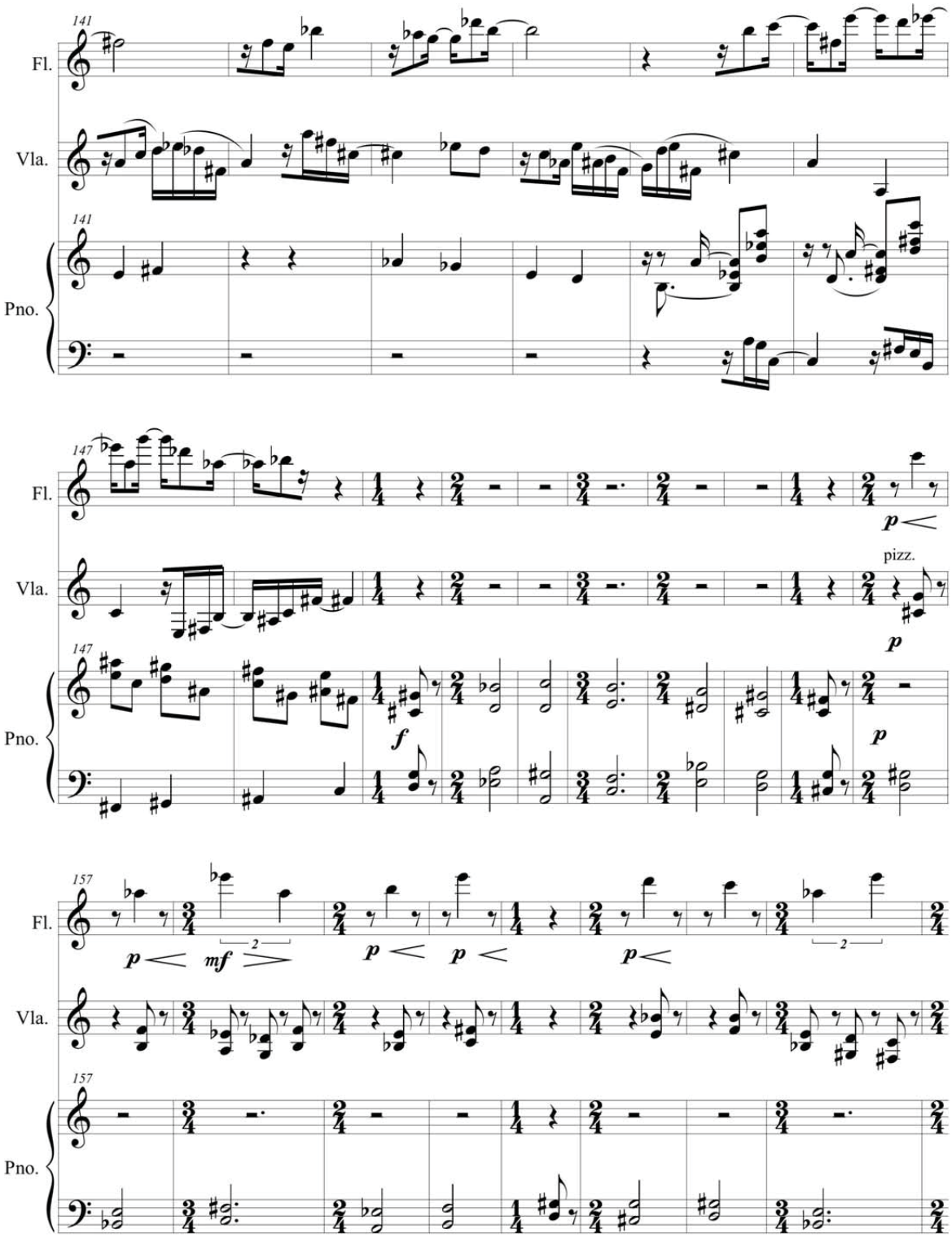
Música para Flauta, Viola e Piano



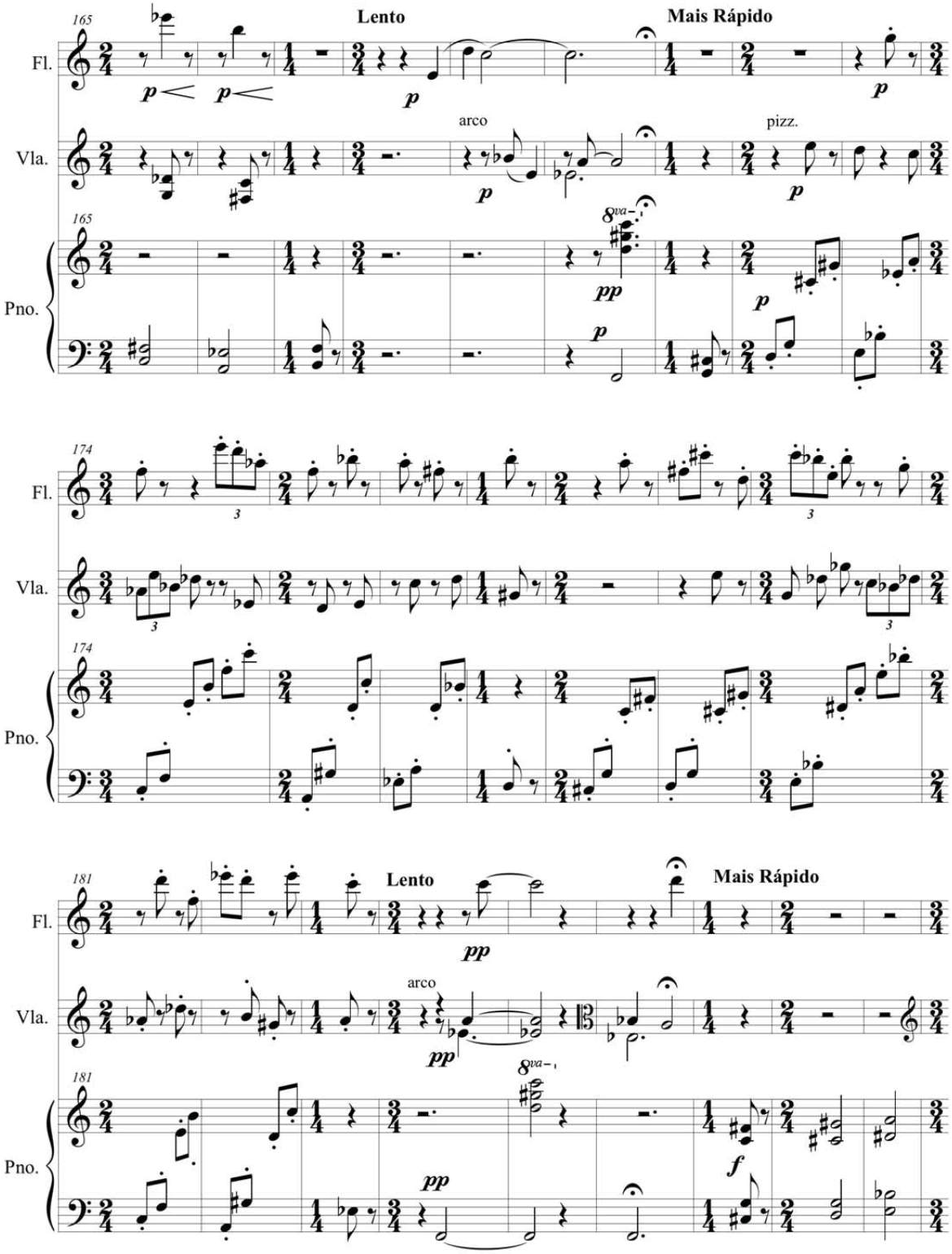
Música para Flauta, Viola e Piano



Música para Flauta, Viola e Piano



Música para Flauta, Viola e Piano



Música para Flauta, Viola e Piano

190

Fl.

Vla.

Pno.

p

mf

pizz.

arco

199

207

Muito lento

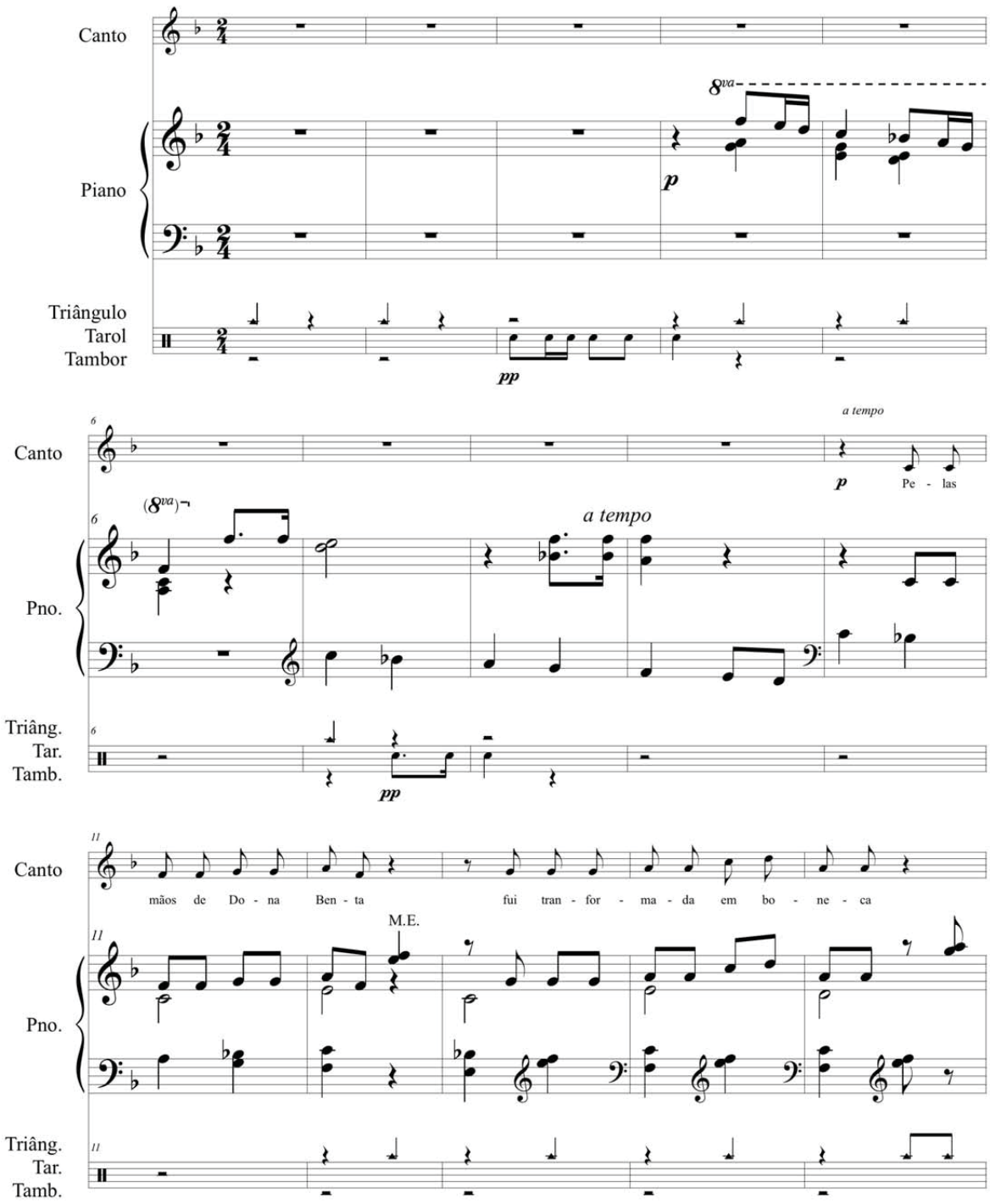
pp < p

8va

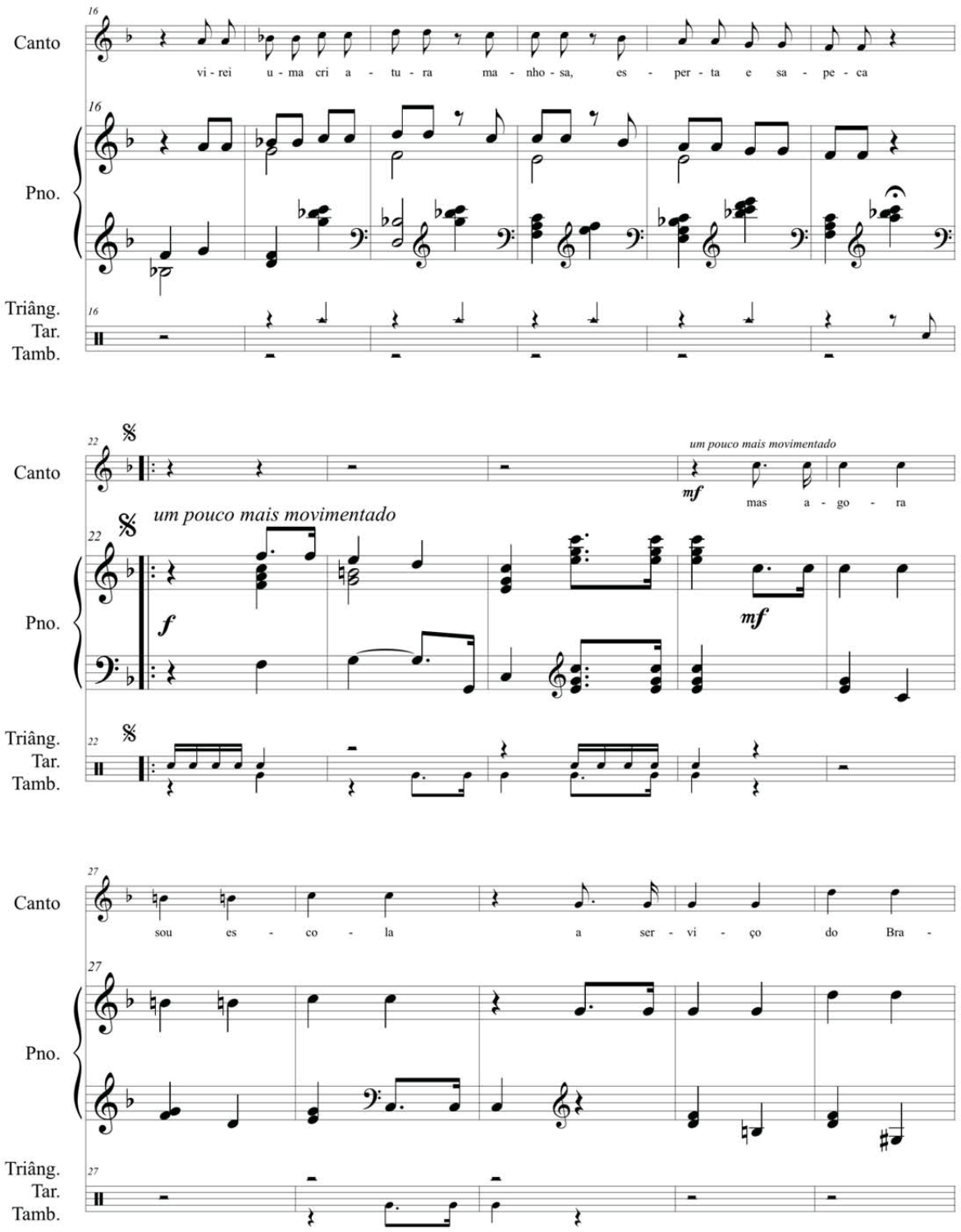
Go. Out. 2012

CANÇÃO DA ESCOLA "TIA EMÍLIA"

Letra: Gessé M. Borges
Música:Estércio Marquez Cunha *(GO - Mai. 1969)*



Cantiga da Escola Tia Emília



Cantiga da Escola Tia Emília

Canto
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

32 sil ve - nham to - das as cri - an - ças

rit.

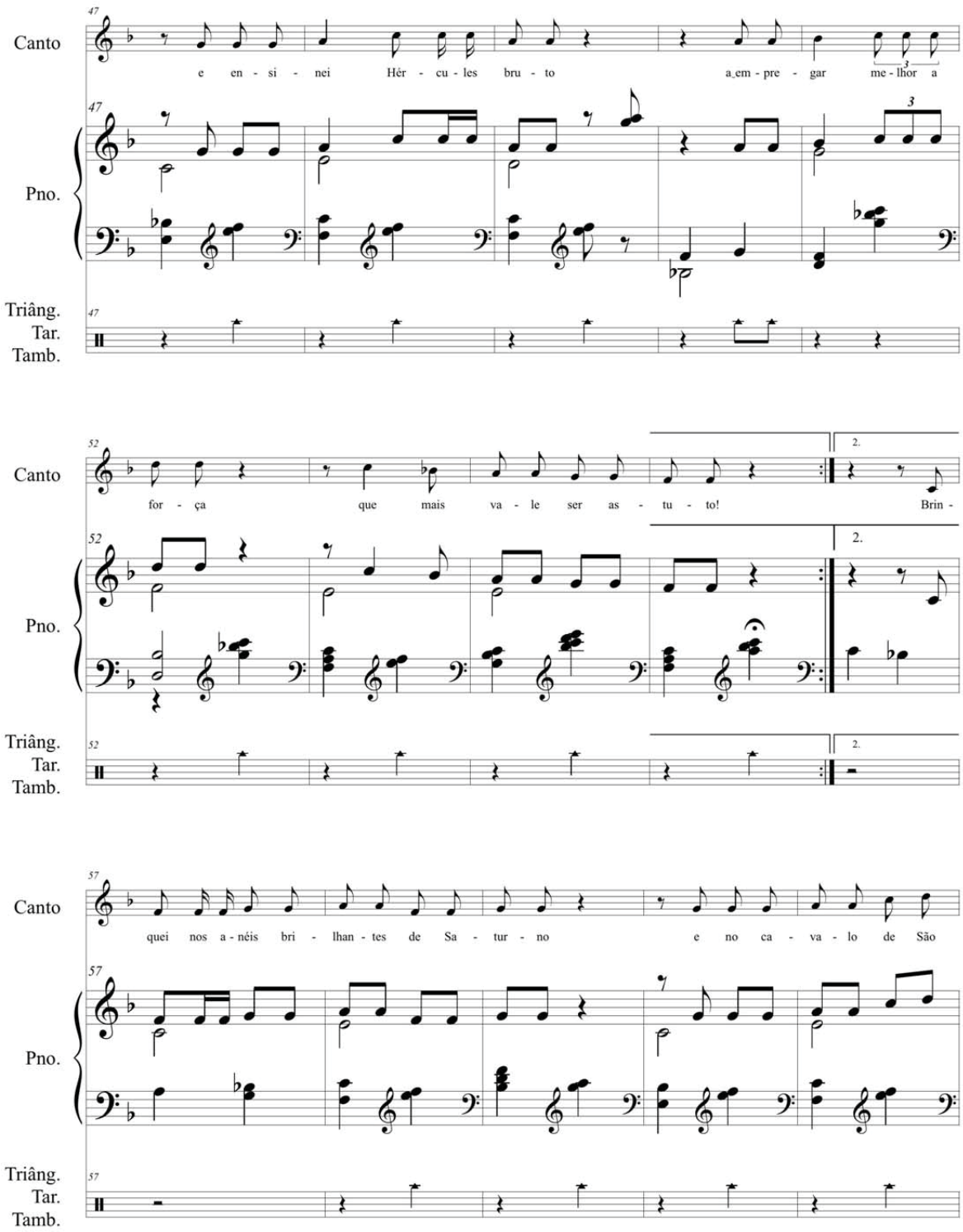
37 co - nhe - cer en - can - tos mil

a tempo

42 *rit.* es - ti - ve na Gré - cia an - ti - ga

1. *a tempo*

Cantiga da Escola Tia Emília



Cantiga da Escola Tia Emília

Canto
Jor - ge fui à lu a d'u - ma vez, num só em - ba - lo
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

Canto
Na gra - má - ti - ca le - tra - da re - me - xi e fiz mi -
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

Canto
sé - rias os nú - me - ros as - sus - ta - dos en -
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

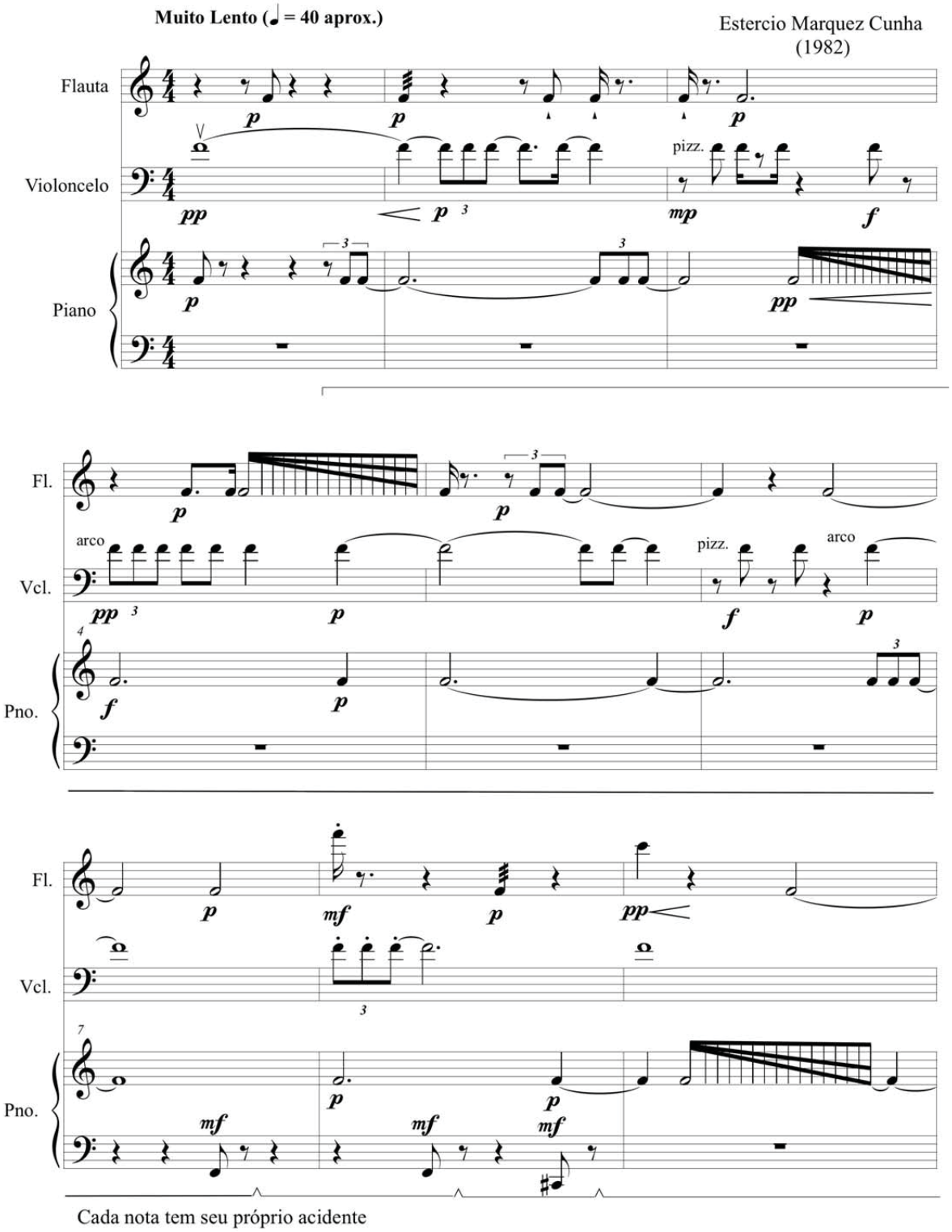
Cantiga da Escola Tia Emília

Canto
tra - ram lo - go de fé - rias. - Vi - si - tei reis e prin - ce - sas em seus
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

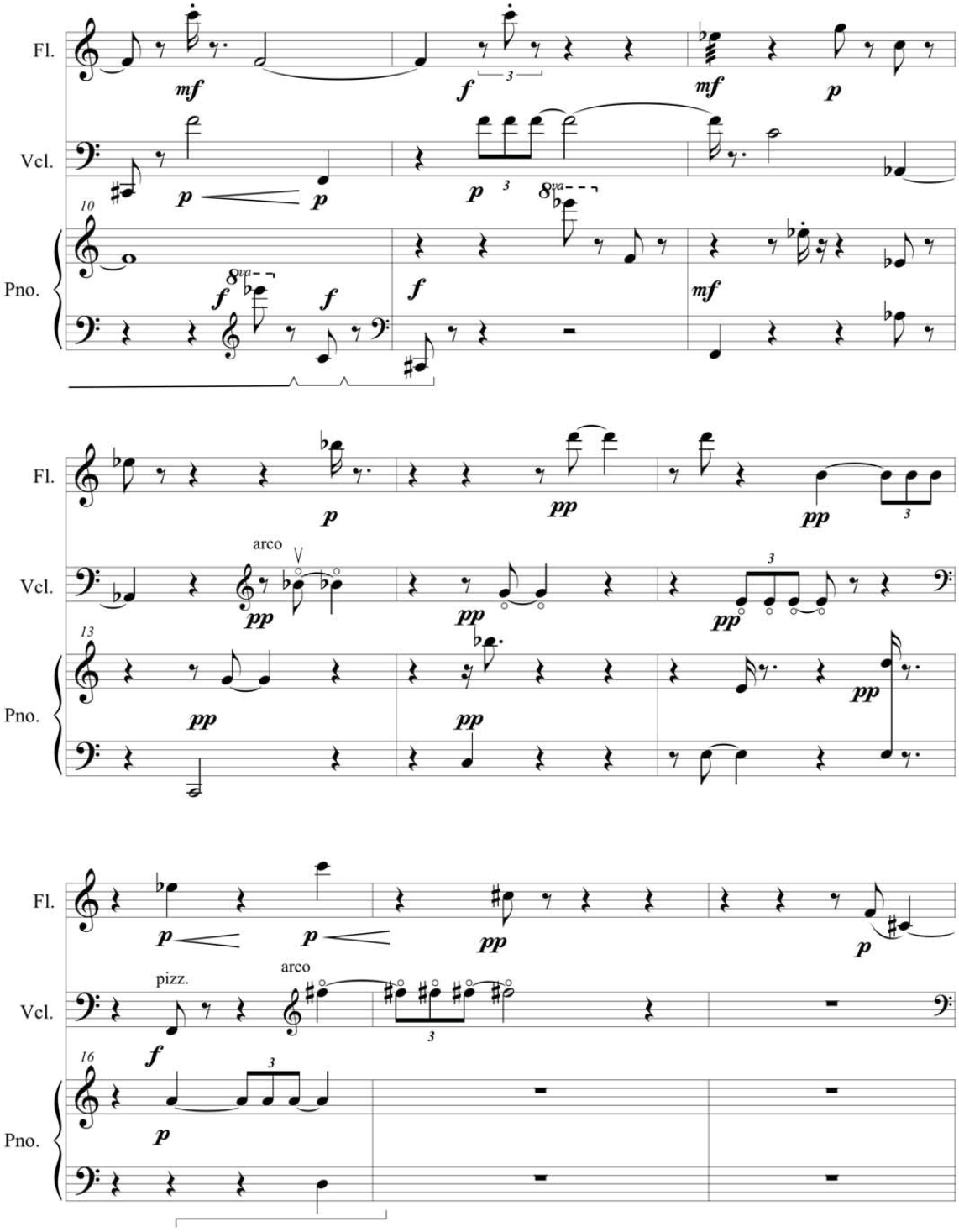
Canto
rei - nos en - can - ta - dos e bo - li nas en - gre - na - gens dos céus a -
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

Canto
zuis e es - tre - la - dos.
Pno.
Triâng.
Tar.
Tamb.

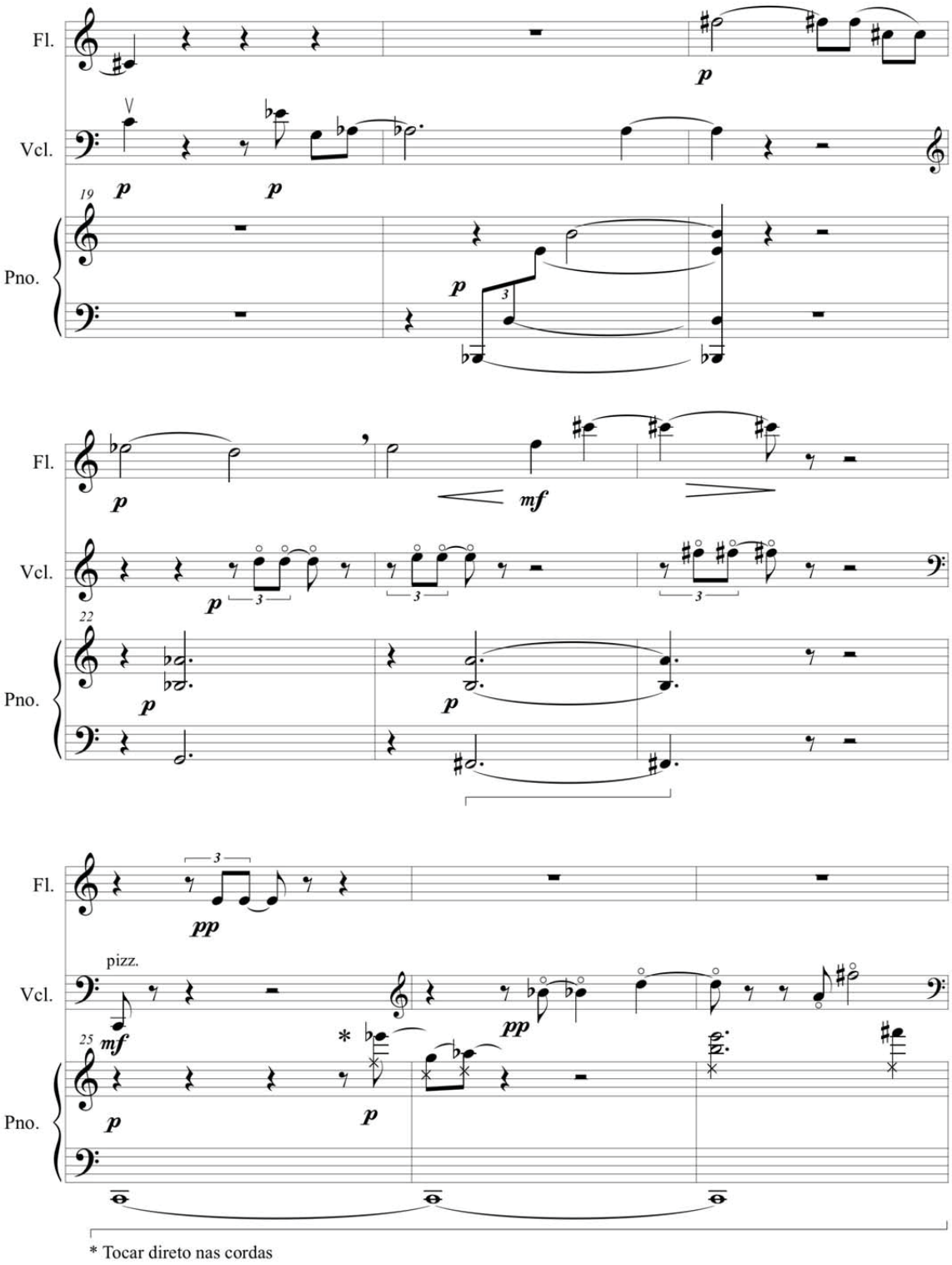
Música para Flauta, Violoncelo e Piano



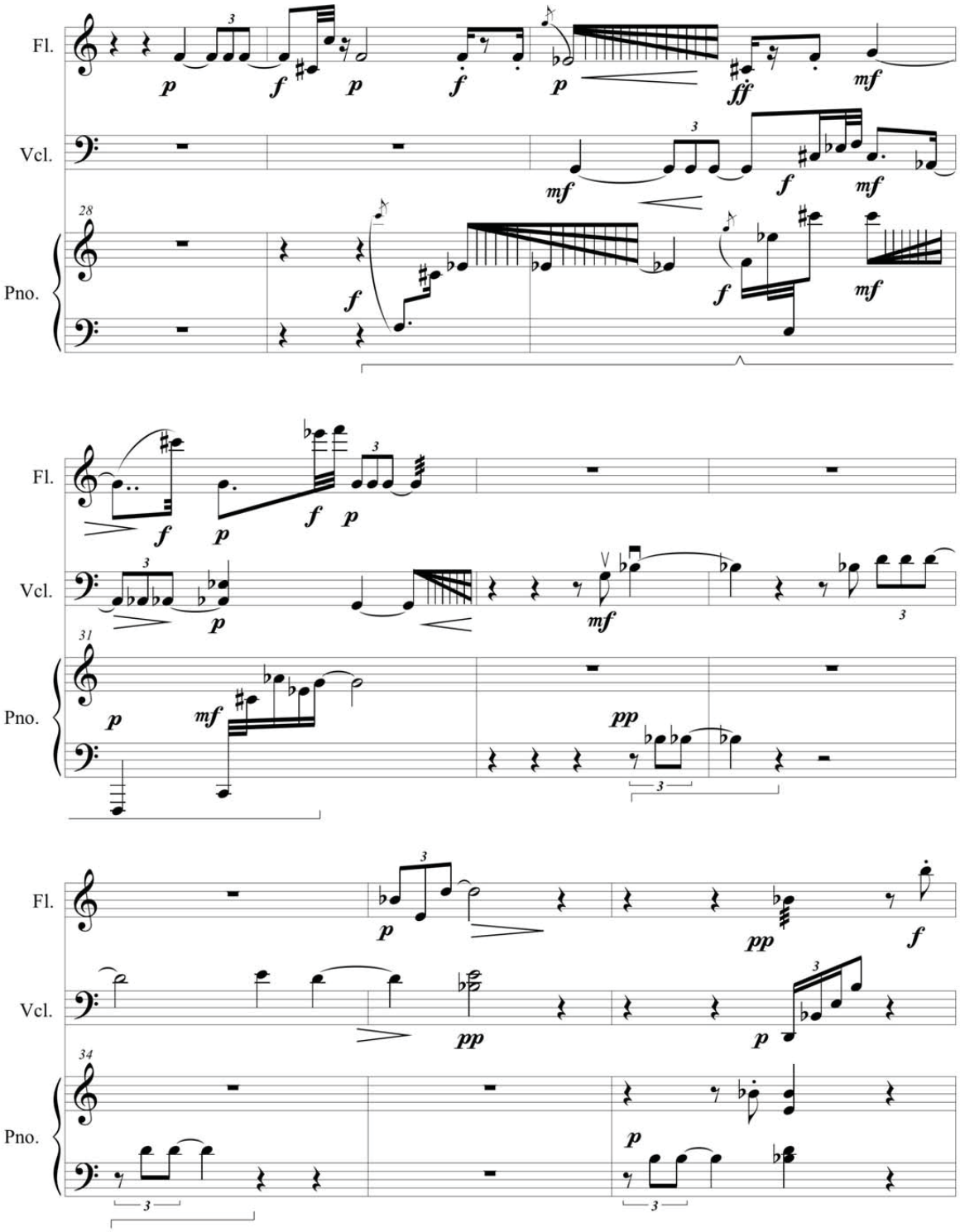
Música para Flauta, Violoncelo e Piano



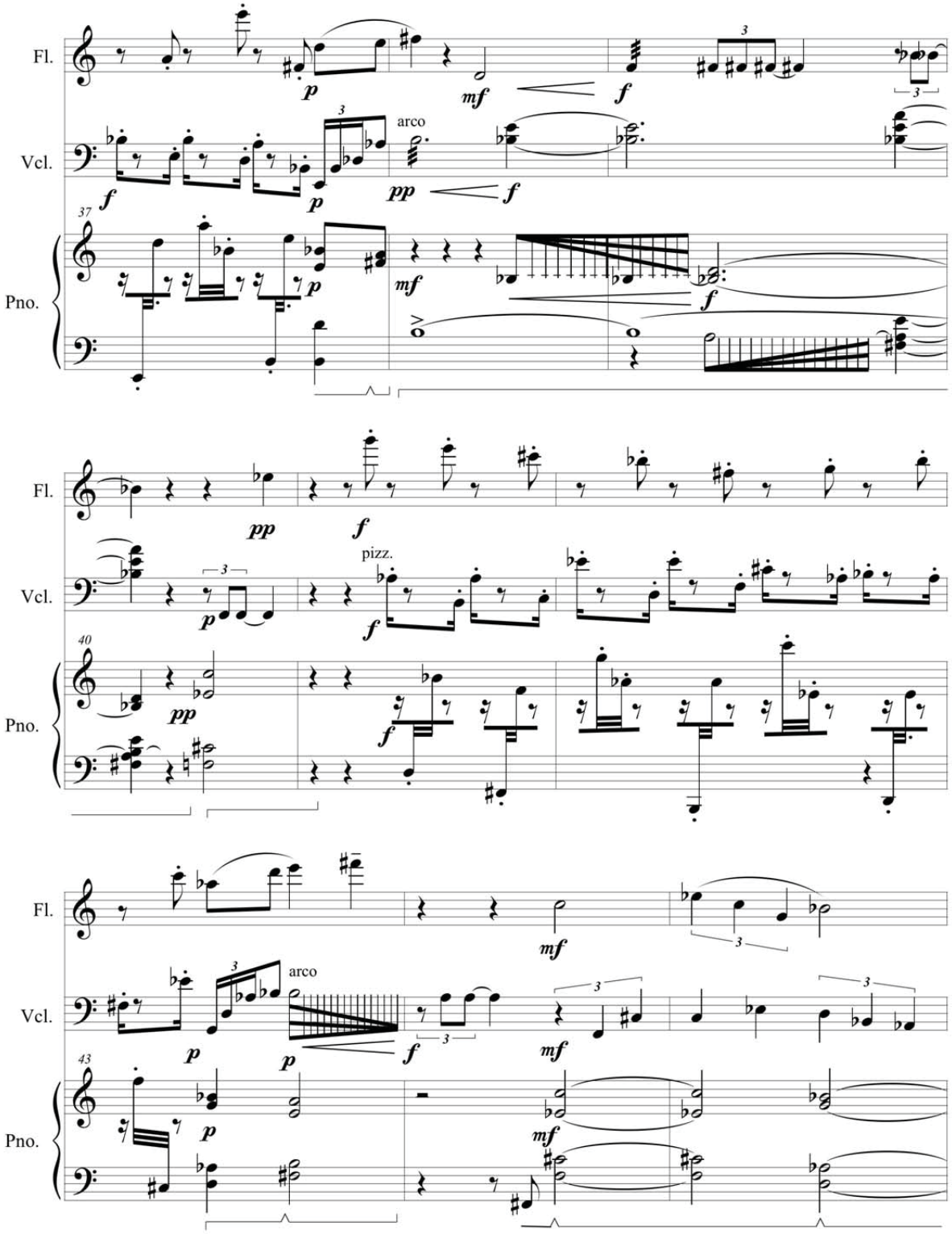
Música para Flauta, Violoncelo e Piano



Música para Flauta, Violoncelo e Piano



Música para Flauta, Violoncelo e Piano



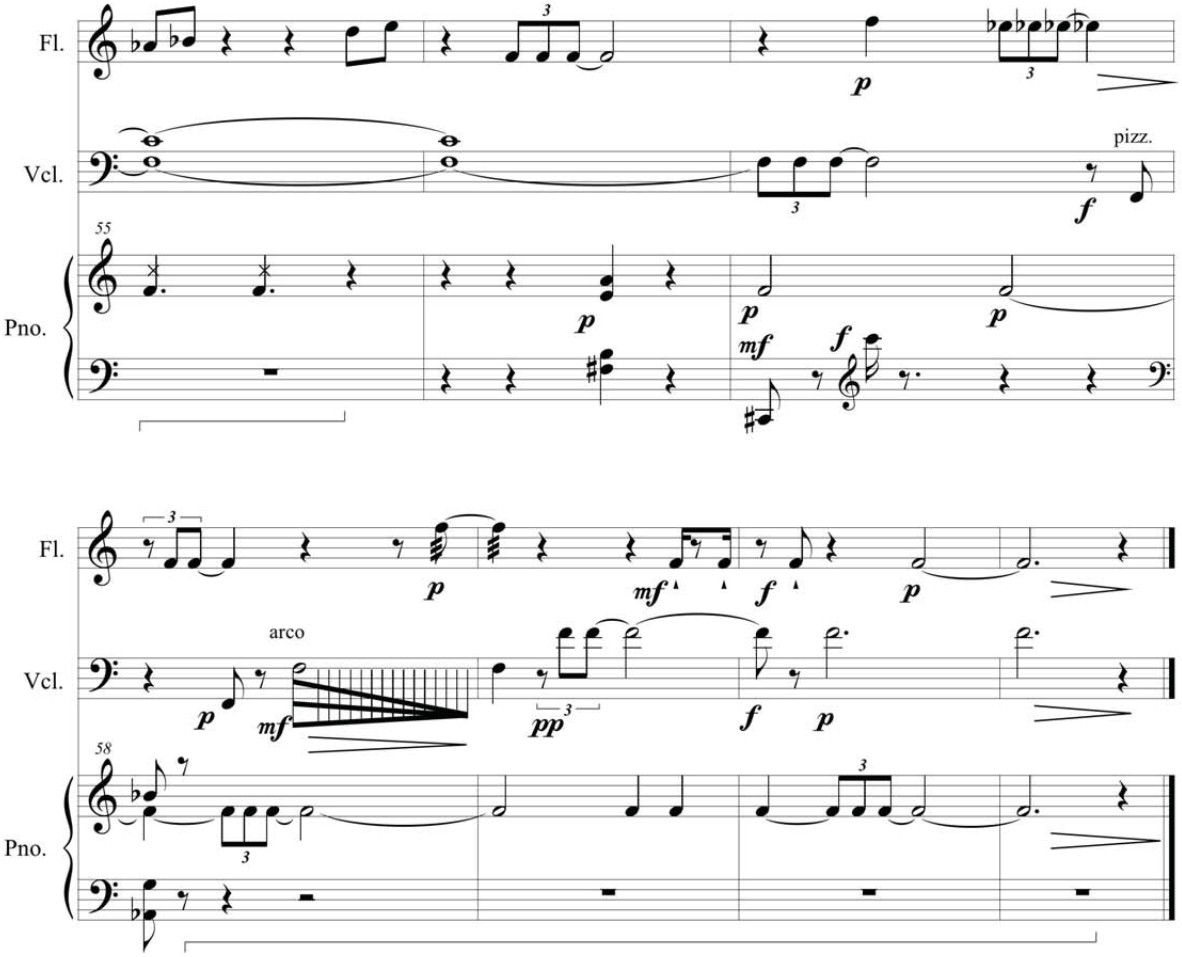
Música para Flauta, Violoncelo e Piano

Fl.
Vcl.
Pno.
46
pp
p
49
pizz.
52
mf
arco

* ◆ = Efeito

= Aperte a corda junto ao abafador. Toque no teclado.
(de acordo com o modelo do piano, a nota a ser pressionada para obter o efeito pode ser diferente.

Música para Flauta, Violoncelo e Piano

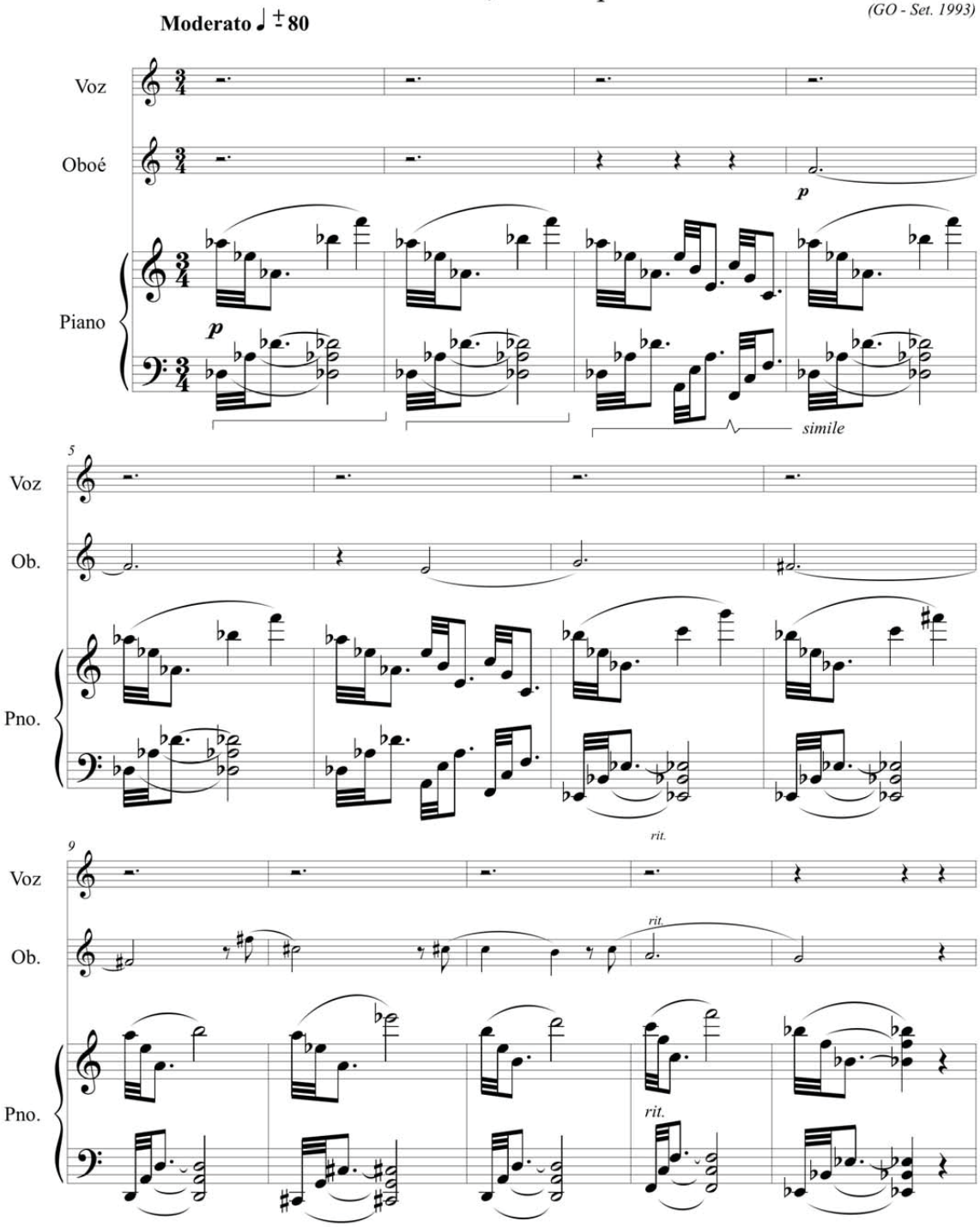


Go. Out. 82

CANTIGA DISTANTE

Para voz, oboé e piano

Estérico Marquez Cunha
(GO - Set. 1993)



*** Cada nota tem seu próprio acidente.**

Cantiga distante (Estércio Marquez Cunha)

14 mais lento

Voz: Va - go n'u - ma ru - a dis - tan - te

Ob. mais lento

Pno. mais lento

20 rit.

Voz: Ru - a si - lên - cio Al - va de Lu - a.

Ob.

Pno. cresc.

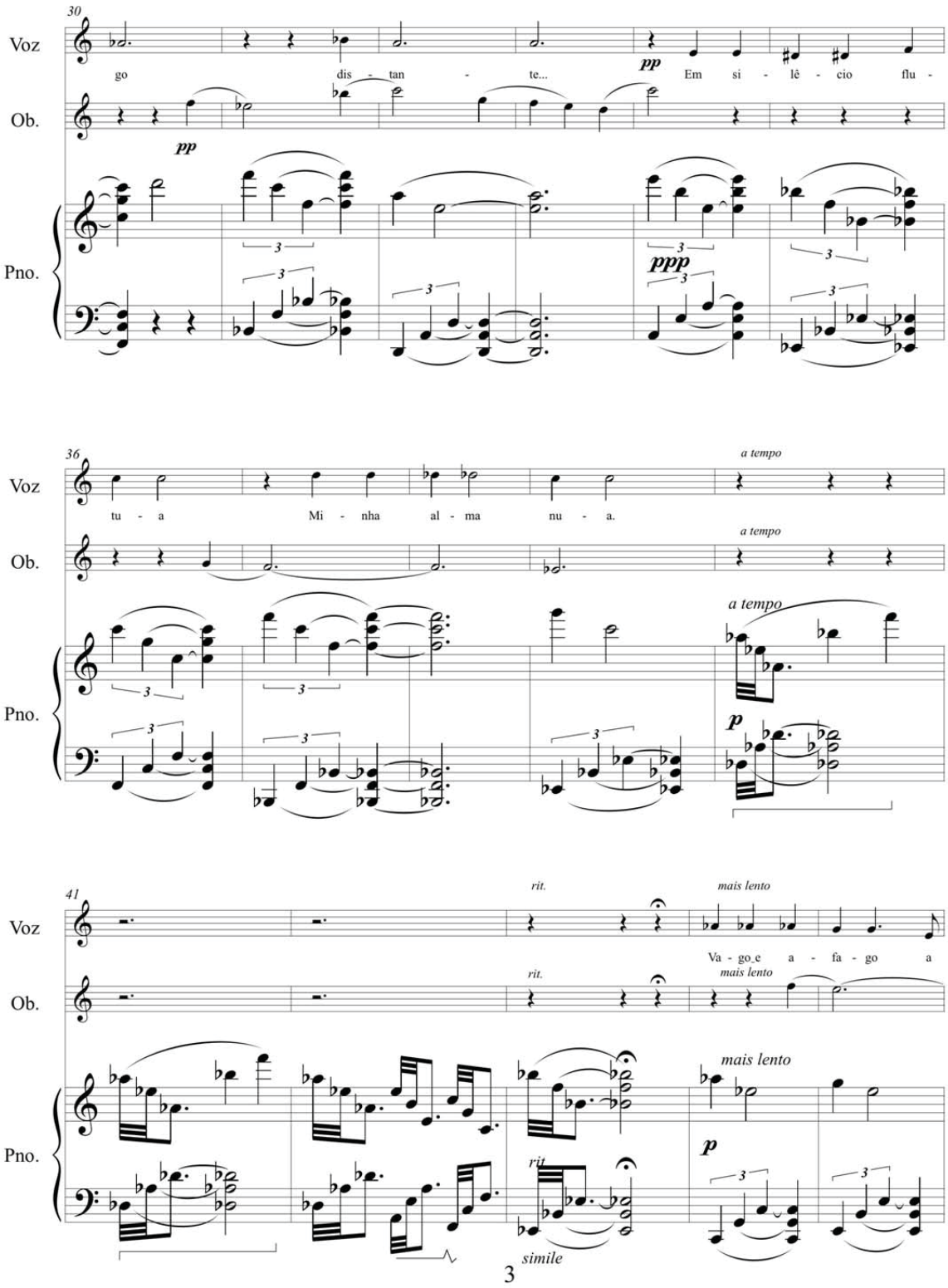
25 a tempo rit.

Voz: Va -

Ob. rit.

Pno. rit.

Cantiga distante (Estércio Marquez Cunha)



Cantiga distante (Estércio Marquez Cunha)

46

Voz

lu - a. vir - gem dis - tan - te e fri - a.

Ob.

Pno.

52

Voz

pp

O si - lên - cio me en - vol - ve.

Ob.

p

Pno.

ppp

p

57

Voz

muito lento

p

Va - go, em si lên cio

Ob.

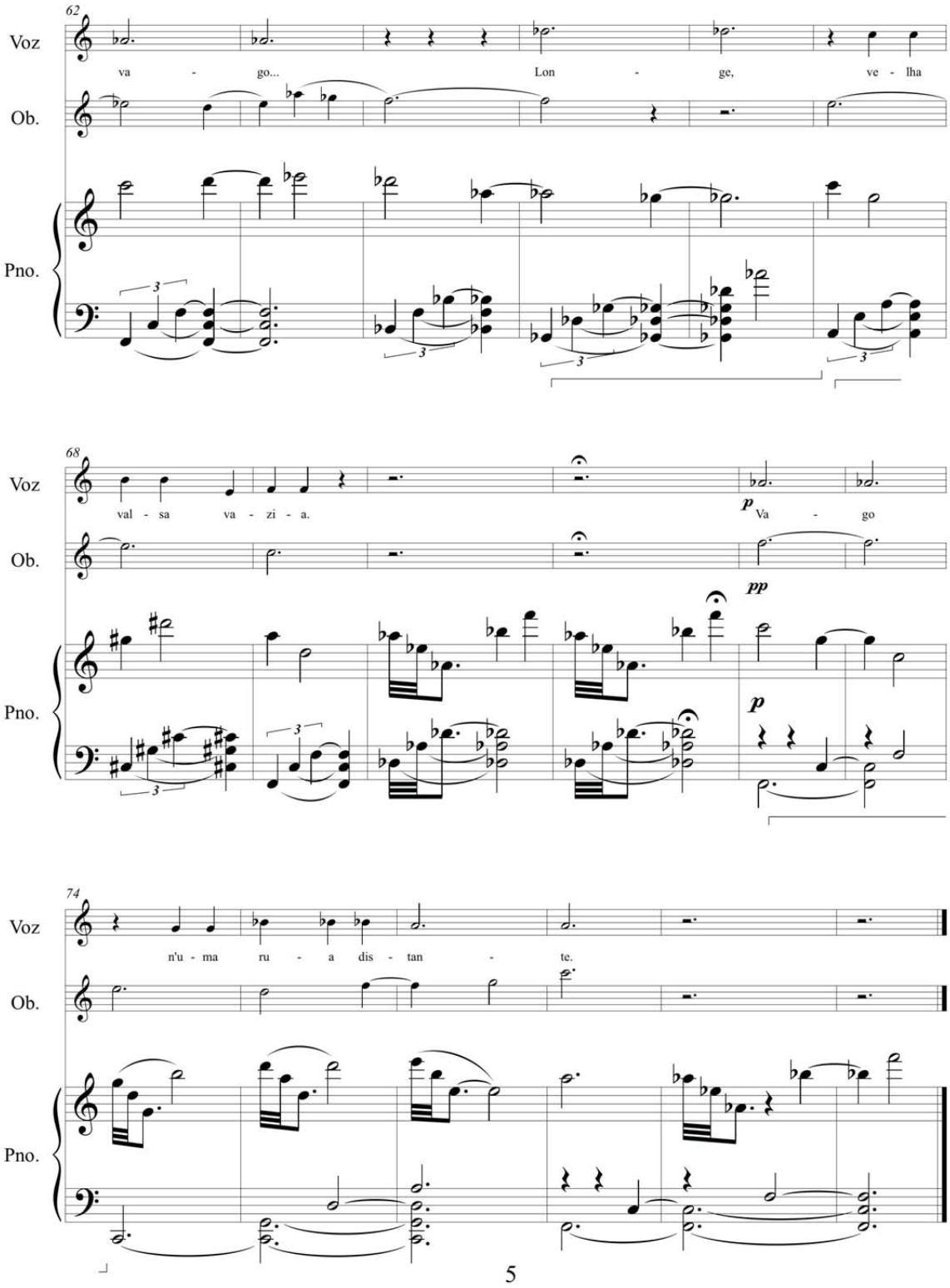
muito lento

pp

Pno.

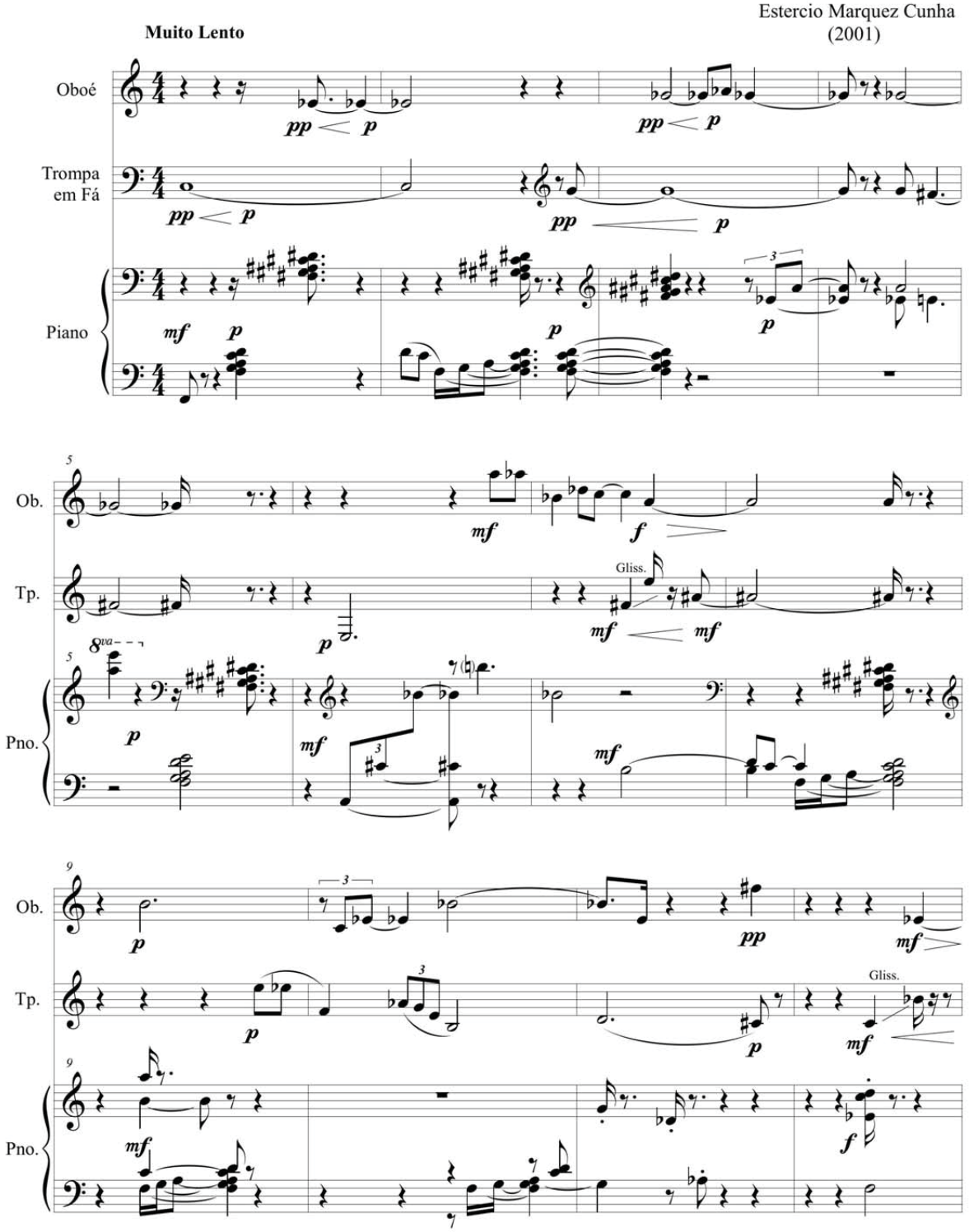
pp

Cantiga distante (Estércio Marquez Cunha)



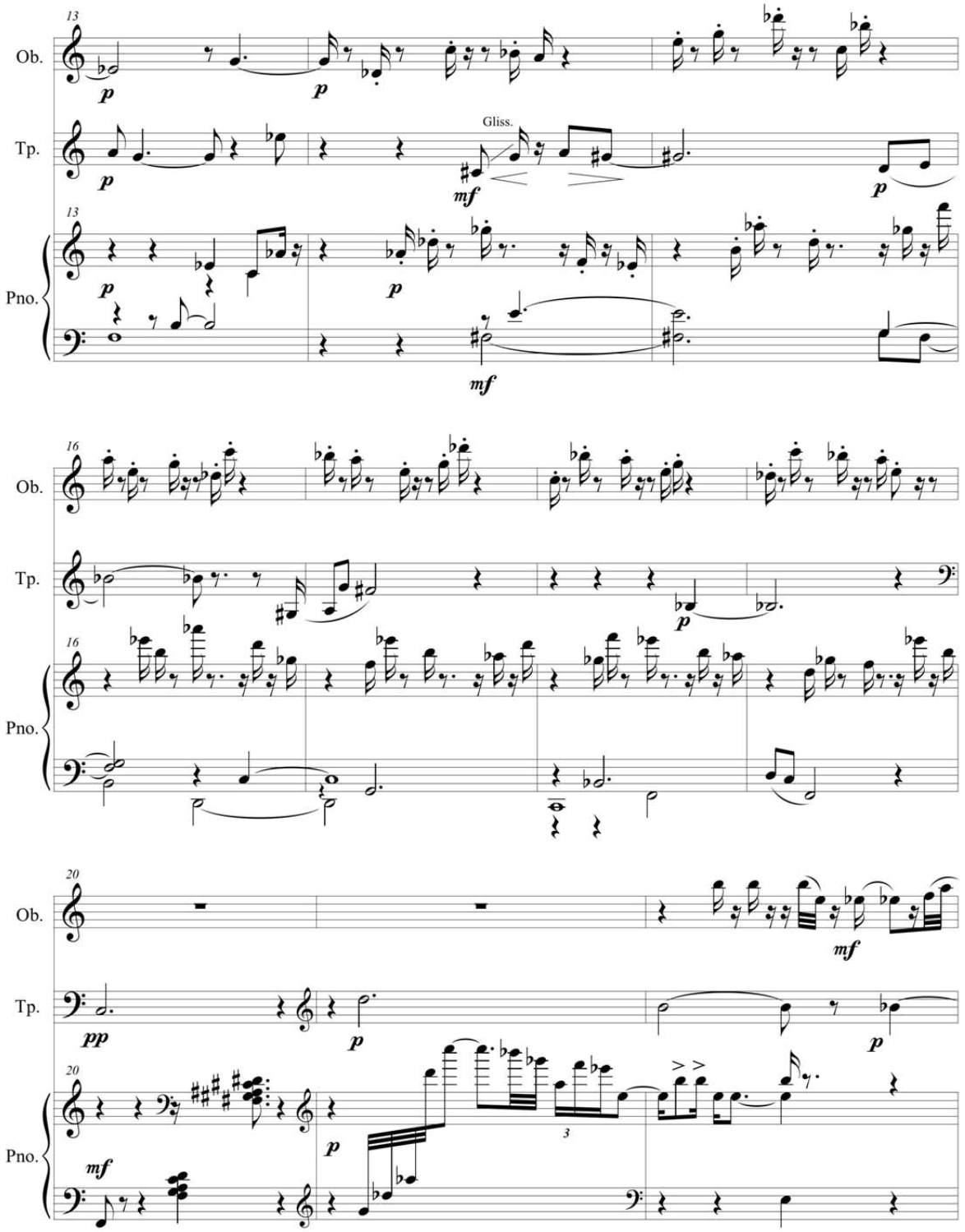
Música para Oboé, Trompa e Piano

Estercio Marquez Cunha
(2001)

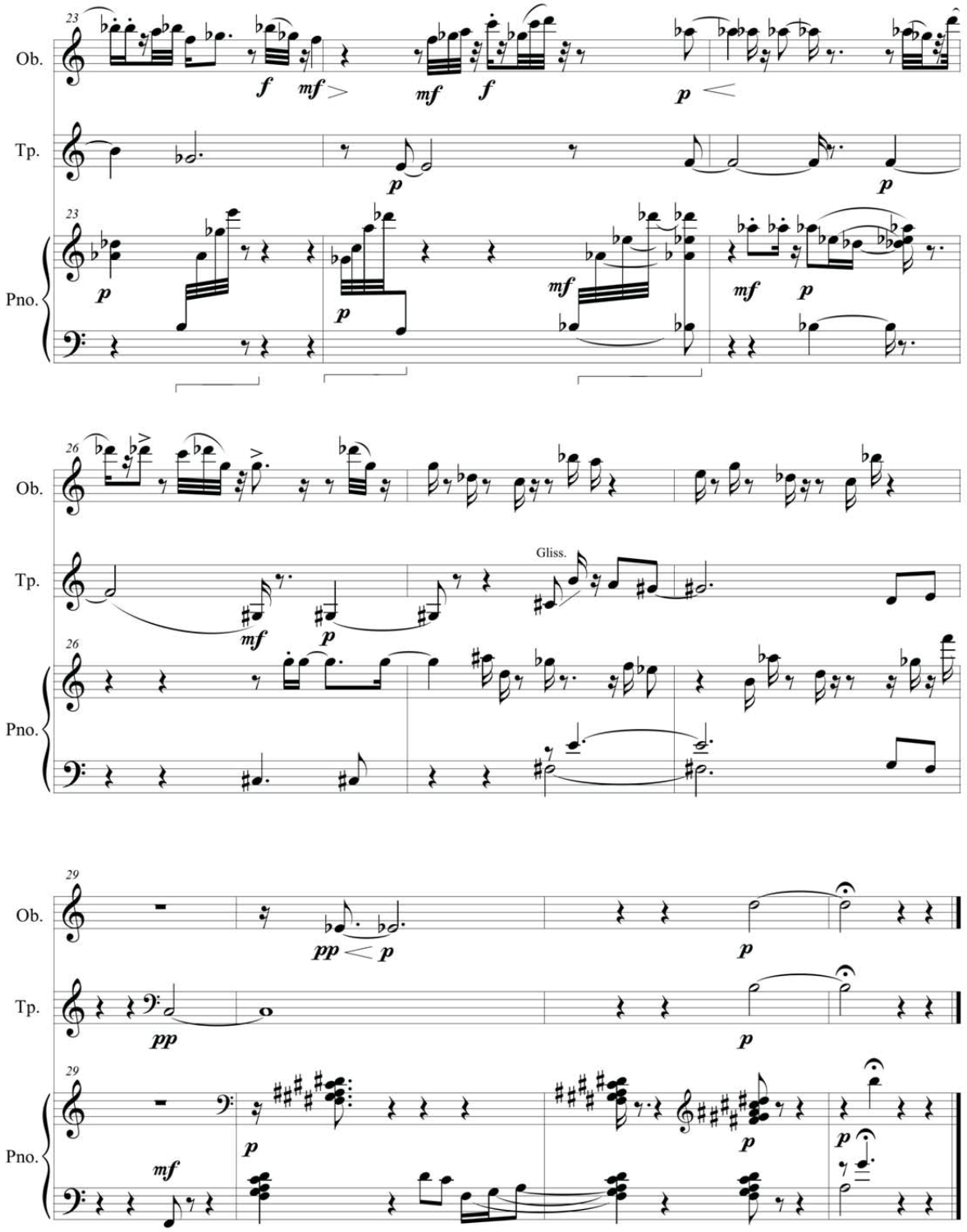


*Cada nota tem seu próprio acidente

Música para Oboé, Trompa e Piano

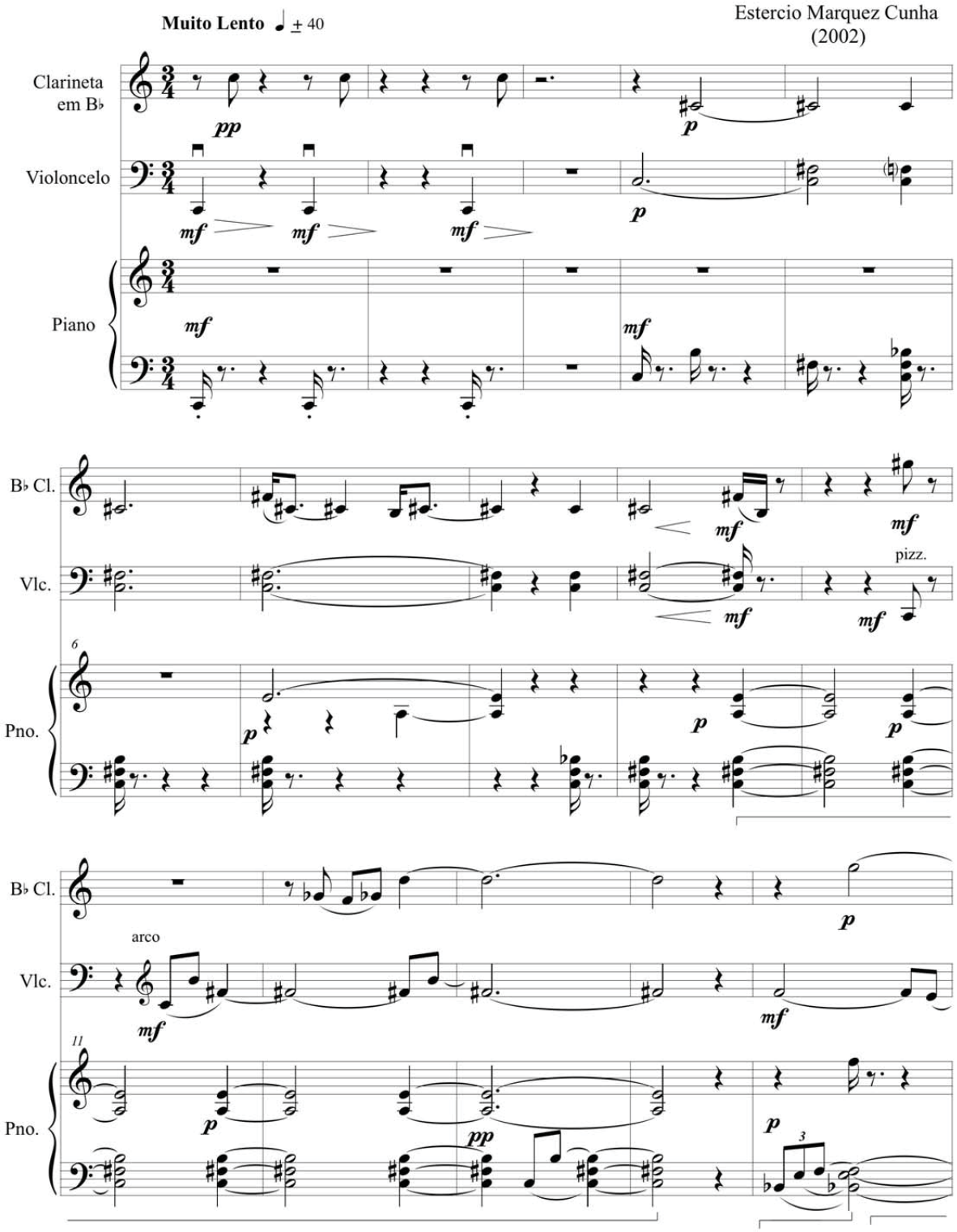


Música para Oboé, Trompa e Piano



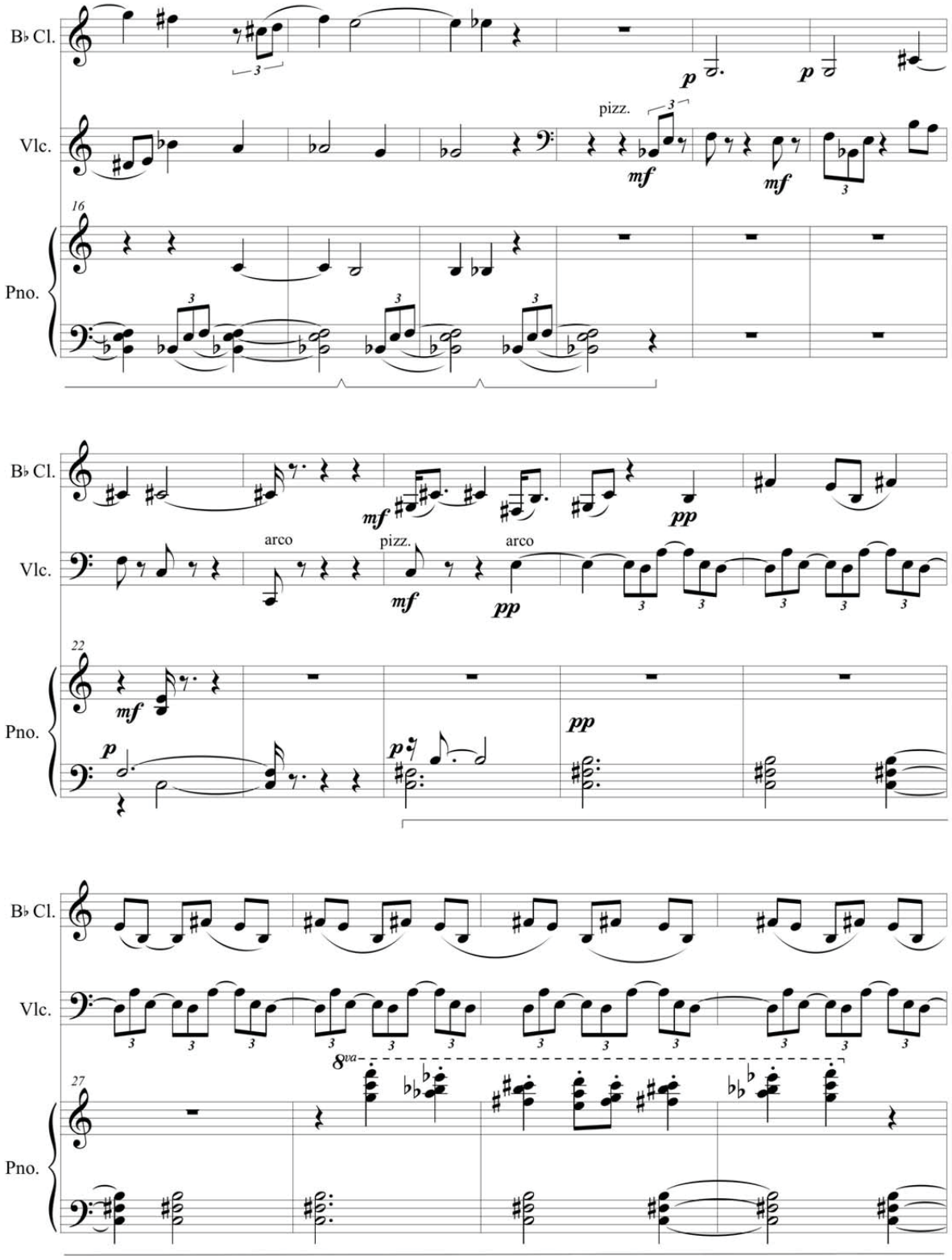
Go. Set. 2001

Música para Clarineta, Violoncelo e Piano

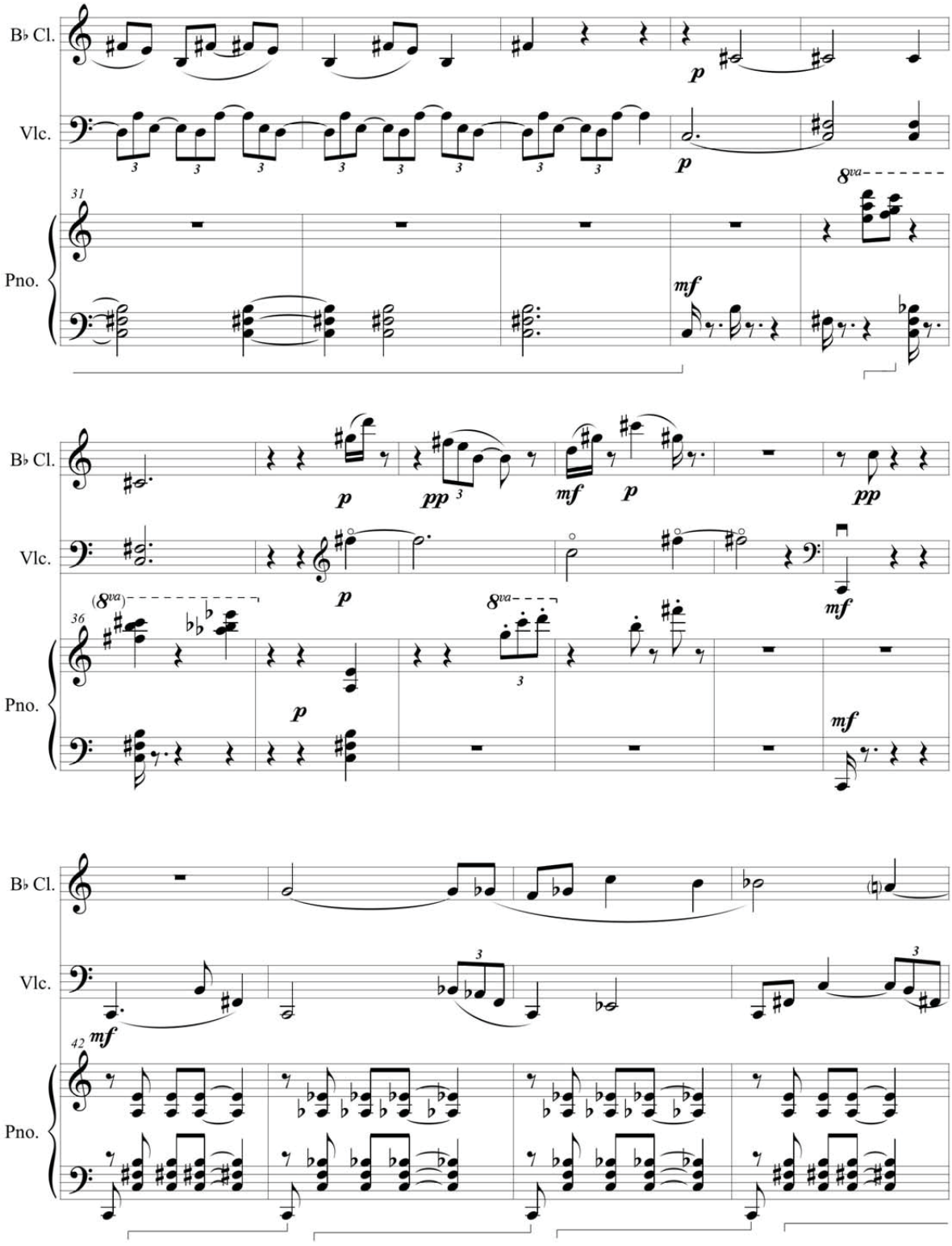


Obs. Cada nota tem seu próprio acidente

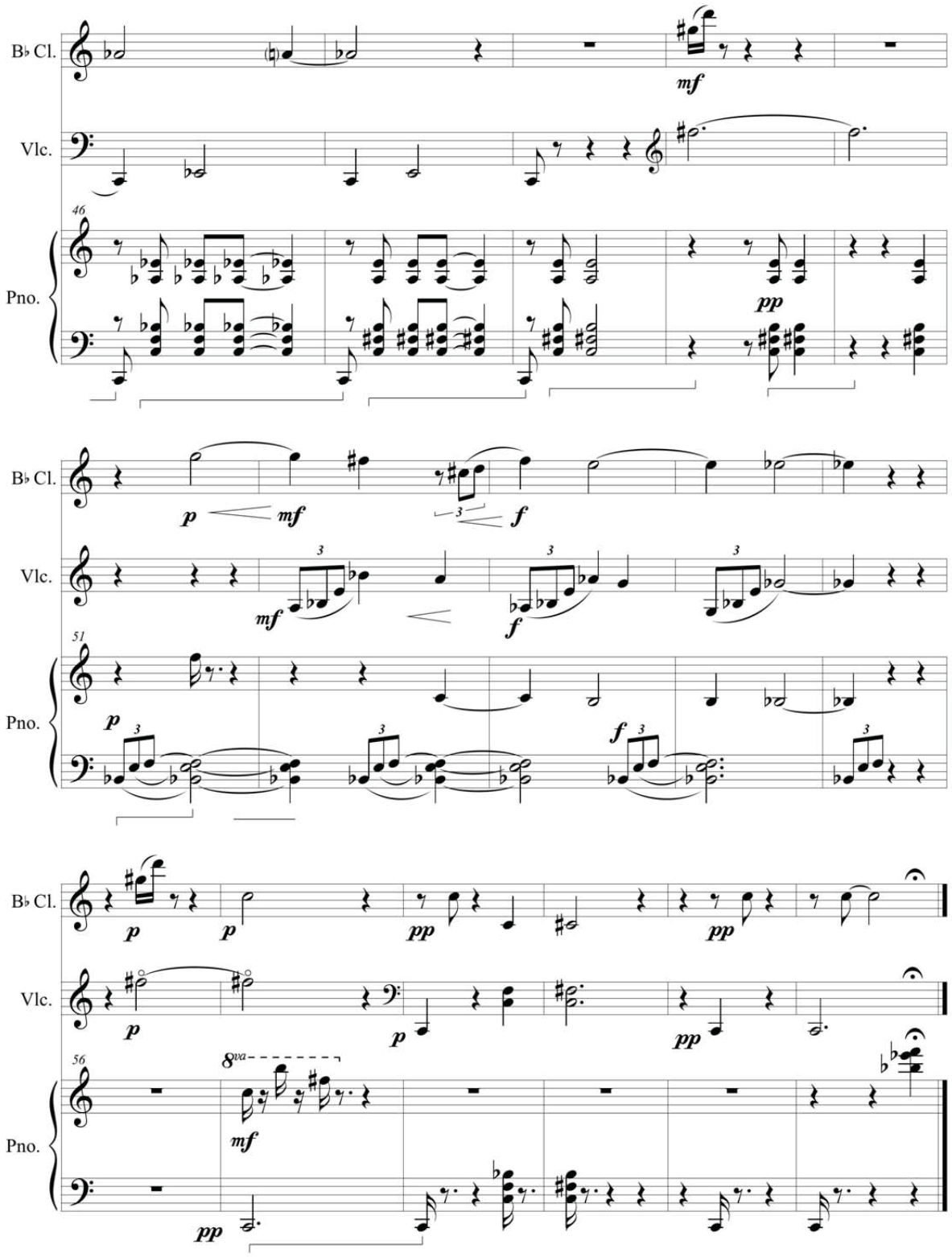
Musica para Clarineta, Violoncelo e Piano



Musica para Clarineta, Violoncelo e Piano



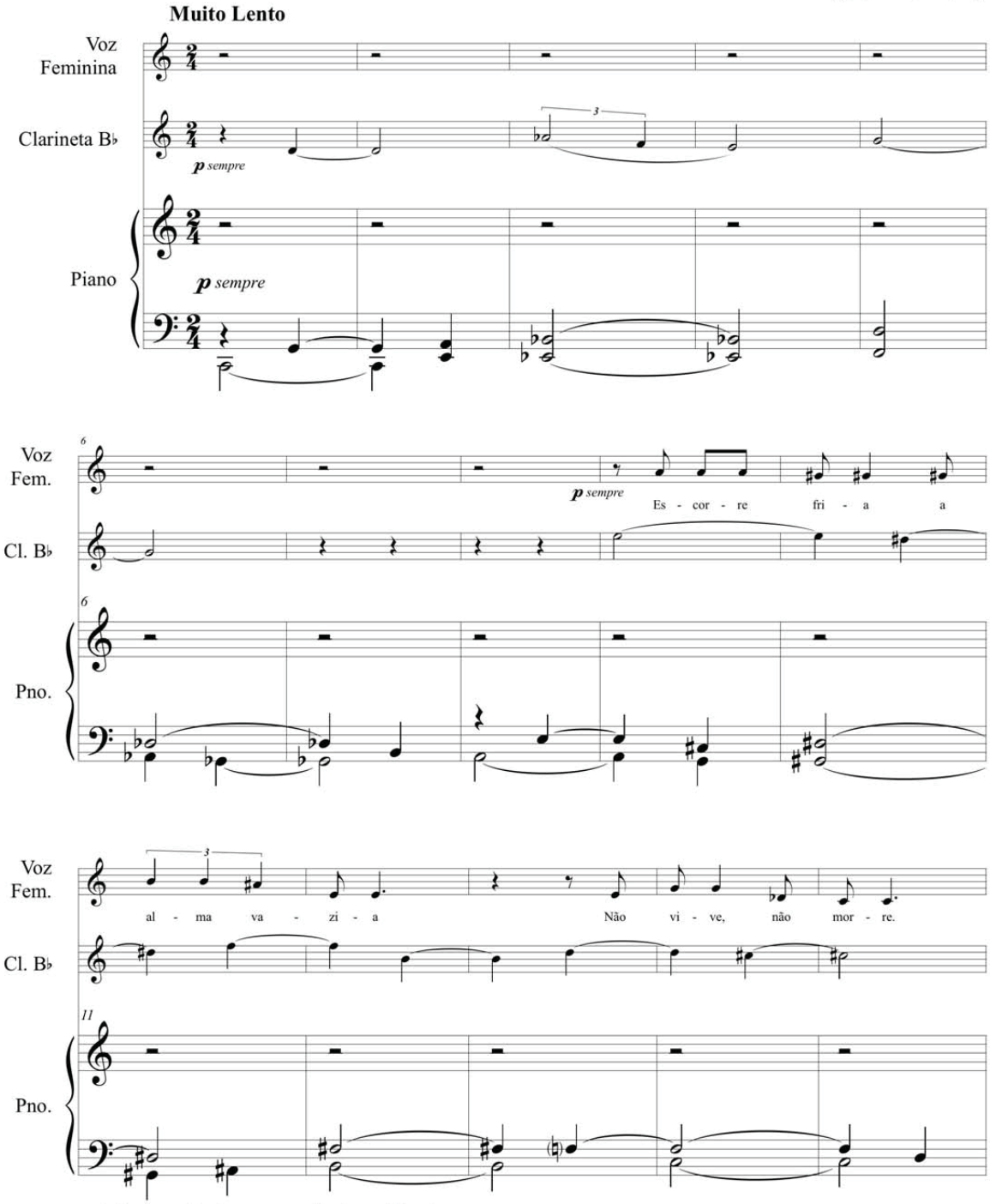
Musica para Clarineta, Violoncelo e Piano



Go. Out. 2002

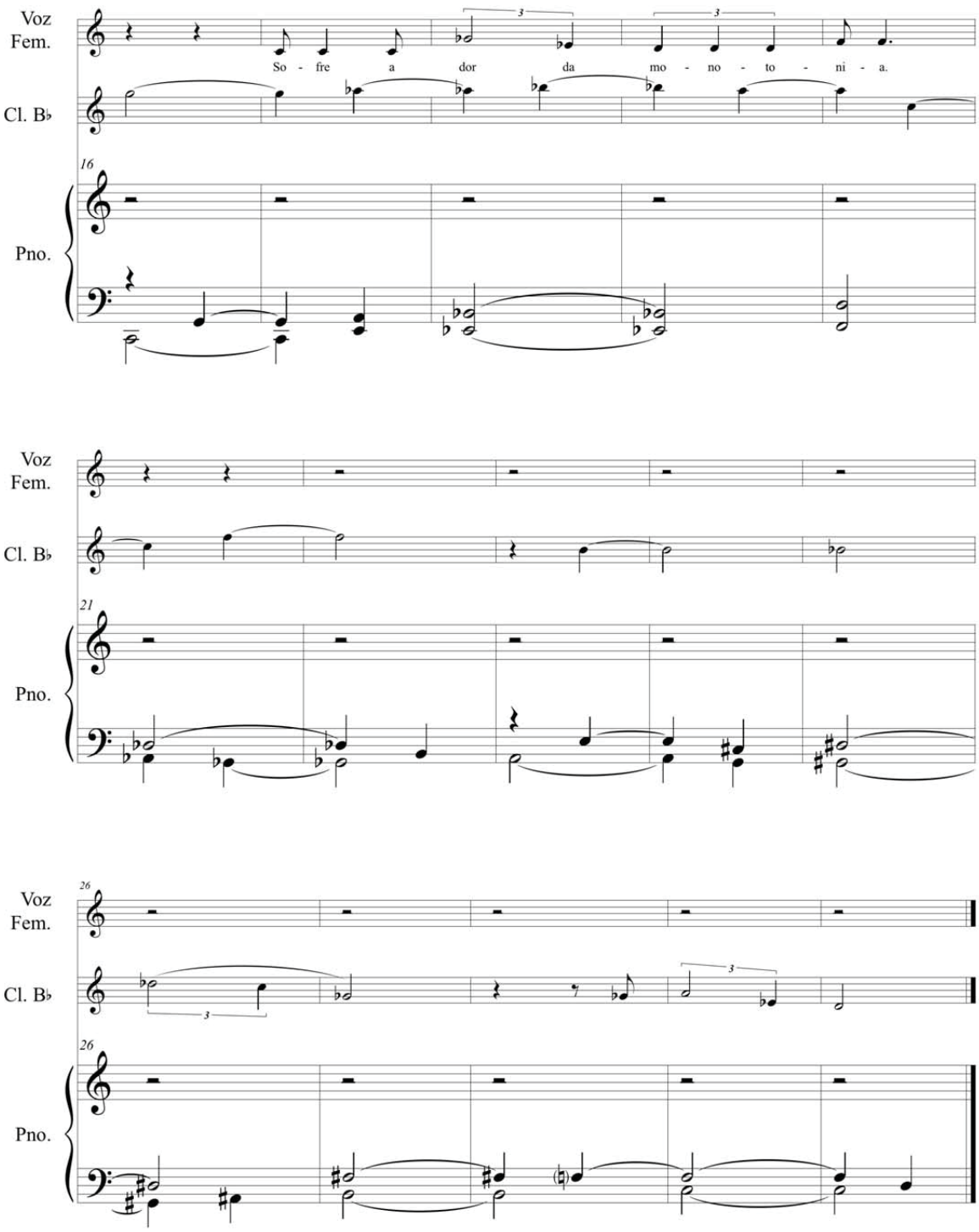
CANTO DO NADA

Estércio Marquez Cunha
(GO - Abr. 2010)



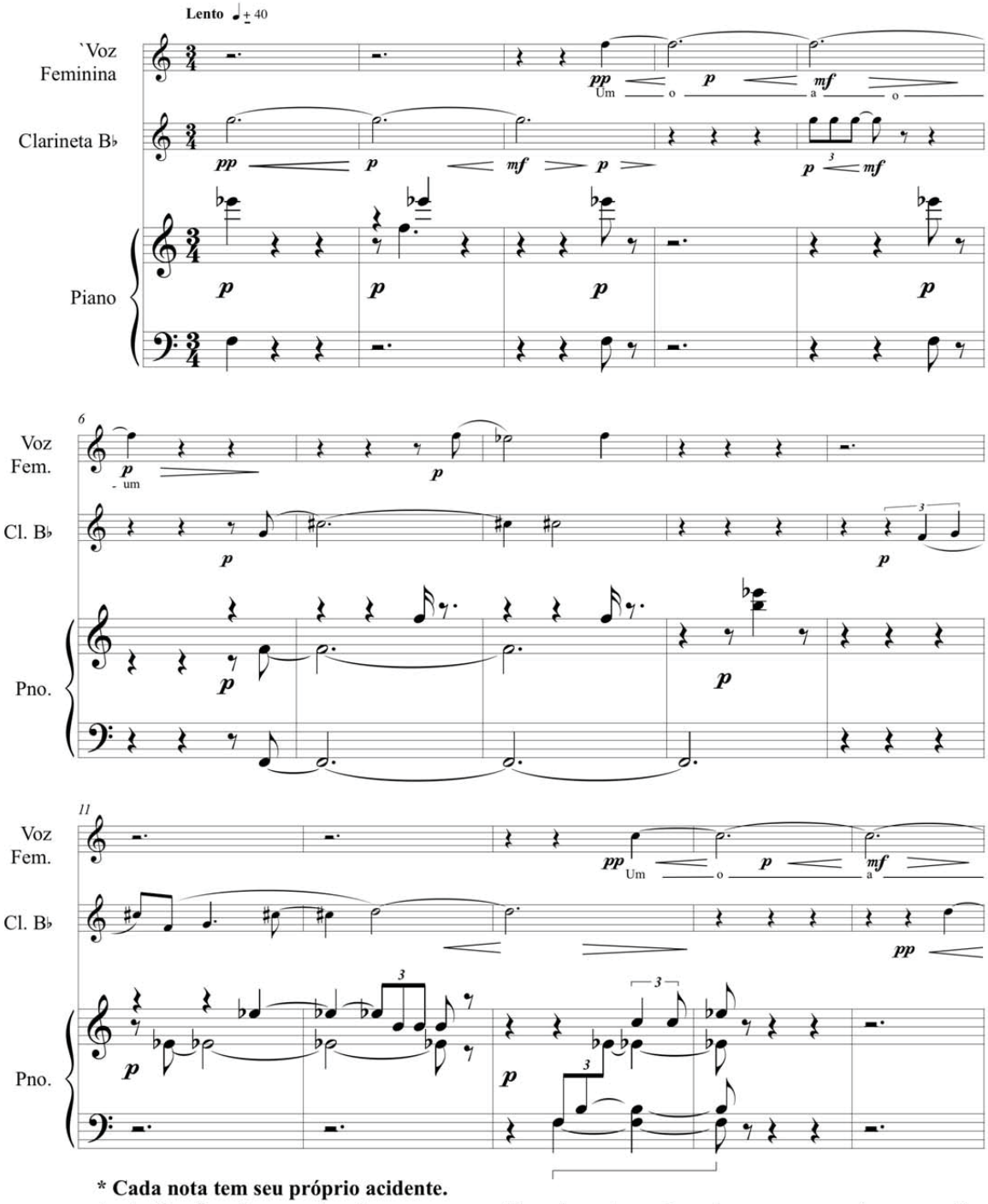
*** Cada nota tem seu próprio acidente.**

Canto do nada (Estércio Marquez Cunha)



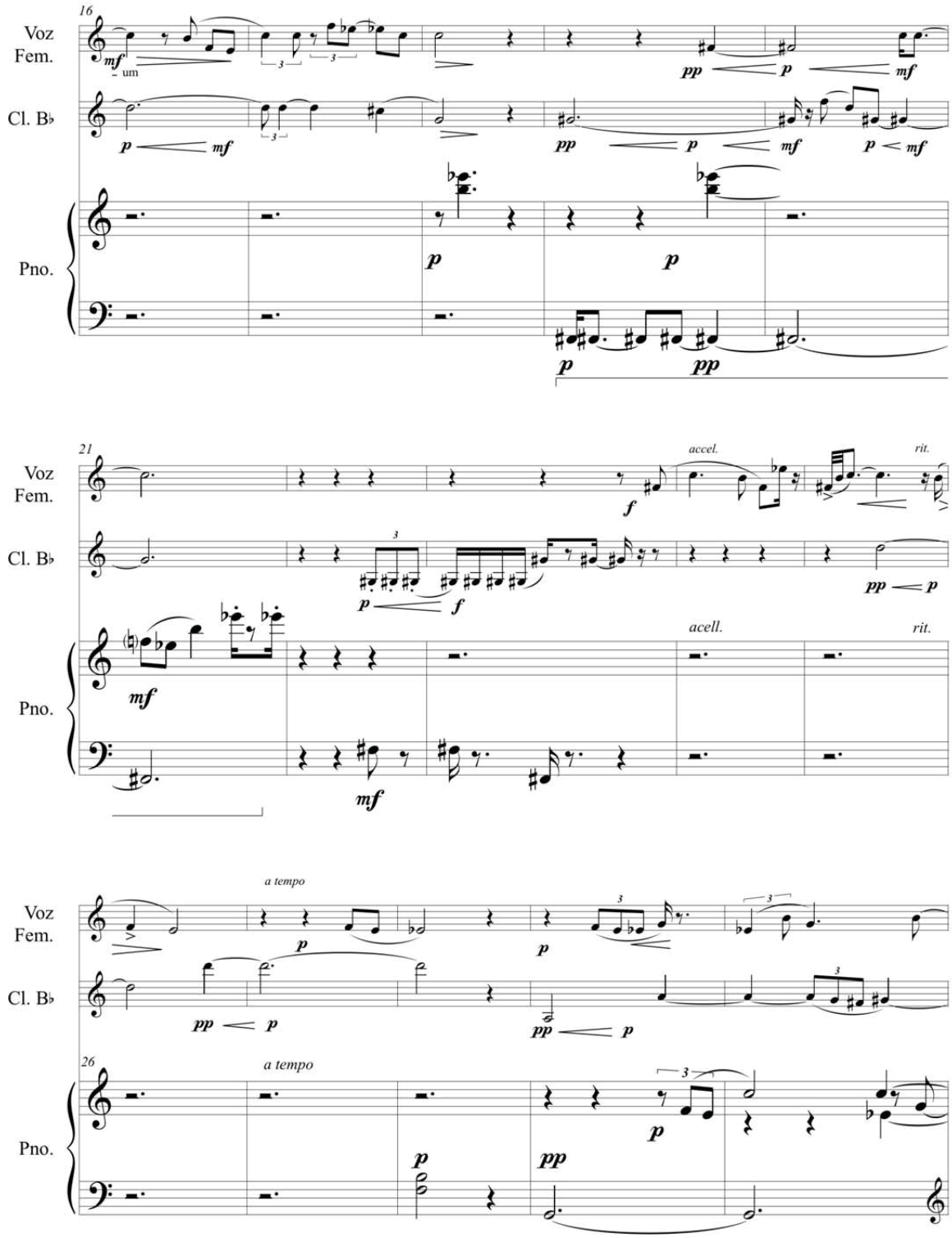
TRIO PARA VOZ FEMININA, CLARINETA E PIANO

Estércio Marquez Cunha
GO (Mar. 2010)

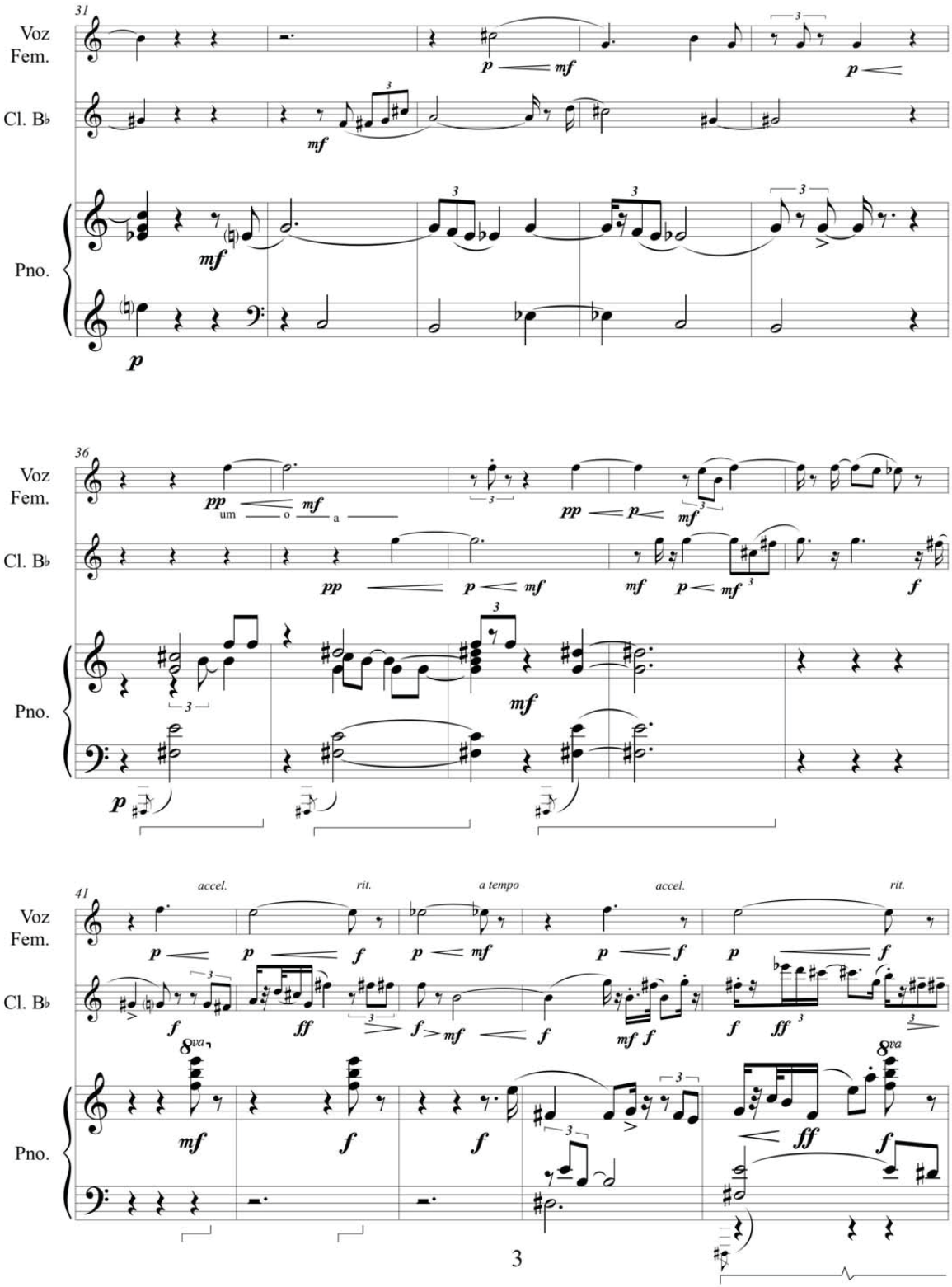


*** Cada nota tem seu próprio acidente.**
As indicações das vogais são meras sugestões. A cantora deve buscar as vogais que melhor timbrem sua voz. Não usar consoantes.

Trio para voz feminina, clarineta e piano



Trio para voz feminina, clarineta e piano



Trio para voz feminina, clarineta e piano

46

um pouco movido: ♩ aprox. 60

Voz Fem.

Cl. B♭

Pno.

51

Voz Fem.

Cl. B♭

Pno.

56

rit.

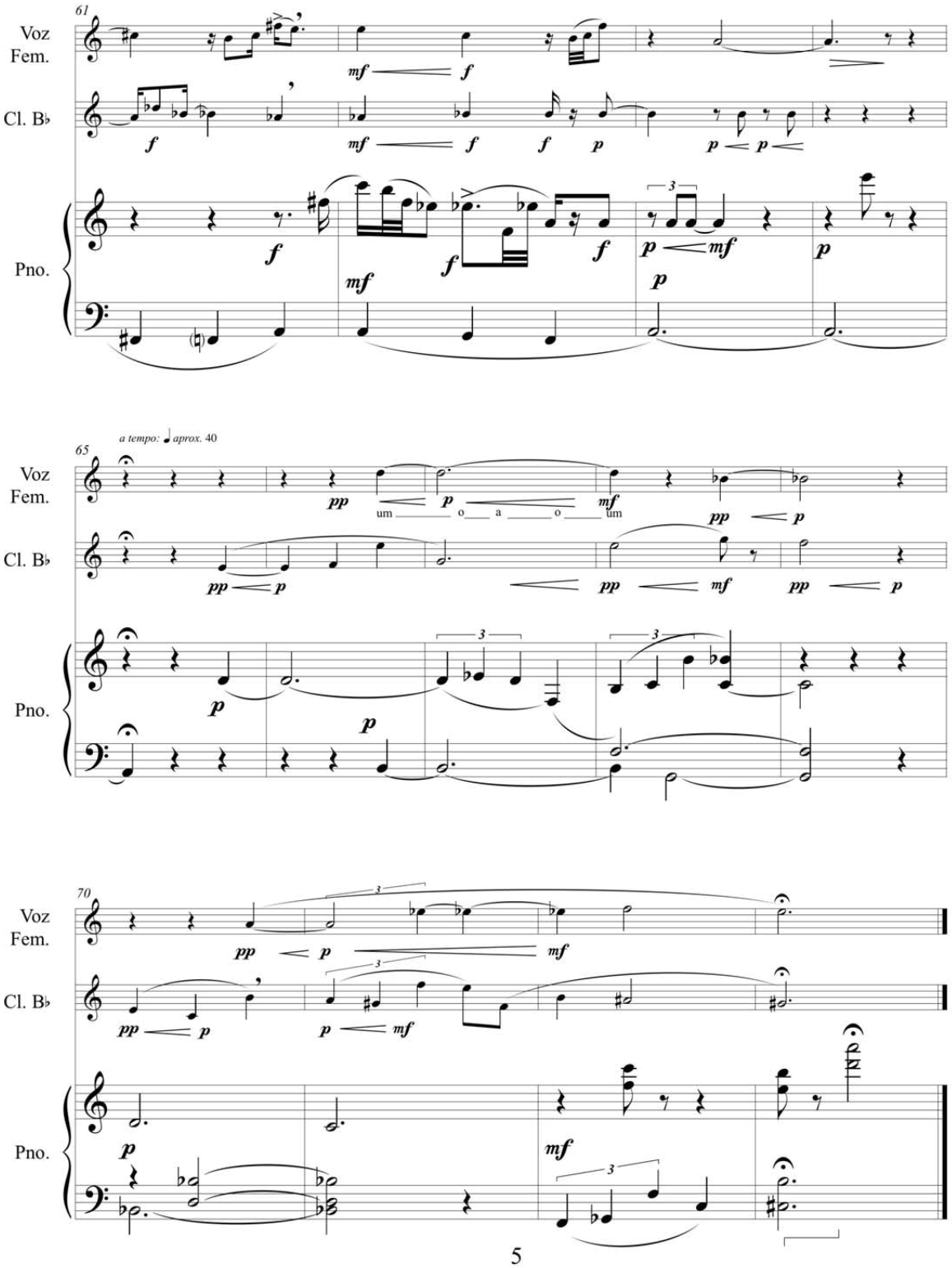
a tempo: ♩ aprox. 40

accel.

mais rápido

Voz Fem.

Cl. B♭

Pno.

Trio para voz feminina, clarineta e piano