



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**ESCOLA DE MÚSICA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**  
**MESTRADO EM EXECUÇÃO MUSICAL - FAGOTE**

***9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRAS DE CORDAS***  
**DE LINDEMBERGUE CARDOSO: UM ESTUDO INTERPRETATIVO**

**JEAN MARQUES DA CUNHA SANTOS**

**SALVADOR**

**2012**

**JEAN MARQUES DA CUNHA SANTOS**

***9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS***  
**DE LINDEMBERGUE CARDOSO: UM ESTUDO INTERPRETATIVO**

Dissertação apresentada ao Programa de  
Pós-Graduação em Música da Universidade  
Federal da Bahia como requisito parcial à  
obtenção do grau de Mestre em Música –  
Execução Musical (Fagote).

**ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO ROBATTO**

**CO-ORIENTADOR: PROF. DR. ALOYSIO FAGERLANDE (UFRJ)**

**SALVADOR**

**2012**

## AGRADECIMENTOS

- A Deus por estar sempre me guiando;
- À minha família por todo o apoio e incentivo;
- Aos meus amigos que me ajudaram direta ou indiretamente ao longo da minha vida;
- À professora Claudia Sales por tudo que me ensinou no fagote e por me fazer acreditar que era possível ir mais longe a cada dia;
- À dona Lucy pelo apoio junto ao memorial Lindembergue Cardoso.
- Ao meu orientador, professor Pedro Robatto, pela essencial ajuda no direcionamento dessa pesquisa, bem como as inúmeras contribuições musicais;
- Ao meu co-orientador, professor Aloysio Fagerlande (UFRJ), pela disposição, colaboração e principalmente pelas aulas que me ajudaram a ser mais exigente musicalmente.

Pouco conhecimento faz que as criaturas se sintam orgulhosas.  
Muito conhecimento, que se sintam humildes.  
É assim que as espigas sem grãos erguem desdenhosamente a cabeça  
para o céu, enquanto que as cheias a baixam para a terra, sua mãe.

Leonardo da Vinci



# SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS.....	ii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES .....	vi
LISTA DE QUADROS .....	vii
RESUMO .....	viii
ABSTRACT .....	ix
INTRODUÇÃO .....	1
1. REVISÃO DE LITERATURA .....	3
1.1 Considerações sobre Interpretação e Intérprete .....	3
1.2 Sobre o Texto Musical.....	6
1.3 A Análise.....	9
1.4 Aspectos Biográficos sobre Lindembergue Cardoso .....	11
1.4.1 Lindembergue e sua Obra para Fagote .....	15
1.4.2 Sobre as 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas.....	18
2. METODOLOGIA DA PESQUISA .....	20
2.1 Fundamentação Metodológica.....	20
2.2 Procedimentos Metodológicos .....	21
2.2.1 Coleta de Dados .....	21
2.2.2 Análise dos Dados.....	23
3. UM NOVO TEXTO MUSICAL .....	24
3.1 Comparação entre o manuscrito e a edição encontrada .....	24

<b>4. ASPECTOS ANALÍTICO-INTERPRETATIVOS .....</b>	<b>30</b>
<b>4.1 A Análise da Obra .....</b>	<b>30</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>49</b>
<b>BIBLIOGRAFIA.....</b>	<b>51</b>
<b>ANEXO 1 .....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO 2 .....</b>	<b>57</b>
<b>ANEXO 3.....</b>	<b>73</b>
<b>ANEXO 4 .....</b>	<b>78</b>
<b>ANEXO 5.....</b>	<b>90</b>

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Manuscrito das 12 variações (A) e das 9 variações (B). .....	25
Ilustração 2: Excertos da edição de Piero (A) e o manuscrito de Lindemberg (B). .....	26
Ilustração 3: Ausência do acento na primeira nota e deslocamento do ff. ....	26
Ilustração 4: Comparação, entre edição e manuscrito, do penúltimo compasso da variação I. ....	26
Ilustração 5: Comparação entre a edição, manuscritos da partitura e da parte de fagote solo. ....	27
Ilustração 6: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 12 da variação V. ....	27
Ilustração 7: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do último compasso da var. V. ....	28
Ilustração 8: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 12 da variação VI. ....	28
Ilustração 9: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), da cadência da variação VII. ....	28
Ilustração 10: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 5 da var. VIII. ....	29
Ilustração 11: 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas - Frases a e a'. ....	31
Ilustração 12: 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas- Tema invertido. ....	31
Ilustração 13: Cluster inicial. ....	32
Ilustração 14: Pontos para respiração na primeira seção. ....	33
Ilustração 15: Cluster e exposição do tema da variação I. ....	33
Ilustração 16: Pontos para respiração na Variação I. ....	34
Ilustração 17: Notas iniciais da Variação II. ....	35
Ilustração 18: Tema exposto pelo fagote na Variação II. ....	35
Ilustração 19: Acentos na variação II. ....	36
Ilustração 20: Fragmento inicial da variação III com as nove notas. ....	36
Ilustração 21: Passagens cromáticas na Variação III. ....	37
Ilustração 22: Melodia inicial da variação IV com as nove notas. ....	37
Ilustração 23: Excerto da Variação IV. ....	39
Ilustração 24: Apresentação dos nove sons pelo fagote na variação V. ....	40
Ilustração 25: Variação V. ....	41
Ilustração 26: Pontos de respiração na variação V. ....	42
Ilustração 27: Apresentação dos nove sons pelo fagote e orquestra na variação VI. ....	42
Ilustração 28: Variação VI. ....	43
Ilustração 29: Início da variação VII. ....	44
Ilustração 30: Uso dos nove sons na cadência do fagote na variação VII. ....	44
Ilustração 31: Cadência do fagote na variação VII. ....	45
Ilustração 32: Pedal polirítmico da variação VIII. ....	46
Ilustração 33: Desenvolvimento motivico na variação VIII. ....	46
Ilustração 34: Permutação cíclica na variação IX. ....	47
Ilustração 35: Primeira frase do primeiro violino na variação IX. ....	48
Ilustração 36: Intervenções do fagote derivadas do primeiro violino na variação IX. ....	48

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: Lindembergue Cardoso: Obras de Câmara com Fagote. ....	17
Quadro 2: Estrutura morfológica da peça. ....	30

## RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é a realização de um estudo interpretativo sobre as *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue Cardoso utilizando os dados adquiridos no trabalho para auxiliar uma concepção interpretativa da obra. Ela foi idealizada no sentido de se obter uma edição prática da partitura do fagote solo que seja mais coerente com as idéias do compositor, bem como uma análise que auxilie o intérprete na identificação dos motivos temáticos e também no que se refere à forma da peça, além de sugestões interpretativas sobre a obra em questão.

O estudo está dividido em cinco capítulos, sendo que a introdução mostra os objetivos da pesquisa, bem como sua justificativa. O capítulo 1 apresenta uma revisão bibliográfica com a contextualização dos aspectos relacionados com a pesquisa, bem como a abordagem histórica do compositor e da obra. O capítulo 2 apresenta a metodologia empregada, sua fundamentação e os procedimentos metodológicos utilizados no estudo. No capítulo 3 está a comparação entre a edição encontrada e o manuscrito do compositor, resultando numa nova edição que procurou esclarecer possíveis questionamentos. O capítulo 4 traz os aspectos analítico-interpretativos com algumas sugestões interpretativas. No capítulo 5 são apresentadas as observações inerentes à interpretação da obra, bem como a conclusão desse estudo que possibilitou uma visão mais aprofundada das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas*.

Palavras-chave: Fagote – Lindembergue Cardoso – Estudo Interpretativo

## ABSTRACT

The goal of this research is to create an interpretive study of Lindembergue Cardoso's *9 Variations for Bassoon and String Orchestra* using the data acquired in the research to assist in an interpretive concept of the work. This research was conceived with the purpose of obtaining a practical edition of the bassoon solo part that is more in conformity with the composer's ideas, an analysis to guide the interpreter in identifying the thematic motives and form, and, in addition, giving suggestions on the musical interpretation of the work.

This research is divided into five chapters, preceded by an introduction that lays out the goals of the study as well as its justifications. Chapter 1 consists of a bibliographic review done in context with the various aspects of the research, as well as a historic overview of the composer and the piece. Chapter 2 presents the methodology used, its foundations, and the methodological processes used in the study. Chapter 3 is a comparison between the found edition and the composer's manuscript, resulting in a new edition that attempts to clarify existing doubts. Chapter 4 shows the analytical-interpretive aspects, with some suggestions of musical interpretation. In chapter 5, observations regarding the musical interpretation of the piece are presented, as well as the conclusion of this study, which resulted in a deeper knowledge and insight into the *9 Variations for Bassoon and String Orchestra*.

Keywords: Bassoon – Lindembergue Cardoso – Interpretative Study

## INTRODUÇÃO

O repertório da música brasileira de concerto para fagote tem se desenvolvido constantemente desde a segunda metade do século XX. Este fato é retratado na dissertação de mestrado realizada pela fagotista Ariane Petri<sup>1</sup> (1999), *Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo*, em que o estudo mostra a catalogação de 83 títulos realizada por Bodo Koenigsbeck no ano de 1994, cuja maioria é para conjuntos de música de câmara, três são para fagote e piano e dois são para fagote solo. Entretanto o referido trabalho reuniu cerca de 40 novos títulos para fagote até então, comprovando o crescimento de composições para o instrumento no Brasil.

Com base nesse aspecto, as 15 composições para fagote e diversas formações realizadas por Lindembergue Cardoso têm um papel importante não só para a divulgação do instrumento, mas também no enriquecimento do repertório. Por outro lado, a carência de informações e referências de execução, uma vez que ainda não dispomos de uma ampla discografia que traga tais peças, bem como estudos interpretativos que discorram sobre elas, nos levam ao desconhecimento da existência e ao impedimento de um maior domínio de suas possibilidades interpretativas.

Assim, o presente trabalho visa contribuir com um estudo de uma obra relevante dentro do repertório brasileiro para fagote, fornecendo uma compreensiva análise e reflexão sobre aspectos interpretativos de *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue Cardoso, feita através de uma comparação entre a edição da obra realizada pelo professor Piero Bastianelli e o

---

<sup>1</sup> Nascida na Alemanha, integra a Orquestra Sinfônica Brasileira desde 1997. Em sua trajetória contam-se turnês dentro e fora da Alemanha que vão da música renascentista, com o grupo Heinrich Isaak Ensemble, à música contemporânea, como integrante do quinteto Moravian. Ainda adolescente Ariane conquistou vários prêmios, formando-se mais tarde em música orquestral, licenciatura e letras alemãs em Karlsruhe. Dando continuidade à sua formação acadêmica, cursou o Mestrado em Música Brasileira na Uni-Rio em 1999.

manuscrito de Lindembergue, e também pela a análise morfológica, ou seja, a identificação de sua forma composicional.

Por tanto, visando auxiliar o estudo da obra e sua performance, essa pesquisa tem por objetivo geral contribuir com subsídios interpretativos para a peça em questão, através de uma edição que seja coerente com as ideias do compositor, por meio do conhecimento dos aspectos histórico-culturais do compositor e da obra, além da análise das formações das melodias do tema, das variações e da sua estrutura formal.

Nesta perspectiva, foi necessária a inclusão de considerações sobre tópicos relacionados com o objetivo proposto, tais como: a definição do termo interpretação e intérprete feita por diversas visões; à busca de uma nova edição tendo como base o manuscrito do compositor e finalmente os aspectos relacionados à sua análise.

Dessa forma, o presente estudo justifica-se pela importância do compositor Lindembergue Cardoso e pela considerável representatividade das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* no repertório brasileiro para fagote. Justifica-se também por possibilitar a divulgação da obra e, conseqüentemente, esclarecer questões relacionadas à sua execução por parte do intérprete, auxiliando na compreensão de elementos que estão envolvidos na interpretação do repertório para fagote.

As abordagens das questões inerentes a este estudo estão distribuídas em cinco capítulos. Após essa introdução, os aspectos referentes ao processo interpretativo serão contextualizados no primeiro capítulo. No que diz respeito à metodologia, optou-se pela escolha da pesquisa descritiva com uma abordagem qualitativa e um estudo comparativo entre edições que serão aprofundados no capítulo 2 e 3 respectivamente. Por fim, os aspectos analíticos e as considerações finais que serão abordados nos capítulos 4 e 5.



# 1. REVISÃO DE LITERATURA

“Música sempre estará aberta a um número de diferentes interpretações.”

Aaron Copland  
(Copland, 1999:215).

## 1.1 Considerações sobre Interpretação e Intérprete

A interpretação musical está ligada ao intérprete sob vários aspectos, uma vez que este é responsável por fazer uma recriação da obra ou simplesmente reproduzir fielmente as indicações escritas pelo compositor. O processo de interpretação pode ser realizado por diversas maneiras, seja analisando, pensando, ouvindo, discutindo, escrevendo e/ou finalmente executando.

A idéia da interpretação implica as limitações impostas ao músico, ou aquelas que este impõe a si mesmo em sua função própria, que é a de transmitir música ao ouvinte. A idéia de execução implica a estrita realização de um desejo explícito, que não contém nada além do que ele ordena especificamente. É o conflito desses dois princípios – execução e interpretação – que está na raiz de todos os erros, de todos os pecados, de todas as incompreensões que se interpõem entre a obra musical e o ouvinte, impedindo uma transmissão fiel da sua mensagem. Todo intérprete é também, necessariamente, um executante. O inverso não é verdadeiro (Stravinsky, 1996:112).

Do ponto de vista geral, o *Dicionário Aurélio* define o termo “interpretar” (2009:1121) como “ajuizar a intenção, o sentido de; explicar, explanar ou aclarar o sentido de; representar; comentar.” Já Antenor Nascentes (1988:352) no *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras* define “interpretação” como “ato ou efeito de interpretar; tradução; versão, explicação de algo; comentário; modo por que os atores desempenham numa composição dramática; sentido que um executante dá a uma partitura.”

Partindo das definições gerais citadas acima, pode ser criada uma relação, de forma parcial, entre os variados significados de interpretação e o ato interpretativo na música, em que o intérprete recria a partitura, exercendo as funções de explicar, deixar claro, bem como transmitir a intenção do compositor através da sua performance.

Levando-se em conta o ponto de vista específico da música, Dourado no *Dicionário de Termos e Expressões da Música*, define interpretação da seguinte forma:

Presume-se que tenha se originado do grego *inter petras*, lit.: entre pedras, sugerindo a procura pelos elementos musicais que não se encontram escritos na partitura. Grosso modo, implica a expressão da emoção e da concepção artística individual do músico, a partir da idéia estabelecida pelo compositor, segundo preceitos próprios, elementos musicais e históricos (Dourado, 2004:169).

Segundo Borba e Graça (1958:25), no *Dicionário de Música (Ilustrado)*, o conceito de interpretação é definido como “execução de uma obra musical de acordo com a maneira que o intérprete sente ou entende o pensamento do seu autor.”

Um estudo sobre interpretação requer um prévio estudo sobre os conceitos da razão, entendimento, intenção, explicação, aplicação, verdade, convicção, e como eles se relacionam com a interpretação desejada.

Não há porque partir do princípio em que compositores, instrumentistas, maestros ouvintes e críticos, interpretem a mesma coisa da mesma maneira pelo mesmo motivo. Experiências pessoais podem influenciar na interpretação de cada um. Ex.: o compositor pode criar sua obra baseado em alguma experiência vivida, o instrumentista e/ou regente, por sua vez, pode interpretar a partitura com uma maior liberdade, o ouvinte tenta entender a música se baseando em suas próprias experiências e o crítico e/ou pesquisador tenta colocar a música num contexto mais amplo (musicalmente, historicamente, socialmente) (Krausz, 2001:10-14).

Sobre interpretação, Pillati afirma que

A interpretação é dependente de outras áreas do conhecimento, não se sustenta por si só e nem é livre para tomar todas as decisões que envolvem um ato de performance. Por outro lado, as práticas analíticas também dependem do intérprete que queira utilizá-las a fim de comprovar sua eficiência na compreensão do texto musical e sua efetividade na performance de uma obra. Então, interpretação e análise podem se completar a fim de construir dados coerentes sob o ponto de vista intelectual e também sobre o ponto de vista prático-artístico, um ato de performance (Pillati, 2008:37).

No caso da interpretação musical, “se existem críticos musicais, bem como concursos de musica (...) é precisamente pelo fato de haver vários níveis de compreensão das partituras legadas pelos compositores, níveis cujas interpretações constituem tanto seus testemunhos tangíveis quanto suas manifestações sonoras” (Nattiez, 2005:144).

Nesse sentido Abdo (2000:16-24), no livro *Execução / Interpretação Musical: uma abordagem filosófica*, interpretação musical deve ser “a revelação da obra em uma de suas possibilidades e a expressão da pessoa que interpreta condensada em um de seus múltiplos pontos de vista”.

Ao intérprete é imbuída a tarefa de executar, de investigar os desejos do compositor usando ferramentas como o seu domínio técnico e teórico, a sua capacidade analítica, a sua percepção e talento criativo, os quais adicionados com a experiência adquirida contribuirão para a criação da interpretação de uma obra. Sendo assim, na interpretação musical a figura do intérprete, que é o responsável pela execução, assume o papel de decodificador das intenções do compositor, contribuindo desta forma para a interligação do tripé compositor-obra-intérprete.

O conceito de intérprete é dado por Borba e Graça (1958:26), no *Dicionário de Música (Ilustrado)*, como “o que faz sentir ou comunica aos outros as emoções que na obra de arte o impressionaram.” Segundo Garbosa (2002:13) “a expressão individual é a marca da interpretação de uma obra, a qual pode ser narrada de diferentes formas por vários intérpretes ou até mesmo de diversas maneiras pelo mesmo intérprete em épocas ou circunstâncias diferentes.”

Entre as recentes produções de música instrumental podemos notar algumas composições assinaladas por uma característica comum: a peculiar autonomia executiva concedida ao intérprete, o qual não só dispõe da liberdade de interpretar as indicações do compositor conforme sua sensibilidade pessoal (como se dá no caso da música tradicional), mas também deve intervir na forma da composição, não raro estabelecendo a duração das notas ou a sucessão dos sons, num ato de improvisação criadora (Eco, 1971:37).

Ainda sobre esse aspecto, Cury<sup>2</sup> (1999:224) afirma que “os intérpretes de outrora nunca tiveram que lidar com a pesquisa, pelo menos não de maneira tão intensa quanto hoje, pois muito frequentemente tocavam obras de sua própria época. Hoje, porém, a figura do músico distanciado da pesquisa parece tornar-se cada vez mais rara.”

## 1.2 Sobre o Texto Musical

A partitura musical tem se transformado ao longo do tempo, seja com o acréscimo de elementos nela inseridos ou mesmo com o desenvolvimento dos sinais pré-existentes.

Nesse sentido,

A notação musical consiste de dois elementos: o gráfico e o simbólico. A história da música ocidental mostra que, em princípio, o gráfico tendia a predominar. As dimensões de tempo e altura eram colocadas nos eixos verticais e horizontais da página e os sinais diacríticos gregos ´ e ^ foram empregados para indicar movimento: para cima, para baixo, acima e abaixo, respectivamente. Depois, as convenções simbólicas se tornaram mais pronunciadas: o uso de claves, notas brancas e pretas, acidentes, armaduras de claves e sinais como: *p*, *f*, *ritardando* etc. (Schafer 1991:308).

Portanto, um dos aspectos importantes para uma interpretação coerente com as idéias do compositor de uma obra é, sem dúvida, possuir uma edição que transmita elementos de forma fidedigna ao manuscrito. Muitas vezes nos deparamos com dúvidas oriundas de uma edição equivocada, na qual são acrescentados sinais, mudanças de andamentos e até mesmo mudança de caráter que, se não forem comparados com manuscritos originais ou se não houver uma consulta direta com o próprio compositor (se ainda estiver vivo), nos levam a ter uma interpretação diferente do que foi imaginado pelo mesmo. Sendo assim, percebe-se a importância de uma prévia consulta a uma fonte mais fiel para evitar que equívocos como este sejam causados no ato interpretativo.

---

<sup>2</sup> Renomado fagotista brasileiro, Fabio Cury graduou-se em fagote na UNICAMP em 1991, e até 1994 integrou a classe de solistas na Escola Superior de Teatro e Música de Hannover (Alemanha) na classe do prof. Klaus Thunemann. Recebeu o título de mestre em artes pela Universidade Estadual de Campinas em 1999 e cursa atualmente o doutorado em música na USP. Foi premiado em inúmeros concursos brasileiros e internacionais, e tem se apresentado e lecionado constantemente em todos os mais importantes festivais de música no Brasil.

Contudo, deve-se levar em conta o ponto de vista do intérprete na leitura da partitura. Sobre esse aspecto,

Ao mesmo tempo em que um intérprete precisa respeitar as intenções do compositor na partitura, ele precisa ir um pouco além, guardando não somente fatores fundamentais como ritmo, notas e outros detalhes técnicos, como também, dentro do contexto, necessita interpretar a obra de tal forma que convença os ouvintes das reais intenções musicais do compositor. Tais intenções são recriadas através da expressão musical do intérprete, manifestada pelas nuances de rubato, fraseado, articulação, sonoridade, andamento e dinâmica, o qual dentro de sua experiência musical e sensibilidade, desenvolve uma interpretação artística própria (Garbosa, 2002:18).

Dart (2000:3), em seu livro *Interpretação da Música*, defende que a música para ser fruída precisa ser recriada, tarefa digna a ser realizada pelo intérprete a partir dos signos deixados pelo compositor, a partitura musical.

Sendo assim, podemos verificar uma suposta subjetividade humana subentendida na partitura, onde indicações diretas e indiretas escritas no pentagrama representam níveis de informações diferenciados. Entende-se por indicações diretas: ritmos, notas, articulações, andamentos e dinâmicas e indicações indiretas: agógica dos fraseados musicais, mudança de timbre e/ou diferentes tipos de articulação e outros elementos não indicados pelo compositor, mas que se relacionam ao estilo. Sabendo-se que a execução desses elementos varia de acordo com o entendimento de cada músico, é observada, nesse sentido, uma impossibilidade de haver duas interpretações idênticas de uma mesma obra, mesmo se tratando de um mesmo intérprete.

Quando se é debatida as limitações da partitura, mesmo com o crescente número de detalhes escritos pelos compositores modernos, surge o dilema de que a notação musical, por si só, não consegue transmitir todos os elementos indispensáveis para uma compreensão apurada e posteriormente uma interpretação mais condizente com as intenções do compositor. De acordo com Nikolaus Harnoncourt (1988:35), “não é surpreendente que obras tão diversas em sua essência e em seu estilo, como, por exemplo, uma cena de ópera de Monteverdi ou uma sinfonia de Mahler, sejam colocadas no papel com a mesma escrita musical, com a mesma notação?” Há, portanto, que se

levar em conta todo um contexto social no qual cada música foi (ou é) escrita, não sendo confiável uma interpretação baseada apenas em uma técnica apurada, isolada do conhecimento e/ou do embasamento histórico-social em que cada obra foi escrita.

Partindo do princípio que a música é uma arte, é possível notar que a cada momento há um esforço maior por parte dos compositores no intuito de deixar clara as intenções e/ou pretensões para com a partitura, mesmo tendo-se em mente a difícil tarefa de transportá-las para o papel no ato da escrita. Entretanto, Eco (1976:278) ao analisar a visão da obra de arte enquanto energia inexausta<sup>3</sup> propõe um caminho aos críticos: Não reduzirem a obra a um jogo de signos estruturados e deixá-la levitar em todas as suas determinações possíveis. Ao artista cabe transformar: sentidos, percepções, desejos. Uma multiplicidade que ignora as fronteiras do significado e que ordena a matéria.

Ainda nesse sentido, Cury (1999:224) defende que “isolada, a partitura impressa nada representa. É necessária a atuação do intérprete para que esta se torne efetivamente uma obra de arte. O intérprete é sempre o co-compositor, na medida em que dele dependem o contorno e o colorido que a peça adquire em sua concretização.”

Um caso interessante a esse respeito é o do fagotista Noel Devos<sup>4</sup>, que enquanto tocava as valsas para fagote solo de Francisco Mignone para o próprio compositor, o questionava quanto ao andamento, articulações e outros elementos existentes na partitura das valsas. Mignone o respondia que não era preciso seguir rigorosamente todos os apontamentos e sim utilizá-los para uma maior aproximação da intenção do compositor<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> O autor escreve o termo “inexausta” com a intenção de afirmar que uma obra possui delimitações inesgotáveis quanto à sua interpretação.

<sup>4</sup> Fagotista Francês, laureado no conservatório de Paris, nascido em 1929, o qual veio residir no Brasil em 1952, a convite do maestro Eleazar de Carvalho. Tem efetuado numerosas primeiras audições de autores brasileiros, como a das 16 valsas para fagote solo de Francisco Mignone, que lhe são dedicadas (Sadie, 1994:265).

<sup>5</sup> Fato narrado pelo professor Aloysio Fagerlande em comunicação oral realizada em 18/03/2011.

Faz-se necessário um estudo comparativo das edições encontradas de uma determinada obra com sua partitura original, a fim de que haja uma diminuição das possíveis duplicidades de idéias ou que sejam detectados equívocos causados por erros de edição, e desta forma, obter uma melhor compreensão estrutural e/ou particularidades da mesma.

### 1.3 A Análise

Outra ferramenta importante no auxílio da decodificação da partitura, sem dúvida, é a análise da obra, a qual ajudará na descoberta de diversos aspectos musicais, favorecendo o entendimento estrutural da obra, que poderá auxiliar o intérprete em sua performance. Nesse sentido, Fagerlande<sup>6</sup> afirma que

A experiência interpretativa, baseada no acúmulo de informações musicais, certamente pode permitir uma visão adequada da obra, mas será ela suficiente, no momento de transmitir e explicar as opções interpretativas de modo consistente? O estudo analítico pode servir como um bom arcabouço teórico para uma melhor explicação interpretativa – não necessariamente para uma melhor execução, mas, em conjunto com os aspectos histórico-estéticos, com certeza haverá um enriquecimento do ponto de vista didático (Fagerlande, 2008:230).

Sobre a necessidade de uma análise em uma determinada obra, Cook defende um processo de modo prático para examinar a música de uma maneira a descobrir ou decidir como ela funciona.

... quando você analisa a música, você está recriando-a para si mesmo; você acaba com a mesma sensação de posse que o compositor sente por uma peça que ele escreveu. Você ainda desenvolve um conhecimento intuitivo do que funciona ou não e do que está certo ou errado, que ultrapassa sua capacidade de transformar tais idéias em palavras ou explicá-las intelectualmente Cook (1989:1-3).

A propriedade de abstração que é dada à música nos faz delinear previamente alguns aspectos que possam nortear a realização da análise numa determinada obra musical, sejam eles de

---

<sup>6</sup> Doutor em Música pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2008) possui especialização com o título “Prix de Virtuosité” pelo Conservatoire National de Rueil-Malmaison, França. É professor adjunto de Fagote da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e integrante do quinteto Villa-Lobos. Tem participado de diversos festivais de música no Brasil e no exterior como professor/músico convidado.

caráter interpretativos ou mesmo uma primeira impressão da partitura (Bent, 1987:5). Não se pode deixar de lado o trabalho de comparação dos elementos estruturais ou composicionais encontrados numa obra, afim de que sejam reveladas referências que ajudarão numa possível classificação interpretativa das seções dentro da mesma.

O emprego destes métodos não auxiliam diretamente o intérprete no ato da performance musical, já que alguns elementos encontrados na análise não são identificados no momento da execução. Isso é comprovado quando elementos composicionais considerados primordiais na visão do compositor revelam-se secundários na análise e vice-versa, o que leva o intérprete a uma reflexão quando aspectos baseados na análise contrariam a sua intuição interpretativa, seja no seu caráter, à escolha de parâmetros de dinâmica e andamentos ou mesmo aos problemas técnicos que emanam dessas escolhas (Fraga, 2008:11).

A análise de uma obra musical pode ser realizada com o auxílio de diversas técnicas que possibilitam uma melhor compreensão do processo composicional. Para tanto, faz-se necessária uma adequação da técnica de análise ao material apresentado pelo compositor uma vez que a mesma tem por objetivo mostrar, de forma clara, como é estruturada a peça.

Dentre as principais técnicas de análise encontradas em trabalhos acadêmicos, pode-se citar: a Análise Schenkeriana, a Teoria dos Conjuntos e a Análise Motívica.

A Análise Schenkeriana consiste em um estudo através de sínteses contrapontísticas, consideradas como elaborações da harmonia básica, tonal (Cadwallader e Gagné, 1998:v-viii);

A Teoria dos Conjuntos, proposta por Allen Forte, é uma forma de análise baseada na identificação das notas estruturais na construção da obra como material temático (Strauss, 2000:3-5);

A Análise Motívica, proposta por Arnold Schoenberg, aborda conceitos de forma, frase, motivo e sua estrutura (Schoenberg, 1996:13-15).



Entretanto, no caso de *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue Cardoso, que é a peça em estudo, uma vez que a referida obra contém características tonais, modais e alguns aspectos da música do século XX, optou-se pela realização de uma análise morfológica, ou seja, da forma da composição, observando a estrutura composicional de cada variação, bem como a identificação dos motivos que formam as linhas melódicas, por se tratar de um trabalho ligado à execução musical em que o estudo desta contribuirá diretamente no ato interpretativo da peça.

## 1.4 Aspectos Biográficos sobre Lindembergue Cardoso

“Pois bem, assistíamos ao programa quando foi executado um samba. Ao ouvi-lo, comecei a fazer um batuque com os dentes. Então, um dos ouvintes chamado Didí de Zeca pronunciou a frase profética:  
- Este menino vai dar pra música!”

Lindembergue Cardoso  
(Cardoso, 1994:9).

O compositor baiano, natural de Livramento de Nossa Senhora, Lindembergue Cardoso ocupa um lugar de destaque no cenário musical do país, tendo sido um dos responsáveis pelo significativo trabalho na composição musical desenvolvido pelo Grupo de Compositores da Bahia (GCB), então liderado pelo professor Ernst Widmer<sup>7</sup>. Às vésperas de completar seus cinquenta anos, Lindembergue era um exemplo típico de paixão pela música e que mais tarde passou a ter seu trabalho reconhecido em todo país, sendo observada a notável fluência da sua produção musical.

---

<sup>7</sup> Compositor suíço nascido em Aarau, em 1927. Estudou no conservatório de Zurique e veio para o Brasil a convite de Hans-Joaquin Koellreutter, em 1956. Na escola de música da Universidade Federal da Bahia, tornou-se o centro de um importante movimento musical. Começou a compor num estilo abstrato, caminhando aos poucos para um encontro com as matrizes regionais, de que é exemplo sua obra orquestral *Sertania* (1983). Escreveu também música de câmara, música instrumental e canções (Sadie, 1994:1026).

Uma prova disso é o seguinte destaque dado por Vasco Mariz sobre a sua morte prematura, em 1989, e as composições realizadas:

Aos 49 anos apenas e dono de uma linguagem musical bem sua, sincera e representativa, faleceu subitamente em Salvador, a 23 de maio de 1989. Era um dos músicos mais promissores do Brasil e está fazendo falta. Suas obras continuam em cartaz e obtendo sucesso (Mariz, 2000:431-433).

Sendo assim, a figura de Lindembergue como um jovem e promissivo compositor em direção ao início de sua atividade composicional na década de 1960 revela características que o acompanharia por toda sua carreira.

Lindembergue Cardoso nasceu em 30 de junho de 1939. Aos oito anos formou um pequeno conjunto com os amigos da rua onde morava, com flautas de talo de mamão, apitos de talo de arroz, pandeiro de tampa de lata, tambores de lata de tinta vazia e o mais sonoro dos instrumentos, que era uma cadeira com assento de couro da sala da sua casa, que era percutida com um pequeno galho de árvore sob protesto da sua mãe (Cardoso, 1994:10).

Em 1962 ingressou então no Madrigal da UFBA, um coral profissional, no naipe dos tenores, e em seguida começou a estudar canto com a professora Sonia Born. Em 1966 ele inicia sua atividade composicional profissionalmente e ao lado de Ernest Widmer, funda o Grupo de Compositores da Bahia. O grupo era composto inicialmente pelos seguintes compositores: Ernst Widmer, Fernando Cerqueira, Jamary Oliveira, Rinaldo Rossi, Milton Gomes, Nicolau Kokron Yoo, Antônio José Santana Martins, Lindembergue Cardoso, Carlos Rodrigues de Carvalho e Carmen Mettig Rocha (Silva, 2001:1-2), e foi considerado um dos movimentos mais importantes no panorama da música brasileira da época. (Cardoso Filho, 2010:15).

O grupo tinha como objetivo nortear a formação de um público para a apreciação da arte contemporânea, iniciativa que as instituições de ensino musical e de difusão cultural não estavam tendo. Vislumbravam transformar a vida musical instaurada pelas sociedades de cultura artística local, que era composta basicamente da música tradicional, desenvolvendo o hábito da atividade

musical centrada na música contemporânea. Com esse objetivo, a produção do grupo foi orientada por duas estratégias fundamentais. A adesão do público parece ter sido a estratégia primária; essa condição, como ensinava Widmer, era atribuída à identificação com a obra. A participação ativa do público (que Widmer identificava como o processo criativo) constituía o segundo fator de interesse. (Nogueira, 1997:46-47).

A partir de 1968, Lindembergue já não participava de atividades na música popular, completamente engajado que estava à música de concerto e às atividades na escola, atuando no Madrigal e na Orquestra Sinfônica como percussionista, e compondo com maior afinco.

Em 1969 o Grupo de Compositores da Bahia participa da primeira edição do Festival da Guanabara realizado na cidade do Rio de Janeiro no qual a composição *Procissão das Carpideiras*, para orquestra, oito sopranos e contralto solo, recebe o 3º Prêmio e o Prêmio do Público. No ano de 1970 Lindembergue casou-se com a contadora da Escola de Música, Lúcia Maria Pellegrino. Nesse mesmo ano o Grupo de Compositores da Bahia volta a participar do Festival da Guanabara, segunda edição, dessa vez concorrendo com centenas de candidatos de todas as Américas, e entre as doze peças selecionadas, três foram da Bahia (F. Cerqueira, Widmer e Lindembergue), o 1º Prêmio vai para Widmer, e o 3º Prêmio para Lindembergue com *Espectros*, para coro e orquestra.

Em 1974 terminou o curso de Composição e Regência, graduando-se pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, onde teve muitos professores de vital importância na sua vida, como Johannes Hoemberg, H. J. Koellreutter, Sergio Magnani, Horst Schwebel, Manoel Veiga, Georgina Lemos, Trudy Brandão, Adriana Widmer, Francisco Gondim, Fernando Lopes e alguns outros.

Lindembergue Cardoso tocava fagote, sax, piano e percussão. Artista inquieto, também se aventurava pelas artes plásticas, e compôs obras marcantes para espetáculos de dança e teatro, como

Arena conta Zumbi, Medeia e Salomé. Suas qualidades como compositor foram reconhecidas em vida, inclusive com obras premiadas e publicadas no Brasil e na Europa.

Uma vertente importante de suas composições era a religiosa, e isso ficou mais conhecido quando ele compôs, em 1980, a Missa João Paulo II na Bahia, por ocasião da visita do Papa a Salvador. Escrita para grande coro, percussão e órgão (a orquestra é opcional) a obra foi estreada na ocasião sob direção do autor, recebendo boa acolhida (Cardoso Filho, 2010).

Desde 1970 já participava como professor de composição em inúmeros cursos por diversas cidades de todo o país, ao tempo em que elaborava com os alunos desses cursos, por iniciativa própria, oficinas que utilizavam sucatas na obtenção de sons diversos, e como conclusão desses trabalhos montava espetáculos multimeios de vanguarda, elogiados por renomados críticos de arte, e com a participação entusiasta de alunos e professores que se integravam espontaneamente ao acontecimento (Cardoso Filho, 2010).

Em 1988 foi eleito Vice-Diretor da Escola de Música da UFBA, ano em que recebeu o "Troféu Caymmi", um dos 13 prêmios recebidos ao longo da sua carreira como compositor, foi finalista em mais dois concursos e indicado para outros três. Recebeu duas menções honrosas e uma condecoração. Em vida e *post-mortem*, além dos troféus, foram-lhe dedicadas músicas, poesias, eventos e outras homenagens (Secretaria da Educação do Estado da Bahia, 1988).

Cerca de trinta e duas obras estão editadas, sendo elas para orquestra sinfônica, coro, orquestra de câmara ou grupos menores com uma formação diversificada, e outras tantas gravadas na Alemanha e em Portugal, como é o caso da obra do presente estudo.

### ***1.4.1 Lindemberg e sua Obra para Fagote***

O fagote aparece na vasta produção do compositor em diversas formações, seja na música sinfônica, música de câmara, música vocal ou como solista. Na música de câmara destacam-se *Captações*, datada de 1969, cuja instrumentação é composta de: Flauta de êmbolo, flauta, oboé, corne inglês, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, percussão, cantores, rádios e radiolas e cordas. Em 1975 foi composta a peça *5 Assuntos*, onde além do fagote são encontrados o flautim, flauta, clarinete, trompete, trompa, percussão e cordas. *Atmosferas Caatingueiras*, datada de 1983, aparece com a flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, percussão, piano e cordas.

Para fagote e cordas encontramos duas peças, ambas com a mesma instrumentação, que são: *12 Variações para Fagote e orquestra de cordas* que é uma obra inacabada e não datada, provavelmente uma versão antecedente de *9 Variações para Fagote e orquestra de cordas*, datada de 1985, que é o objeto de estudo do presente trabalho.

Há dois octetos, um com a formação tradicional para sopros que é o *Sem Título X*, datado de 1973, e outro intitulado *Partitura para Dança* com a instrumentação de flauta, oboé, clarinete, fagote e quatro percussionistas, datado de 1968, composto para o espetáculo do Grupo Experimental de Dança da Bahia “O Boi Espaço”, roteirizado, coreografado e dirigido por Lia Robatto.

De 1976, o quinteto *Canção Sintética* estreado no I Curso Internacional de Verão de Brasília do mesmo ano. O compositor escreveu mais três quintetos de sopros na sua formação tradicional, que são: *Quinteto*, datado de 1970; *Quinteto nº1*, sem data e *Sincronia*, datado de 1974, que está estruturada de modo a permitir uma independência total dos planos sonoros, contrastando com os efeitos em conjunto dos cinco instrumentos (flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote) (Mariz, 1994: 403).

Dentre as obras de menor formação temos três duos que são: *Peça para madeiras, cordas, metais, etc.* composta em 1969 para violino e fagote, onde os músicos utilizam, além dos seus instrumentos, balde, pedras, lata, serrote e corrente; *Dois*, composto em 1970 e *Macrocosmico*, obra inacabada e sem data, Ambos para soprano e fagote. Por fim, temos uma obra para fagote solo em seu catálogo que é o *Concerto Brevíssimo para Fagote* datado de 1972, composto por três movimentos, onde há trechos de improvisação e utilização de acessórios como tábua, balde, lata e pedras.

Segue um quadro com as obras de câmara citadas acima.

Quadro 1: Lindembergue Cardoso: Obras de Câmara com Fagote.

<b>Nome da Obra</b>	<b>Instrumentação</b>	<b>Ano de Composição</b>
<i>Partitura para dança</i>	flauta, oboé, clarinete, fagote e quatro percussionistas	1968
<i>Captações</i>	Flauta de êmbolo, flauta, oboé, corne inglês, clarinete, fagote, trompa, trompete, trombone, tuba, percussão, cantores, rádios e radiolas e cordas	1969
<i>Peça para madeiras, cordas, metais, etc</i>	violino e fagote	1969
<i>Quinteto</i>	flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote	1970
<i>Dois</i>	soprano e fagote	1970
<i>Concerto Brevíssimo para Fagote</i>	fagote solo	1972
<i>Sem título X</i>	2 flautas, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas	1973
<i>Sincronia</i>	flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote	1974
<i>5 Assuntos</i>	flautim, flauta, clarinete, trompete, trompa, percussão e cordas	1975
<i>Canção Sintética</i>	Meso soprano, oboé, clarinete, trompa e fagote	1976
<i>Atmosferas Caatingueiras</i>	flauta, oboé, clarinete, fagote, trompete, trompa, percussão, piano e cordas	1983
<i>9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas</i>	fagote e orquestra de cordas	1985
<i>Macrocosmico</i>	soprano e fagote	Sem data
<i>12 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas</i>	fagote e orquestra de cordas	Sem data
<i>Quinteto Nº1</i>	flauta, oboé, clarinete, trompa e fagote	Sem data

### ***1.4.2 Sobre as 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas***

Além de sua intensa atividade como professor e regente, com participação em congressos e comissões, Lindembergue compôs seis obras no ano de 1985. Além de *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas*, compôs *Sinfonia N.º1*, dedicada a Ernst Widmer, *Cantata para as cores* (coro infanto-juvenil e instrumentos), *Invocação a Nolasco* (coro misto uníssono), *Música para Jubileu* (coro misto a duas vozes) para a homenagem às bodas sacerdotais (jubileu de ouro) de D. Avelar Brandão Vilela, Cardeal da Bahia e *Vozes d'África* que encontra-se inacabada.

A primeira audição de *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* ocorreu no salão nobre da reitoria da UFBA, em 6 de dezembro de 1985, sob regência do maestro Piero Bastianelli<sup>8</sup> e tendo como solista a fagotista Claudia Sales<sup>9</sup>. A obra recebeu o *1º prêmio (UFBA/FUNARTE/INM)* e *Prêmio do Público (FAPEX)* no Concurso Nacional de Composição “*Conjunto Música Nova*” da UFBA. Sua instrumentação consiste em quatro primeiros violinos, quatro segundos violinos, três violas, dois violoncelos e dois contrabaixos, além do fagote solista.

Segundo nota explicativa do próprio compositor “a peça, como diz o título, tem a forma de variações, ao todo 9, de curta duração, de um tema formado com uma série de sete (7) notas agrupadas de uma maneira que fosse percebida uma atmosfera nordestina, sem no entanto cair num folclorismo nacionalista.”

---

<sup>8</sup> Violoncelista e regente italiano, naturalizado brasileiro, residente na Bahia desde 1961. Participou intensamente da história da Escola de música da UFBA nos últimos 40 anos, ocupou os cargos de chefe de departamento, diretor (1980-1984), Pró-Reitor de Extensão (1984-1988), vice-diretor (1990-1992), além de coordenador do colegiado do curso de instrumento (1998-2002). Como regente, tem se dedicado intensamente à estréia de obras contemporâneas brasileiras (mais de 300) frente ao “Conjunto Música Nova”, “Bahia Ensemble”, e “Orquestra Sinfônica da UFBA”, além de ter realizado um vasto trabalho frente à Orquestra Sinfônica da Bahia.

<sup>9</sup> Fagotista brasileira, natural do Rio de Janeiro, estudou fagote na Academia Superior de Música de Detmold na classe do prof. Helman Jung, como bolsista do DAAD. Em 1977 integrou a Orquestra Sinfônica de Campinas, em 1982 passa a integrar a Orquestra Sinfônica da Bahia como 1ª fagotista, chefe de naipe e um de seus membros fundadores. Desde 1986 é integrante também da Orquestra Sinfônica da UFBA. Desenvolve o trabalho de ensino do fagote na Bahia, já participou de diversas gravações, estreou obras para fagote de Ernst Widmer e outros compositores da Bahia e se apresentou como solista frente a diversos grupos musicais no Brasil.



Nesse sentido Alexandre Silva afirma que:

O propósito aparente desta obra é a construção de coerência em diversos níveis, numa grande confluência de intenções, inclusive numa curiosa identificação com aspectos da *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Baseia-se num tratamento serial diferenciado que também explora a mixolídica sonoridade nordestina (Silva, 2002:14).

A referida obra foi gravada pelo fagotista Zsolt Imre Pap no CD da Escola Profissional de Arte de Mirandela (Portugal), Orquestra Esproarte, em 2001, sob a regência do maestro Roberto Pérez, sendo esta a única gravação comercial disponível que se tem conhecimento até os dias de hoje.

## **2. METODOLOGIA DA PESQUISA**

### **2.1 Fundamentação Metodológica**

Devido às necessidades e características deste estudo, a metodologia que se mostrou mais adequada foi a pesquisa descritiva, empregando-se também uma abordagem qualitativa e um estudo comparativo entre a única edição encontrada, realizada por Piero Bastianelli, e o manuscrito da peça em questão. Segundo Rudio (1986:71) “a pesquisa descritiva deseja conhecer a natureza de um fenômeno, sua composição, processos que o constituem ou nele se realizam.” Ainda sobre esse aspecto Cervo e Bervian (1983:55) comentam: “A pesquisa descritiva observa, registra, analisa e correlaciona fatos ou fenômenos (variáveis) sem manipulá-los. Estuda fatos do mundo físico e especialmente do mundo humano, sem a interferência do pesquisador.”

Em se tratando da abordagem qualitativa, Vianna (2001:122) afirma: “é aquela que envolve procedimentos diferenciados, isto é, analisa-se cada situação a partir de dados descritivos, buscando identificar relações, efeitos, categorias e outros aspectos considerados necessários a compreensão da realidade estudada.” Já Bogdan e Biklen (1994:47-51) descrevem a abordagem qualitativa a partir de cinco características que podem estar presentes integral ou parcialmente no processo investigativo. São elas:

1. Na investigação qualitativa a fonte direta de dados é o ambiente natural, constituindo o investigador o instrumento principal;
2. A investigação qualitativa é descritiva;
3. Os investigadores qualitativos interessam-se mais pelo processo do que simplesmente pelos resultados ou produtos;
4. Os investigadores qualitativos tendem a analisar os seus dados de forma indutiva;
5. O significado é de importância vital na abordagem qualitativa.

Sobre a importância de um estudo comparativo de edições, Mello (2009:54) comenta que “o contato com os manuscritos e um eventual estudo de cunho comparativo entre as fontes, mostra-se de fundamental importância, pois possibilita a busca da origem do texto musical e sua reconstituição. Dessa maneira, novas visões e concepções sobre a obra tornam-se possíveis.”

Consequentemente a tarefa do editor é estabelecer e apresentar um texto (musical) que represente em maior grau a satisfação conceitual do editor em relação à obra, que foi determinada através de um exame crítico desta, suas fontes, contextualização histórica e estilo (Grier, 1996:37).

Nas pesquisas acadêmicas em música, foi verificado o uso de alguns desses métodos por Mello (2009), Fraga (2008), Pereira (2008), Silveira (2005), Robatto (2003) e Garbosa (2002), sendo que nos trabalhos citados havia a necessidade de identificação das similaridades e/ou diferenças entre elementos estruturais ou mesmo nos aspectos que diz respeito à escrita musical, ou seja, a partitura, possibilitando uma maior compreensão do fenômeno estudado.

## **2.2 Procedimentos Metodológicos**

### ***2.2.1 Coleta de Dados***

A coleta de dados para a presente pesquisa percorreu duas fases. A primeira delas caracterizou-se pelo levantamento das obras para fagote de Lindembergue Cardoso e consequentemente a obtenção do manuscrito das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas*, bem como as partes da orquestra e a única edição da peça que foi realizada por Piero Bastianelli.

Na segunda fase foi feita uma pesquisa bibliográfica com o levantamento de livros, teses, dissertações, bem como referências relacionadas ao compositor Lindembergue Cardoso, a qual foi efetuada em bibliotecas brasileiras, além do acervo do seu memorial na Escola de Música da UFBA.

Portanto, importantes informações sobre o compositor e sua obra foram obtidas via contato com sua esposa, a senhora Luci Cardoso, com o maestro Piero Bastanelli, ex-professor da escola de música da UFBA que conviveu por muitos anos com Lindembergue. Além disso, pode-se incluir as

conversas informais com músicos ligados ao compositor e sua obra, as quais vieram contribuir para um melhor entendimento de sua trajetória. Um fato interessante a esse respeito é o relato feito por Cláudia Sales, fagotista que realizou a primeira audição da obra, em que a mesma comenta não ter recebido nenhuma orientação do Lindembergue sobre a peça devido à ocasião do concurso de composição (mencionado na página 18).

A escolha das ferramentas utilizadas na análise da obra também integrou a coleta de dados. A análise musical da obra visa descobrir de que forma o compositor organiza a sua concepção musical, investigando a disposição da estrutura formal da peça e das suas relações (Fraga, 2008:28). O modelo analítico descritivo utilizado na presente pesquisa teve como objetivo conjugar as relações presentes na obra sob o ponto de vista interpretativo, isso devido à característica desse estudo em particular voltado à performance. Com relação ao caráter da análise descritiva, Casey (1992:115) comenta que a “descrição é fundamental para a ciência. Quando a descrição é a primeira meta de um projeto de pesquisa, tal projeto é chamado de pesquisa descritiva”.

Em geral, é possível observar que todas as espécies de análise têm seu grau de descrição, e com este, “podem produzir ricos dados que levam a importantes recomendações” (Knutfer e McLellan, 1996:1198). Partindo da decodificação dos símbolos de uma determinada partitura, buscamos, através de sua análise, identificar alguns elementos que julgamos serem relevantes para a compreensão geral da obra, tais como: Segmentação formal, identificação e desenvolvimento temático.

Entretanto, a análise das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* também incluiu aspectos abordados por Arnold Schoenberg em seu livro *Fundamentos da Composição Musical* (1996), no que diz respeito a identificação dos motivos que formam as melodias, bem como no que refere a organização formal da peça em estudo, um vez que o conhecimento destes aspectos irão proporcionar um aprofundamento no entendimento da obra.

### ***2.2.2 Análise dos Dados***

Após a coleta, a análise dos dados foi realizada a partir da análise estrutural da obra tendo como objetivo aspectos relacionados à melodia, motivos, textura, forma e a utilização do fagote nas “9 *Variações para Fagote e Orquestra de Cordas*”.

Os dados obtidos foram descritos em capítulos distintos após serem analisados. No capítulo referente à partitura, procurou-se identificar semelhanças e diferenças obtidas pela comparação entre o manuscrito de Lindenbergue e a edição feita pelo professor Piero Bastianelli, destacando as informações contraditórias e optando pela solução que demonstrava maior coerência com as idéias do compositor. Neste processo, surgiu a necessidade da edição de uma nova partitura com o intuito de dirimir as discrepâncias encontradas, bem como de disponibilizar um melhor texto musical para o intérprete.

Por fim, são apresentadas as considerações sobre o estudo proposto e os seus principais resultados. O enfoque dado a essa pesquisa teve por objetivo permitir uma visão ampliada do uso do fagote na peça e, conseqüentemente, o tratamento dado pelo compositor ao instrumento.

### **3. UM NOVO TEXTO MUSICAL**

Uma edição prática da parte do fagote solo das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue Cardoso, como já foi mencionado anteriormente, é um dos produtos desta pesquisa. Segundo Grier (1996:2) “editar consiste em uma série de escolhas, instruídas, fundamentadas criticamente. Em suma, um ato de interpretação. Além disso, consiste na interação entre a autoridade do compositor e a do editor”. A definição de edição prática é dada por Feder como aquela em que a partitura editada está pronta para a prática musical, isto é, em notação moderna e com indicações de interpretação (Feder citado por Casado, 2011:15).

#### **3.1 Comparação entre o manuscrito e a edição encontrada**

Existe uma edição impressa da peça em estudo, realizada pelo ex-professor da escola de música da UFBA Piero Bastianelli. Na capa da mesma encontramos dados relativos à sua primeira audição em 06 de dezembro de 1985 na reitoria da UFBA. Na contra capa é indicada a instrumentação mínima, sua duração, uma legenda indicando as notações utilizadas na edição e uma nota do revisor informando que as indicações que não constam no manuscrito da obra estarão entre parênteses.

Durante a pesquisa foram identificadas significativas diferenças no que diz respeito a dinâmicas, notas e articulações, bem como a ausência de sinais preventivos de alterações, gerando dúvidas na execução. Desse modo, foi imprescindível a consulta ao acervo pessoal do compositor como a solução encontrada para resolver esses problemas. Consequentemente, foi necessário fazer uma comparação entre a referida edição e o manuscrito do compositor para que tivéssemos uma versão mais coesa da obra.

O manuscrito encontrado no memorial Lindembergue Cardoso na Escola de Música da UFBA é datado de 1985. Há também o manuscrito inacabado de uma peça intitulada *12 Variações para Fagote e Orquestra* (ilustração 1.A), não datada, e que provavelmente tenha sido escrito antes das 9 variações (ilustração 1.B).

A
B


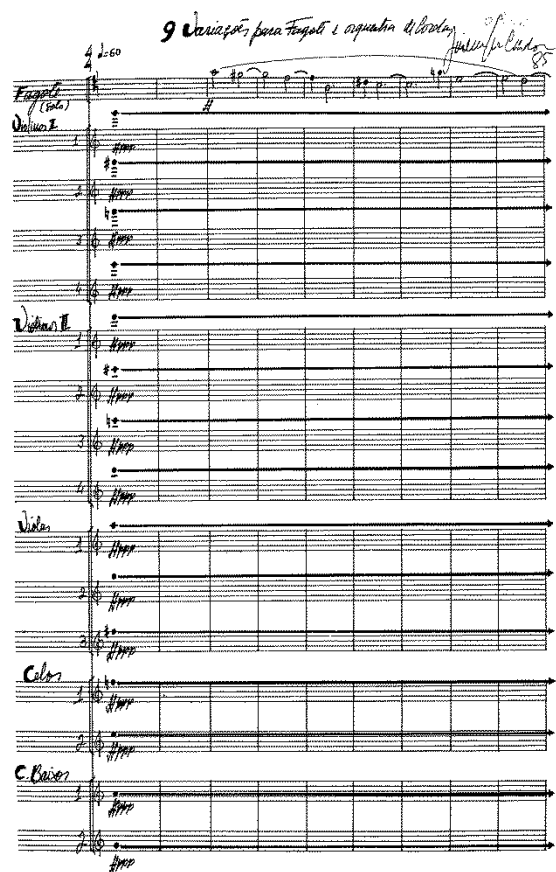



Ilustração 1: Manuscrito das 12 variações (A) e das 9 variações (B).

A comparação entre a edição de Piero (vide ilustração 2.A) e o manuscrito de Lindembergue (vide ilustração 2.B) permitiu o entendimento e a consecutiva correção de alguns eventuais equívocos existentes na versão editada. Como exemplo disso, temos no primeiro tempo do compasso 8 da primeira variação da edição, a ausência do *crescendo* que consta no manuscrito.



Ilustração 2: Excertos da edição de Piero (A) e o manuscrito de Lindenbergue (B).

Da mesma forma, nos compassos 11 e 12, o executante depara-se sucessivamente com a ausência na edição (ilustração 3.A) de um acento na primeira nota e um deslocamento de dinâmica no compasso seguinte, aspecto que a consulta ao manuscrito (ilustração 3.B) revelou o equivoco.

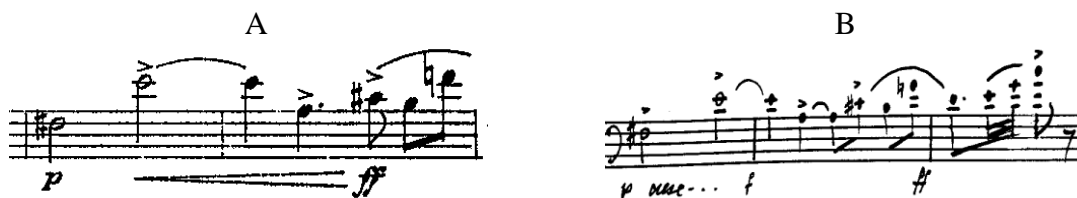


Ilustração 3: Ausência do acento na primeira nota e deslocamento do ff.

No penúltimo compasso da primeira variação foi encontrada uma alteração descendente na segunda nota Si (ilustração 4.A), fazendo com que durante todo o compasso a referida nota seja bemol. Entretanto, a comparação com o manuscrito do compositor (ilustração 4.B) não nos deixa dúvidas quanto ao fato da segunda nota Si deste compasso ser natural e não alterada.

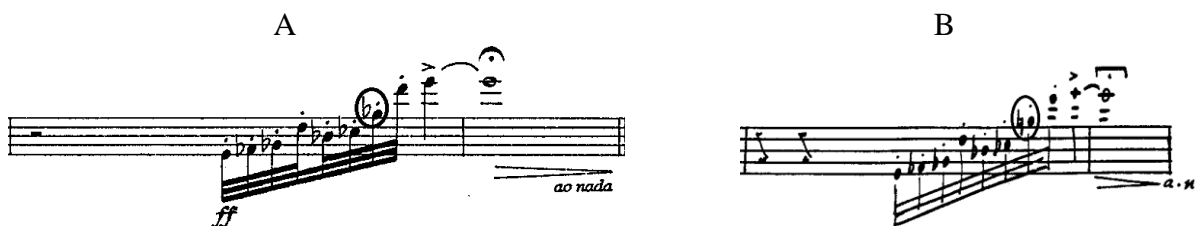


Ilustração 4: Comparação, entre edição e manuscrito, do penúltimo compasso da variação I.

Frequentemente encontramos intérpretes executando obras cujas edições, ou mesmo manuscritos, apresentam erros que mesmo a intuição, conhecimento técnico ou contextual não são



suficientes para resolvê-los. Um exemplo disso é o compasso 13 da terceira variação. Neste caso, há um impasse na contagem das figuras para o preenchimento do compasso quaternário. Na edição (ilustração 5.A) é possível verificar uma tentativa de resolução desta questão com a inclusão de uma quiáltera de 3 (três) colcheias no quarto tempo, sendo que este tempo está preenchido com um total de 4 (quatro) colcheias, causando mais um equívoco. O manuscrito da partitura (ilustração 5.B) traz esse problema de forma nítida, com um total de cinco tempos escritos num compasso quaternário. Finalmente no manuscrito da parte de fagote (ilustração 5.C) aparece uma correção do problema em questão (também adotada pelo pesquisador) transformando as semínimas do segundo tempo em colcheias. É provável que essa correção tenha sido feita pelo próprio compositor.



Ilustração 5: Comparação entre a edição, manuscritos da partitura e da parte de fagote solo.

Na quinta variação da edição nos deparamos com dois casos de indicações de *cresc.* em lugares diferentes em relação ao manuscrito. No compasso 12 é possível verificar a modificação de dinâmica, bem como uma inclusão do *stacatto* nas colcheias do segundo tempo (ilustração 6). No último compasso, ainda da mesma variação, nota-se a falta de uma indicação de respiração feita pelo compositor, o qual provavelmente tenta auxiliar o intérprete na preparação para iniciar a variação seguinte (vide ilustração 7).

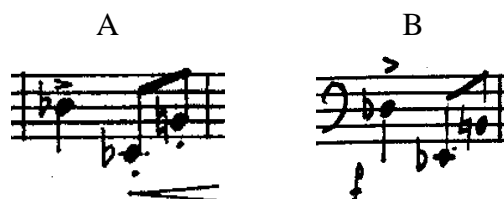


Ilustração 6: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 12 da variação V.

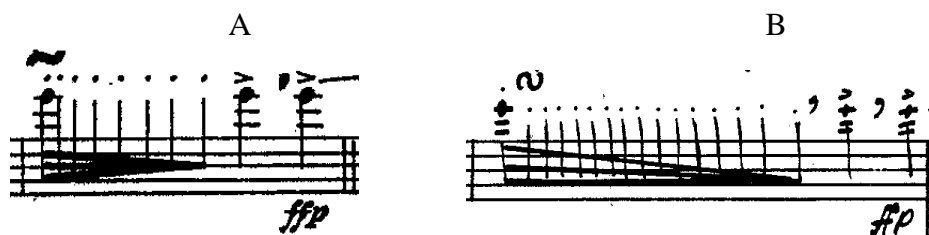


Ilustração 7: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do último compasso da variação V.

Na edição de Piero, o compasso 10 da sexta variação apresenta um deslocamento da dinâmica *f* que está escrito pelo compositor em seu manuscrito (ilustração 8).



Ilustração 8: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 12 da variação VI.

Um aspecto que pode ser observado em relação à cadência escrita na sétima variação é o fato do editor ter acrescentado ligaduras nas semibreves e mínimas, sugerindo consequentemente uma prolongação em seus relativos tempos de execução, o que não acontece no manuscrito da obra, como nos mostra a ilustração 9.

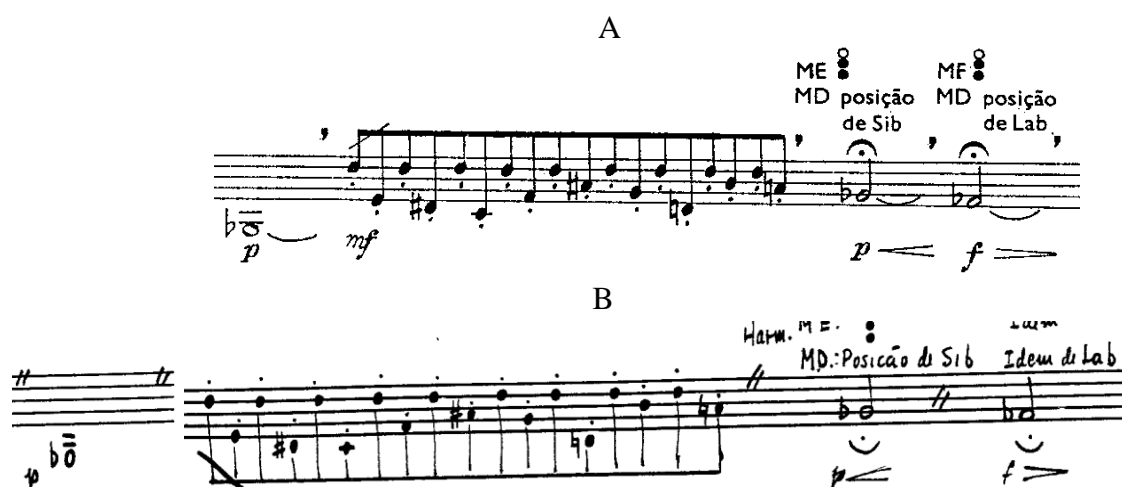


Ilustração 9: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), da cadência da variação VII.

A variação VIII da edição apresenta um erro no seu quinto compasso. A quarta colcheia do referido compasso nos mostra a nota Sí, a comparação com o manuscrito mostra que a nota escrita é um Sol (ilustração 10), equívoco que foi corrigido na edição resultante realizada pelo pesquisador.



Ilustração 10: Comparação, entre a edição (A) e o manuscrito (B), do compasso 5 da variação VIII.

Por fim, a importância da verificação de tais informações amplia o entendimento da obra musical, além de possibilitar novas interpretações. Sendo assim, os dados obtidos com a comparação da edição e o manuscrito da peça em questão, possibilitaram a produção de uma nova edição mais coesa com os resultados da pesquisa.

## 4. ASPECTOS ANALÍTICO-INTERPRETATIVOS

Este capítulo mostra uma proposta analítica da peça em estudo com o objetivo de prestar um auxílio ao intérprete no que diz respeito à forma da peça e também ao processo de formação dos motivos que compõem as melodias de cada seção. A verificação das ferramentas composicionais usadas pelo compositor pode ser feita através da tese de doutorado do maestro Roberto Pérez (2009) *Lindembergue Cardoso – Técnicas e atitudes composicionais: O estudante e o compositor*, disponível no acervo do memorial Lindembergue Cardoso na Escola de Música da UFBA.

O acompanhamento da análise com a partitura, que se encontra em anexo, é fundamental para um melhor entendimento.

### 4.1 A Análise da Obra

Quadro 2: Estrutura morfológica da peça.

F O R M A	Tema	Início ao c.26
	Variação I	c.27 ao c.42
	Variação II	c.43 ao c.58
	Variação III	c.59 ao c.75
	Variação IV	c.76 ao c.91
	Variação V	c.92 ao c.107
	Variação VI	c.108 ao c.122
	Variação VII	c.123 ao c.158
	Variação VIII	c.159 ao c.177
	Variação IX	c.178 ao c.203
	Reexposição	c.204 ao fim.

## TEMA

Nesta seção é apresentado o material temático, formado por sete notas naturais, comum a todas as variações, sendo que Lindenbergue utiliza também o *Fá* e o *Dó* sustenidos, produzindo uma sequência de nove notas. Ele é apresentado basicamente em duas frases: frase *a* (c.3-10) e frase *a'* (c.18-25), sendo que a segunda corresponde à transposição da frase *a* um intervalo de 4ª acima com uma reordenação da nota 3 para a posição 9. Veja a ilustração 11.

Frase <i>a</i>	
Frase <i>a'</i>	

Ilustração 11: 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas - Frases *a* e *a'*.

Lindenbergue utiliza a seguinte inversão do conjunto original para ampliar a gama de notas na composição das variações.



Ilustração 12: 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas- Tema invertido.

A exposição do tema é precedido por um *cluster* das cordas composto pelos 9 sons, os quais são utilizados de forma melódica pelo fagote.



Ilustração 13: Cluster inicial.

Logo, é possível identificar a seguinte estrutura composicional na seção inicial:

Introdução – Início ao c.2;

Exposição da frase *a* – c.3 ao c.10;

Desenvolvimento – c.11 ao c.17;

Exposição da frase *a'* – c.18 ao c.25;

Coda – c.26.

Do ponto de vista técnico-interpretativo, Lindenbergue não especifica, em sua partitura, pontos em que o intérprete possa respirar ao tocar as duas primeiras frases. Devido ao andamento (semínima = 60) e a dinâmica em fortíssimo, torna-se impossível tocar toda a frase numa respiração, o que gera uma necessidade de escolher tais pontos previamente. Sendo assim, os pontos sugeridos levam em consideração os membros de cada frase especificamente, bem como a “interrupção” do contorno melódico descendente.



Ilustração 14: Pontos para respiração na primeira seção.

É possível observar na partitura que as síncopas que acontecem em ambas as frases são executadas sobre o *cluster* da orquestra, evitando o contratempo natural pela ausência da referência dos tempos fortes e, desse modo, podem ser executadas tranquilamente por parte do intérprete.

## VARIAÇÃO I

O início dessa primeira variação é semelhante à seção do tema no que diz respeito ao uso do *cluster* a cargo das violas, cellos e contrabaixos, composto pelas notas do conjunto original e com a exposição dos nove sons pelo fagote, agora escrito em uma nova estrutura rítmica.



Ilustração 15: Cluster e exposição do tema da variação I.

Sua estrutura composicional está assim definida:

Exposição do tema – c.1 ao c.4;

Uso da inversão do tema de forma retrograda pelas cordas – c.5 ao c.9;

*Cluster* das cordas sustentando a melodia – c.10 ao c.12;

Fragmentos do conjunto de nove sons e conclusão com o tema invertido pelo fagote – c.13 ao c.16;

Os pontos de respiração, nesta variação, são mais claros devido às pausas que antecedem cada frase. Por outro lado, é sugestivo que o *stacatto* soe de forma leve. Para a realização das dinâmicas é fundamental o constante uso do apoio da coluna de ar, afim de que seja obtido o resultado esperado pelo compositor.



Ilustração 16: Pontos para respiração na Variação I.

## VARIAÇÃO II

Essa variação possui uma introdução de cinco compassos, nos quais são empregados blocos de notas derivadas do conjunto original de nove sons, o que cria uma semelhança com a seção do tema e a da primeira variação.





Ilustração 17: Notas iniciais da Variação II.

A partir do sexto compasso o fagote executa o tema principal, mais uma vez modificado ritmicamente, sendo acompanhado pelas cordas em uma textura sincopada e com uma estrutura rítmica distinta entre os naipes, o que talvez demonstre a influência da música popular brasileira na vida do compositor.





Ilustração 19: Acentos na variação II.

### VARIAÇÃO III

Esta seção contém um início particular em relação às anteriores, pois este não é realizado com o *cluster* composto pelas nove notas ou parte delas, e sim por um fragmento formado pelas notas do tema distribuídas para o fagote.



Ilustração 20: Fragmento inicial da variação III com as nove notas.

O caráter expressivo e tranqüilo que é dado a esta seção, é contraposto a uma textura mais leve por parte das cordas, escrita quase sempre em *p* com alguns ataques em *fp*.

Sua estrutura fraseologia pode ser assim classificada:

Exposição do motivo – início ao c.3;

Desenvolvimento motivico – c.4 ao c.7;

Utilização da frase *a'* – c.8 ao c.11;

Idéia conclusiva – c.13 ao c.16.

No que diz respeito ao aspecto interpretativo, não há dificuldades em relação às respirações durante a referida variação devido às pausas existentes, porém é importante explorar o caráter expressivo que esta variação requer, seja pela valorização dos cromatismos, já que esta é a única variação que o traz de fato, como também pela execução das dinâmicas (com o apoio constante da coluna de ar) e acentos escritos pelo compositor.



Ilustração 21: Passagens cromáticas na Variação III.

## VARIAÇÃO IV

Nesta variação o fagote expõe o motivo temático, baseado nos nove notas iniciais, de forma leve e articulada criando um contraste com a variação anterior.



Ilustração 22: Melodia inicial da variação IV com as nove notas.

Esta quarta variação está estruturada da seguinte forma:

Frase 1: c.1 ao c.4;

Frase 2: c.5 ao c.8;

Frase 3: c.9 ao c.12;

Frase 4: c.13 ao c.16.

É possível notar que a partir do nono compasso temos uma espécie de recapitulação que funciona como um espelho da primeira parte, sendo que a orquestra propõe a melodia, agora com a inversão do tema, e o fagote responde. Essa observação também pode ser empregada no que diz respeito a cada uma das quatro frases que integram a variação.

Ao intérprete é importante observar o aspecto rítmico da referida variação e consequentemente a perfeita precisão no que se refere à execução do mesmo, pois a orquestra está em uma textura de blocos melódicos que a todo o momento estão interligados com a parte do fagote (vide a ilustração 23).

Handwritten musical score for Variation IV, featuring a string quartet and a solo violin. The score is divided into three systems, each marked with a double bar line and repeat signs at the beginning and end.

- System 1:**
  - Violino Solo:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is written in a single staff.
  - Violini (Violins):** Two staves, numbered 1 and 2. They play a rhythmic pattern of eighth notes.
  - Viola:** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
  - Violoncello (Cello):** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
  - Bass:** One staff, playing a rhythmic pattern of eighth notes.
- System 2:**
  - Violino Solo:** Continues the melody from the first system.
  - Violini:** Continues the rhythmic pattern.
  - Viola:** Continues the rhythmic pattern.
  - Violoncello:** Continues the rhythmic pattern.
  - Bass:** Continues the rhythmic pattern.
- System 3:**
  - Violino Solo:** Continues the melody.
  - Violini:** Continues the rhythmic pattern.
  - Viola:** Continues the rhythmic pattern.
  - Violoncello:** Continues the rhythmic pattern.
  - Bass:** Continues the rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *arzo*, *piu*). The handwriting is in black ink on white paper.

Ilustração 23: Excerto da Variação IV.

## VARIAÇÃO V

Lindemberg segue explorando a atividade rítmica nesta variação, com o fagote apresentando o conjunto original de nove sons, sendo que os três primeiros aparecem agora alterados em um tom acima.



Ilustração 24: Apresentação dos nove sons pelo fagote na variação V.

A textura utilizada na orquestra é similar a que encontramos na variação anterior, ou seja, uma textura em blocos com a utilização das notas do conjunto original de nove sons.

Sua estrutura também é idêntica a variação anterior, ou seja:

Frase 1: c.1 ao c.4;

Frase 2: c.5 ao c.8;

Frase 3: c.9 ao c.12;

Frase 4: c.13 ao c.16.

Desse modo, é imprescindível ao intérprete, assim como na variação anterior, a precisão na execução dos ritmos, pois a estrutura rítmica da orquestra não irá permitir uma possível flexibilidade nesse aspecto devido à sua disposição, como podemos ver abaixo.

The image displays a musical score for Variation V. At the top, a short piano solo introduction is marked 'ff solo' and 'Allegro' with a tempo of 120. Below this, the main score is divided into two systems. Each system features a piano solo part on the left, marked 'ff solo', and an orchestral part on the right, marked 'ff'. The piano solo part consists of a single melodic line, while the orchestral part includes staves for strings, woodwinds, and brass. The score is written in 4/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The piano solo part is marked with 'ff solo' and the orchestral part is marked with 'ff'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ilustração 25: Variação V.

Os pontos de respiração no último compasso desta variação são sugeridos pelo compositor, porém o intérprete pode escolher alguns outros se achar necessário. Alguns desses pontos são sugeridos a seguir pelo pesquisador.



Ilustração 26: Pontos de respiração na variação V.

## VARIAÇÃO VI

Esta variação contrasta com as duas anteriores. Lindenbergue usa esta variação como forma de atenuar a tensão rítmica que vinha sendo empregada anteriormente e, dessa forma, ele utiliza agora o fagote e a orquestra para apresentarem juntos o conjunto original de nove sons, numa figuração rítmica bem diferente da vista anteriormente.

Var. VI

The image shows five staves of musical notation for Variation VI, labeled on the left as "Fg. solo", "Violino 1 Solo", "Viola Solo", "Cello Solo", and "C. Baixo Solo". The staves are in 4/4 time. Red numbers 1 through 9 are placed above specific notes across the staves, indicating a sequence of nine sounds. The notation includes various note values and rests.

Ilustração 27: Apresentação dos nove sons pelo fagote e orquestra na variação VI.



A partir do sétimo compasso Lindembergue continua utilizando a mesma textura, porém com as notas do conjunto invertido e conclui a variação com elementos de ambos os conjuntos.

Estruturalmente poderíamos classificá-la, seguindo o critério do agrupamento dos nove sons pelo fagote e pela orquestra, da seguinte forma:

Sub-seção 1: c.1 ao c.6;

Sub-seção 2: c.7 ao c.10;

Sub-seção 3: c.11 ao c.15.

Um aspecto que o fagotista deverá explorar nessa variação é a execução das variações de dinâmicas sugeridas pelo compositor, atentando especialmente para o c.10 por se tratar de intervalos de possam apresentar uma dificuldade significativa na performance, devido ao seu dedilhado ou mesmo aos grandes saltos em *legato*. Vale ressaltar a importância técnica do apoio da coluna de ar, bem como da abertura da garganta como auxílio na execução.

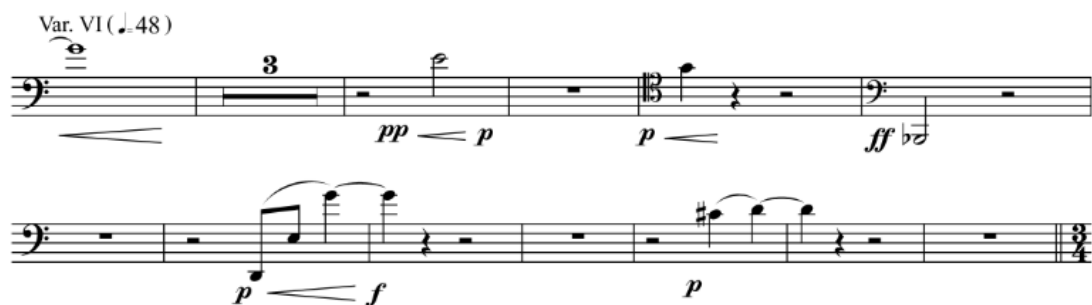


Ilustração 28: Variação VI.

## VARIAÇÃO VII

É possível perceber uma singularidade nesta variação, assim como nos tradicionais concertos clássicos, temos aqui a cadência para o fagote solista.

O início da variação é caracterizado por cinco compassos na nota *Mí* executados pelos contrabaixos, sendo que no primeiro ainda temos o contrabaixo solo concluindo a idéia do final da variação anterior e logo em seguida, ou seja, a partir do segundo compasso, é utilizada a figura da

semínima para dar o movimento que conduzirá ate a entrada total da orquestra no sexto compasso.

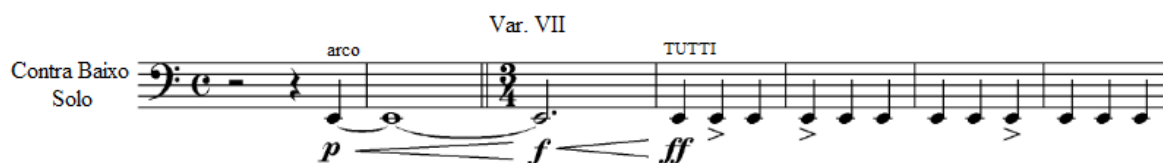


Ilustração 29: Início da Variação VII.

A entrada de toda a orquestra é feita numa textura polirítmica em que os violinos tocam semínima, as violas em colcheias, os cellos em mínima pontuada e os contrabaixos em semínima pontuada.

É possível classificarmos estruturalmente essa variação da seguinte forma:

Introdução: c.1 ao c.5;

Idéia temática: c.6 ao c.15;

Cadência do fagote: c.16;

Reexposição da idéia temática: c.17 ao c.26.

Assim como acontece nas seções já estudadas anteriormente, Lindenbergue compõe a cadencia do fagote tendo como base o conjunto original de nove sons. Uma comprovação desse fato é notada claramente no seguinte fragmento:



Ilustração 30: Uso dos nove sons na cadência do fagote na variação VII.

É importante o fagotista observar os seguintes aspectos para a execução da cadência: O contraste de dinâmica nos fragmentos, a produção dos harmônicos nas notas *Si* bemol e *Lá* bemol e a articulação do *stacatto* solicitado pelo compositor, o qual poderá contribuir com uma relativa leveza ao seu caráter.

Em relação ao segundo aspecto mencionado, que é a produção dos harmônicos, o próprio

Lindembergue faz a sugestão de dedilhado, certamente pelo fato de também ser fagotista e conhecer muito bem o referido instrumento, o que não exclui uma pesquisa de novos dedilhados, se necessário for, para um melhor resultado diante da particularidade de cada instrumento, bocal e/ou palhetas. Vale comentar que a sugestão de posição dada por Lindembergue foi utilizada por mim em performance datada em 05 de dezembro de 2011 com a Orquestra Sinfônica da UFBA.

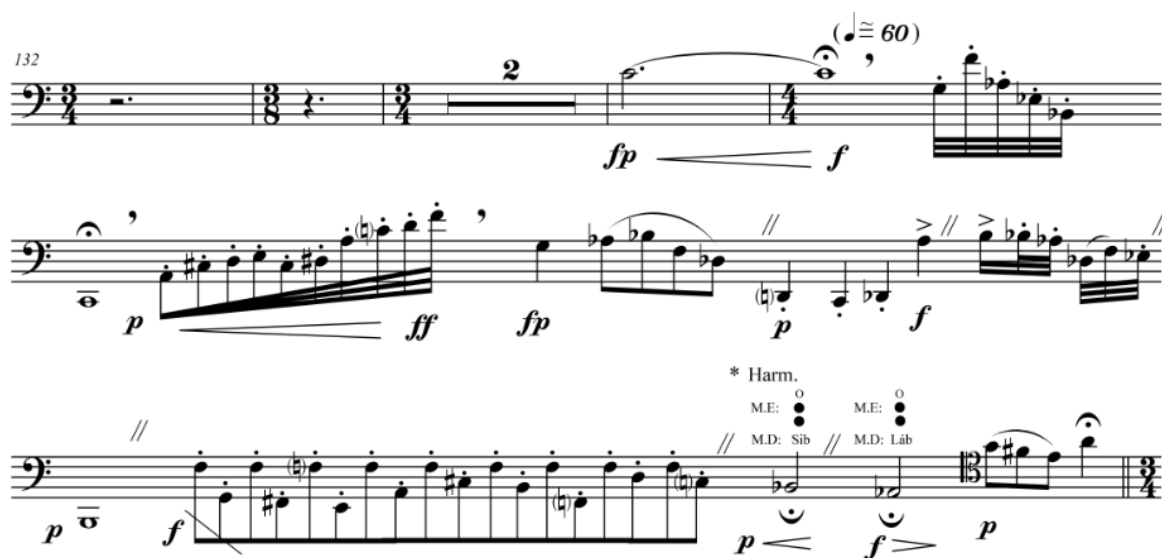


Ilustração 31: Cadência do fagote na variação VII.

## VARIAÇÃO VIII

O ritmo executado pelas cordas e a parte do fagote criam uma textura polirítmica que funciona como um pedal ao longo de toda a variação, dando origem a um novo gesto composicional.

Fagote

VI. 1

VI. 2

Vla e Cello

Contrabaixo

Ilustração 32: Pedal poliritmico da variação VIII.

A parte do fagote é um desenvolvimento de uma célula motívica criada com os quatro primeiros sons do conjunto original como podemos ver na ilustração 31.

Var VIII

2

Motivo

Desenvolvimento motivico

Ilustração 33: Desenvolvimento motívico na variação VIII.

Do ponto de vista técnico-interpretativo, Lindenbergue não sugere pontos de respiração, desta forma o intérprete devera escolher previamente alguns destes para poder executar a variação em estudo. Um critério que poderá auxiliar nestas escolhas seria o de efetuar as respirações necessárias entre as células motivicas, evitando assim, a quebra sequencial dos quatro sons.

### VARIAÇÃO IX

Numa pulsação constante de semicolcheias, esta nona variação é composta de forma ímpar. É interessante observar que Lindenbergue utiliza a orquestra para fazer a condução da variação em frases que iniciam com quatro compassos (c.3 ao c.6), três compassos (c.8 ao c.10), dois compassos (c.12 ao c.13) e um compasso (c.15 em diante), comprovando o aumento da tensão e posteriormente o repouso pela reexposição temática.

As frases executadas pela orquestra são compostas com base em uma técnica chamada de permutação cíclica que consiste em girar as notas sequencialmente conforme a ilustração seguinte:

The musical score for Variation IX illustrates a cyclic permutation technique across five staves: Violino I, Violino II, Viola, Cello, and Contrabaixo. Each staff contains a sequence of notes with red numbers above them indicating the order of the permutation. The sequence starts with 1-2-3-4-5-6-7-8 on Violino I and continues down to 5-6-7-8-9-8-7-6 on Contrabaixo, then repeats the sequence in reverse order on the next staff.

Ilustração 34: Permutação cíclica na variação IX.

Desse modo, os motivos que formam a primeira frase do primeiro violino nessa variação (ilustração 33) servem de base nas intervenções melódicas a cargo do fagote, mostradas na ilustração 34.



Ilustração 35: Primeira frase do primeiro violino na variação IX.



Ilustração 36: Intervenções do fagote derivadas do primeiro violino na variação IX.

É oportuno ressaltar a importância de executar essa variação valorizando a indicação crescente de dinâmica sugerida pelo próprio compositor, bem como, dar ênfase nas articulações e consequentemente nos acentos, para que o acúmulo de tensão seja direcionado ao último compasso, onde teremos a seção da reexposição do tema após a fermata, e assim finalizando a peça.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo dessa pesquisa foi o conhecimento dos aspectos históricos de Lindemberg e das suas composições para o fagote; a aquisição de uma edição condizente com as intenções do compositor e a identificação dos motivos melódicos, bem como a sua estrutura composicional através de uma análise voltada à performance. O estudo interpretativo sobre as *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindemberg Cardoso buscou oferecer elementos que venham a dar ao interprete um maior embasamento nas suas escolhas interpretativas, bem como, possibilitar uma melhor compreensão da obra e seu contexto.

A complexidade que envolve todo o processo interpretativo exige considerações sobre diversos aspectos que vão além de uma boa edição ou da análise da peça. Nesse sentido, procurou-se mostrar na revisão bibliográfica deste estudo alguns desses aspectos que certamente contribuem de forma direta na formação ou consolidação interpretativa de uma obra musical, pois “não há dúvidas de que o intérprete trabalha a partir de suas ideias musicais e práticas interpretativas sistematizadas e historicamente construídas, desenvolvidas com um treinamento musical, e com as quais o instrumentista se conecta, dialoga e se expressa” (Garbosa, 2002:153).

O estudo da edição feita pelo professor Piero Bastianelli, comparada com o manuscrito de Lindemberg, possibilitou a identificação e consequentemente a resolução de questionamentos relativos a alguns equívocos encontrados, além de mostrar a necessidade de uma nova edição baseada no referido manuscrito, considerando-o como a fonte principal de pesquisa. Esses possíveis questionamentos dizem respeito a articulações, dinâmicas, dúvidas quanto a notas ou divisões rítmicas ao longo da peça.

Por outro lado, é necessário salientar a importância da análise morfológica da peça em questão, que possibilitou não só um maior entendimento referente à sua disposição composicional, como também uma melhor visualização das frases e os motivos que as compõem. Na análise, foi

observado o uso frequente das notas do tema principal e da sua inversão para a construção das variações, além de técnicas composicionais frequentemente utilizadas nas obras de Lindembergue como, por exemplo: Permutação cíclica e a inversão do tema.

É importante ressaltar a necessidade de novas pesquisas voltadas à execução musical, no intuito que seja gerado conhecimento para o desenvolvimento acadêmico-científico da área de performance musical. Por tanto, sugerem-se temas para a realização de futuros trabalhos no campo da execução musical em fagote:

- Investigar a relação das *9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue Cardoso com outras peças brasileiras contemporâneas para fagote;
- Realizar uma nova catalogação das peças de câmara e/ou solista para fagote no Brasil;
- Investigar de que forma a peça em estudo pode contribuir para o ensino do instrumento, com base nos seus elementos pedagógicos.

Por tanto, *As 9 Variações para Fagote e Orquestra de Cordas* de Lindembergue é uma das poucas obras escritas por compositores brasileiros para o instrumento. Sendo assim, sugere-se a inclusão da peça nos currículos dos cursos de graduação em fagote nas diversas universidades do país, visto que se trata de uma obra pouco conhecida e executada, mas que há muito a engrandecer a literatura fagotística brasileira.



## BIBLIOGRAFIA

- ABDO, Sandra Neves. 2000. *Execução / interpretação musical: uma abordagem filosófica*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG. v. 1, p. 16-24. Per Musi.
- BENT, Ian. 1987. *Analysis*. New York-London: W.W. Norton & Company.
- BOGDAN, Robert C. e BIKLEN, Sari K. 1994. *Investigação Qualitativa em Educação – uma introdução à teoria e aos métodos*. Porto: Porto Editora.
- BORBA, Tomás e GRAÇA, Fernando Lopez. 1958. *Dicionário de música (ilustrado)*. Lisboa: ed. Cosmos.
- CADWALLADER, Allen e GAGNÉ, David. 1998. *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach*. New York: Oxford University.
- CARDOSO, Lindembergue. 1994. *Causos de Música*. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia.
- CARDOSO FILHO, Lindembergue. *Lindembergue Cardoso: site oficial do compositor*. Disponível em: <http://www.lindemberguecardoso.mus.ufba.br>. Acessado em 20 de setembro de 2010.
- CASADO, Alexandre. 2010. *Concerto de câmara op.33 de Ernst Widmer: Uma edição prática*. Tese (doutorado em música). Escola de Música – Universidade Federal da Bahia.
- CASEY, Donald. 1992. *Descriptive Research: Techniques and Procedures. Handbook of Research on music teaching and learning*. New York: Shirmer Books.
- CERVO, Amado Luiz e BERVIAN, Pedro Alcino. 1983. *Metodologia Científica*. 3ª Ed. São Paulo: McGrall-Hill do Brasil.
- COOK, Nicholas. 1989. *A Guide to Musical Analysis*. London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- COPLAND, Aaron. 1999. *What to Listen for in Music*. New York: A Mentor Book.
- CURY, Fabio. 1999. *Fundamentos para a performance no fagote barroco*. Dissertação (mestrado em música). Instituto de Artes – Universidade Estadual de Campinas.
- DART, Thurston. 2000. *Interpretação da Música*. São Paulo: Martins Fontes.
- DOURADO, Henrique Autran. 2004. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34.
- ECO, Umberto. 1971. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: 2 ed. Ed. Perspectiva.

- \_\_\_\_\_. 1976. *A Estrutura Ausente: Introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: 3 ed. Ed. Perspectiva.
- FAGERLANDE, Aloysio M. R. 2008. *O Fagote na música de câmara para sopros de Heitor Villa-Lobos*. Tese (Doutorado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 2009. "Interpretação." In *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: 2 ed. Ed. Positivo.
- FRAGA, Vinícius de Sousa. 2008. *Estudo interpretativo sobre a fantasia sul América para clarineta solo de Cláudio Santoro*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música – Universidade Federal da Bahia.
- GARBOSA, Guilherme Sampaio. 2002. "*Concerto (1988)*" para clarinete de Ernst Mahle: um estudo comparativo de interpretações. Tese (doutorado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- GRIER, James. 1996. *The Critical Editing of Music: history, method and practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HARNONCOURT, Nikolaus. 1988. *O Discurso dos Sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- KNUPFER, Nancy N. e McLELLAN, Hillary. 1996. *Descriptive Research Methodologies. Handbook of Research on music teaching and learning*. New York: Shirmer Books.
- KRAUSZ, Michael. 2001. *The interpretation of music: philosophical essays*. Great Britain: Oxford University Press.
- MARIZ, Vasco. 2000. *História da Música no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- MELLO, Ricardo Camponogara de. 2009. *Concerto para Violão e Pequena Orquestra de H. Villa-Lobos: um estudo comparativo entre edições e manuscritos*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- NASCENTES, Antenor (Ed.). 1988. "Interpretação." In *Dicionário da Língua Portuguesa da Academia Brasileira de Letras*. Rio de Janeiro: Bloch Editores.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. 2005. *O Combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de seminologia musical aplicada*. São Paulo: Via Lettera.
- NOGUEIRA, Ilza. 1997. "O Grupo de Compositores da Bahia (1966 – 1975): uma proposta de educação musical formal e informal crivada de novos paradigmas culturais" in ANAIS 6°. Simpósio Paraense de Educação Musical – 1°. Encontro Regional Sul da ABEM: O Ensino de Música Diante de Novos Paradigmas – 30 de junho a 04 de julho de 1997 – 17°. Festival de Música de Londrina.

- PEREIRA, Antônio Carlos de Mello. 2008. *Concerto para Viola de Cláudio Santoro*. Edição de partitura, redução para viola e piano e subsídios para interpretação. Dissertação (mestrado em música). Universidade Estadual de Campinas.
- PETRI, Ariane. 1999. *Obras de Compositores Brasileiros para Fagote Solo*. Vol 1: Texto; Vol 2: Partituras. Dissertação (mestrado em música). Escola de música – Universidade do Rio de Janeiro, UNI-RIO.
- PILATTI, Giampiero. 2008. *Improviso n° 3 para flauta solo de Camargo Guarniere: desconstrução da obra a partir dos elementos rítmicos e melódicos como processo auxiliar na performance musical*. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música – Universidade Federal da Bahia.
- ROBATTO, Pedro. 2003. *Concerto para Clarineta e Piano opus 116 de Ernst Widmer*. Tese (doutorado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- RUDIO, Franz Victor. 1986. *Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica*. Petrópolis: Vozes.
- SADIE, Stanley. 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa / editado por Stanley Sadie; editora – assistente, Alison Lathan; Tradução, Eduardo Francisco Alves*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- SCHAFER, R. Murray. 1991. *O Ouvido Pensante*. Tradução: Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascoal, São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- SCHOENBERG, Arnold. 1996. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- SILVA, Alexandre Reche. 2002. “*Lindembergue Cardoso: identificando e ressignificando procedimentos composicionais a partir de seis obras da década de 80*”. Dissertação (mestrado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- SILVEIRA, Fernando José Silva Rodrigues da. 2005. *Concerto para Clarineta e Orquestra de Francisco Mignone: reflexões interpretativas*. Tese (doutorado em música). Escola de Música - Universidade Federal da Bahia.
- STRAUSS, Joseph N. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory*. 2ª ed. New York: Prentice-Hall, Inc.
- STRAVINSKY, Igor. 1996. *Poética Musical em 6 Lições*. Tradução: Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- VIANNA, Ilca Oliveira. 2001. *Metodologia do Trabalho Científico: um enfoque didático da produção científica*. São Paulo: E.P.U.

## **ANEXO 1**

### **NOTA EXPLICATIVA DO COMPOSITOR**

" 9 Variações para Flauta e Orquestra de Cordas."

A peça, como diz o título, tem a forma  
de variações <sup>em 9, de curta duração,</sup> de um tema formado com uma  
série de sete (7) notas, agrupadas de uma  
maneira que ~~tenham~~ fosse prevenida uma  
atenuação no destino, ~~o~~ sem <sup>z</sup> no entanto  
em um folclórico nacionalista.

## **ANEXO 2**

### **MANUSCRITO DAS 9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS**

9 Variações para Fagote e orquestra de cordas *op. 82*  
Johannes Brahms

4/4  $\text{♩} = 60$

**Fagote (solo)**

**Violino I**

**Violino II**

**Viola**

**Cellos**

**C. Baixo**

Handwritten musical score for a symphony orchestra, page 2. The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a variety of dynamic markings including *ppp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp* (piano). The instruments are arranged in a standard symphonic layout:

- Flute I (Fl I):** Single staff with a key signature change to one sharp and a dynamic marking of *ppp*.
- Oboe I (Ob I):** Four staves (1-4) with various dynamics and articulation marks.
- Oboe II (Ob II):** Four staves (1-4) with various dynamics and articulation marks.
- Clarinet (Cl):** Three staves (1-3) with various dynamics and articulation marks.
- Violin I (Vln I):** Two staves (1-2) with various dynamics and articulation marks.
- Violin II (Vln II):** Two staves (1-2) with various dynamics and articulation marks.
- Viola (Vla):** Two staves (1-2) with various dynamics and articulation marks.
- Cello (Cello):** Two staves (1-2) with various dynamics and articulation marks.
- Double Bass (Cb):** Two staves (1-2) with various dynamics and articulation marks.

The score includes numerous slurs, accents, and dynamic markings throughout, indicating a complex and expressive musical piece.



59

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves:

- Fg solo**: Treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic and a half note.
- Ua**: Two staves (Violins I and II), both starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- Ula**: Treble clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- Uc**: Treble clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- CB**: Bass clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.

Handwritten annotations include *arco* (arco), *pp* (pianissimo), *f* (forte), and *pp arco.* (pianissimo arco).

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves:

- Fg solo**: Treble clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- Ua**: Two staves (Violins I and II), both starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- Ula**: Treble clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- Uc**: Treble clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.
- CB**: Bass clef, starting with a half note and a forte (*f*) dynamic.

Handwritten annotations include *Pizz* (pizzicato), *p* (piano), *arco* (arco), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *arco div.* (arco divisi), *div.* (divisi), *pizz* (pizzicato), *pizz Bartok* (pizzicato Bartok), and *arco* (arco).

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The score includes parts for Flute (Fl.), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Viola (Va.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The Flute part begins with a melodic line marked *p cresc...* and *f*. The Violins and Viola parts feature a dense, wavy texture in the first measure, followed by a more melodic passage. The Cello and Double Bass parts provide a harmonic foundation with a wavy, sustained line. Performance markings include *pizz.* (pizzicato) and *gliss.* (glissando) for the strings, and *f* (forte) for the Flute. The system concludes with a final chord marked *a.m.*

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The score includes parts for Flute (Fl.), Violins I and II (Vn. I, Vn. II), Viola (Va.), Cello (Cb.), and Double Bass (Cb.). The Flute part continues with a melodic line marked *mf cresc...* and *f*. The Violins and Viola parts feature a dense, wavy texture in the first measure, followed by a more melodic passage. The Cello and Double Bass parts provide a harmonic foundation with a wavy, sustained line. Performance markings include *arco* (arco) and *pizz.* (pizzicato) for the strings, and *f* (forte) for the Flute. The system concludes with a final chord marked *a.m.*

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The staves are labeled Fg, Ucl, Ucl, Vla, Vc, and Cb. The Fg staff has a key signature of one flat and a common time signature. The Ucl staves are in treble clef. The Vla, Vc, and Cb staves are in bass clef. The music features various dynamics including *mf*, *f*, and *p*. There are also markings for *subt.* (subtle) and *subt.* (subtle) in the Vla, Vc, and Cb staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The staves are labeled Fg, Ucl, Ucl, Vla, Vc, and Cb. The Fg staff has a key signature of one flat and a common time signature. The Ucl staves are in treble clef. The Vla, Vc, and Cb staves are in bass clef. The music features various dynamics including *mf*, *f*, *fp*, and *ff*. There are also markings for *subt.* (subtle) and *subt.* (subtle) in the Vla, Vc, and Cb staves. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and rests.

Handwritten musical score for two parts, 'Fugle' (Bird) and 'Uc' (Crow). The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The 'Fugle' part is in the treble clef and features a melodic line with various ornaments and a final flourish. The 'Uc' part is in the bass clef and features a more rhythmic, percussive line with many beamed notes. The score includes dynamic markings such as *pp*, *gliss.*, *fp*, and *mf*. There are also handwritten annotations like 'Fugle' and 'Uc' on the left side of the staff.

Handwritten musical score for "IVª Variação" in 2/4 time, featuring a Flute (Flauta) and five strings (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Handwritten musical score for a string quartet, page 8. The score is divided into three systems. The first system includes a Flute (Fg) and strings (Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Contrabass). The second system continues the string parts. The third system introduces a Flute solo (Fg solo) and a section titled "V: Variação (♩ = 120)". The notation is dense with many accidentals and dynamic markings.

**System 1:**

- Fg:** Flute, staff 1. Dynamics: *mf*, *f*.
- Violins:** Violin 1 (Vn 1) and Violin 2 (Vn 2), staves 2-3. Dynamics: *mf*, *f*.
- Viola:** Viola (Va), staff 4. Dynamics: *mf*, *f*.
- Violoncello:** Violoncello (Vc), staff 5. Dynamics: *mf*, *f*. Markings: *pizz*, *arco*.
- Contrabass:** Contrabass (Cb), staff 6. Dynamics: *mf*, *f*. Markings: *pizz*, *arco*.

**System 2:**

- Violins:** Violin 1 (Vn 1) and Violin 2 (Vn 2), staves 2-3. Dynamics: *mf*, *f*.
- Viola:** Viola (Va), staff 4. Dynamics: *mf*, *f*.
- Violoncello:** Violoncello (Vc), staff 5. Dynamics: *mf*, *f*.
- Contrabass:** Contrabass (Cb), staff 6. Dynamics: *mf*, *f*.

**System 3:**

- Fg solo:** Flute solo (Fg solo), staff 1. Dynamics: *pp*.
- Violins:** Violin 1 (Vn 1) and Violin 2 (Vn 2), staves 2-3. Dynamics: *pp*.
- Viola:** Viola (Va), staff 4. Dynamics: *pp*.
- Violoncello:** Violoncello (Vc), staff 5. Dynamics: *pp*.
- Contrabass:** Contrabass (Cb), staff 6. Dynamics: *pp*.

**V: Variação (♩ = 120)**

Handwritten musical score for "The Great Wall" by John Williams. The score is written for five instruments: Flute Solo, Oboe 1 Solo, Viola Solo, Violoncello Solo, and Contrabass Solo. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings (pp, mf, ppp). The score is written in a single system with five staves. The Flute Solo part is in the top staff, Oboe 1 Solo in the second staff, Viola Solo in the third staff, Violoncello Solo in the fourth staff, and Contrabass Solo in the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like pp, mf, and ppp. The score is written in a single system with five staves. The Flute Solo part is in the top staff, Oboe 1 Solo in the second staff, Viola Solo in the third staff, Violoncello Solo in the fourth staff, and Contrabass Solo in the bottom staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like pp, mf, and ppp.

-10-

VII Variações

3/4 = 144

Handwritten musical score for the first system, featuring five staves. The staves are labeled on the left: Fg. Solo, Ua 1 Solo, Ua Solo, Cc Solo, and CB Solo. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, *pizz*, and *arco*. A *Tutti* marking appears towards the end of the system.

Handwritten musical score for the second system, featuring five staves. The staves are labeled on the left: Fg. Solo, Ua 1, Ua 2, Ua, and CB. Above the first staff, there are markings for triplets: 3/8, 3/4, 3/8, 3/4, 3/8, 3/4. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *fp* and *ff*. A tempo marking *♩ = 60* is present above the first staff.

Handwritten musical score for the third system, featuring two staves. The staves are labeled on the left: Fg. Solo and Fg. Solo. The notation includes notes, rests, and dynamic markings like *p*, *ff*, and *pp*. A *Harmonization* section is indicated, with notes: *Harmon. ME: Idem*, *MD: Posição de Sib*, and *Idem de Lab*.





Handwritten musical score for the first system. The top staff is labeled *Fg Solo* and contains a melodic line with various accidentals and slurs. Below it are five staves for woodwinds, labeled *Ob*, *Clar*, *Fl*, *Oe*, and *Cb*. Each of these five staves contains a diagonal slash, indicating that the instruments are silent or playing a sustained note.

Handwritten musical score for the second system. The top staff is labeled *Fg Solo* and contains a melodic line. Above this staff, the text *pro Rall...* is written. To the right, there is a tempo marking *♩ = 150* and the word *Variation* with a circled 'X' next to it. Below the top staff are five staves for woodwinds, labeled *Ob*, *Clar*, *Fl*, *Oe*, and *Cb*. Each of these staves contains a diagonal slash. At the end of the system, there is a double bar line and the word *fine.* written below the staves.

2  
4

*Fig. Solo*

*arco* *ligado sempre: Tutti*

*U<sup>1</sup>* *arco* *f*

*U<sup>2</sup>* *arco* *f*

*U<sup>3</sup>* *arco* *f*

*U<sup>4</sup>* *arco* *f*

*U<sup>5</sup>* *arco* *f*

*U<sup>6</sup>* *arco* *f*

*Fig. Solo*

*ligado sempre: Tutti*

*U<sup>1</sup>* *f*

*U<sup>2</sup>* *f*

*U<sup>3</sup>* *f*

*U<sup>4</sup>* *f*

*U<sup>5</sup>* *f*

*U<sup>6</sup>* *f*

Handwritten musical score for the first system, measures 1-4. The staves are labeled on the left: Flauto (Flute), Violino 1 (Violin 1), Violino 2 (Violin 2), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The Flauto part features a melodic line with a trill in measure 2 and a grace note in measure 3. The string parts provide harmonic support with chords and moving lines. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

Handwritten musical score for the second system, measures 5-8. The staves are labeled on the left: Flauto (Flute), Violino 1 (Violin 1), Violino 2 (Violin 2), Viola, Violoncello (Cello), and Contrabbasso (Double Bass). The Flauto part continues the melodic line with a trill in measure 6. The string parts continue with harmonic support. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

4/4  $\text{♩} = 60$

Fg. Solo

Un I

1

2

3

4

Un II

1

2

3

4

Vla

1

2

3

OC

1

2

CB

1

2

13.11.85

Duração aprox. 9:30

## **ANEXO 3**

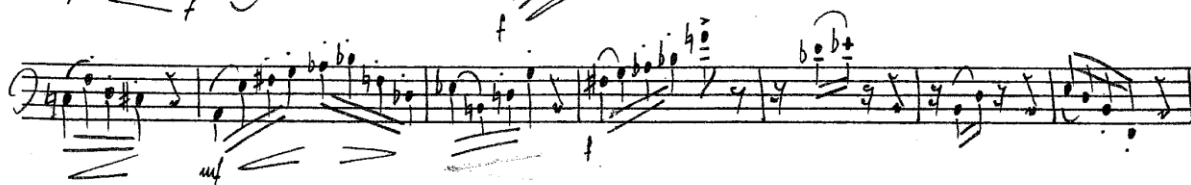
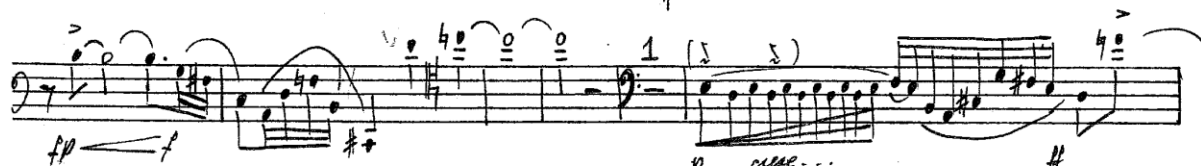
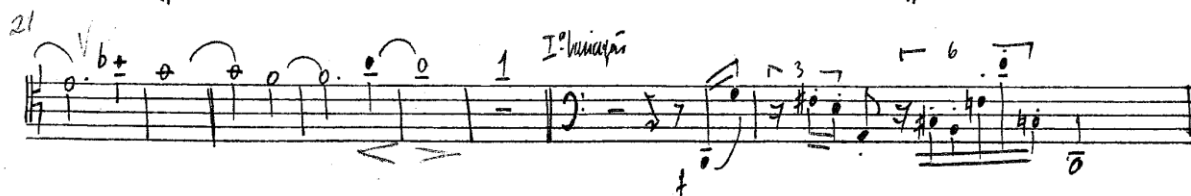
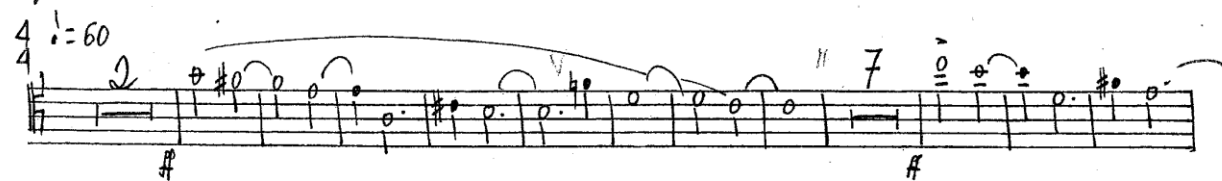
### **MANUSCRITO DA PARTE DE FAGOTE SOLO DAS *9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS***

9 Variações p/ Fagote e Orquestra de Cordas

FAGOTE SOLO

# Fagotti Solo

## 9 Variações para Fagoti e org. de Cordas





1

IX Variação (♩=120)

VIRE

Handwritten musical score on a single page, featuring four staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It contains several measures of music, including a measure with a fermata and a measure with a double bar line. The second staff continues the melody, featuring a measure with a fermata and a measure with a double bar line. The third staff includes a measure with a fermata and a measure with a double bar line. The fourth staff concludes the piece with a final measure and a double bar line.

Dynamic markings include *f* (forte), *ff* (fortissimo), and *mf* (mezzo-forte). There are also markings for *1* and *2*, possibly indicating fingerings or first/second endings. A marking *♩=60* is present, indicating a tempo of 60 quarter notes per minute. The notation is written in ink on a single page.

Seven empty musical staves, each consisting of five lines, arranged vertically below the first staff. These staves are blank, providing space for additional musical notation.

## **ANEXO 4**

**EDIÇÃO FEITA POR PIERO BASTIANELLI**

LINDEMBERGUE CARDOSO

# 9 VARIAÇÕES

**para fagote e orquestra de cordas**

(Composta em 1985)

**1ª Audição**

Reitoria da UFBA – 6 de dezembro de 1985

Solista: Cláudia Sales

Orquestra Sinfônica da UFBA

Regente: Piero Bastianelli

**UFBA - Escola de Música**

**Instrumental mínimo**

**4 Violinos I**  
**4 Violinos II**  
**3 Violas**  
**2 Violoncelos**  
**2 Contrabaixos**

Duração ~ 10'

**Notação: símbolos**

~ tempo indeterminado

● — som prolongado

↗ glissandos – arco e pizz.

~ oscilando «vibrato lento»

↑↑ atrás do cavalete nas cordas indicadas

⏏ acelerando progressivo

⏏ ritardando progressivo

⏏ o mais rápido possível

**Nota do revisor:**

As indicações que não constam do manuscrito estão entre parênteses.

VIII variação – «violinos e violas»: tocar (pondo o instrumento na posição de bandolim).

Musical score for the first system of "The Firebird Suite" by Igor Stravinsky. The score is for a full orchestra and includes parts for Fagote, Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The tempo is marked "Allegro" and the key signature is one sharp (F#). The score shows the beginning of the piece with various dynamics and articulations.

**I Variação**  
♩ = 60

fag. (Unia) pizz. arco  
vno I (Unia) pizz. arco  
vno II (Unia) pizz. arco  
vla. (Unia) (Diu.) (Unia) arco  
vc. (Unia) pizz. arco  
cb. (Unia) pizz. arco

fag. p pizz. (Diu.) arco  
vno I p pizz. (Diu.) arco  
vno II p pizz. (Diu.) arco  
vla. p pizz. arco  
vc. p pizz. arco  
cb. p pizz. arco

**II Variação**  
♩ = 60

fag. (Unia) pizz. arco  
vno I (Unia) pizz. arco  
vno II (Unia) pizz. arco  
vla. (Unia) pizz. arco  
vc. (Unia) pizz. arco  
cb. (Unia) pizz. arco

♩ = 84

fag

vno I

vno II

vla

vc

cb

*mf* *sfz* *p* *sf*

fag

vno I

vno II

vla

vc

cb

*f* *sf* *psub.*



83

**IV Variação**  
♩ = 96

fag. *mf* *f*

vno I *mf* *f*

vno II *mf* *f*

vla *mf* *f*

vc *mf* *f* (Unia) pizz. arco

cb *mf* *f* pizz. arco

**V Variação**  
♩ = 120

fag. *p* *cresc.* *f* *pp*

vno I *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

vno II *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

vla *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

vc *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

cb *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

**VI Variação**  
♩ = 140

fag. P.G. *p* *cresc.* *f* *ff* *ffp*

vno I P.G. *p* *ff* *pp*

vno II *p* *ff* *pp*

vla P.G. *p* *ff* *pp*

vc pizz. *p* *cresc.* *ff* *pp*

cb P.G. pizz. *p* *cresc.* *ff* *pp*

4/4

fag. *pp* *p* *p* *(mf)* *ff* *pizz.* *f*

vno I *1º solo* *ffp* *f* *pp* *mf* *ff* *f*

vno II *1º solo* *pp* *f* *pp* *mf* *ff* *f*

vla *1º solo sul pont.* *pp* *pizz.* *f* *pp* *pizz.* *f* *arco* *pp* *pizz.* *f*

vc *1º solo* *arco* *pp* *ff* *harm. 4ª corda* *mf* *arco* *pp* *pizz.* *f*

cb *1º solo arco* *ppp* *pizz.* *ff* *arco* *pp* *pizz.* *f*

**VII Variação**  
♩ = 144

fag. *p*

vno I *arco* *fp* *3/4* *(Tutti)* *ff* *3/8* *3/4* *3/8*

vno II *3/4* *(Tutti)* *ff* *3/8* *3/4* *3/8*

vla *3/4* *(Tutti)* *ff* *3/8* *3/4* *3/8*

vc pizz. *f* *arco* *p* *3/4* *(Tutti)* *ff* *3/8* *3/4* *3/8*

cb pizz. *f* *arco* *p* *3/4* *(Tutti)* *ff* *3/8* *3/4* *3/8*

ME  $\frac{2}{4}$  MD posição de Sib MF  $\frac{2}{4}$  MD posição de Lab

**VIII Variação**  
♩ = 132

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

The first system of the musical score includes staves for the following instruments:

- fag.** (Bassoon): Features a melodic line with a forte (*f*) dynamic marking.
- vno.** (Violino I and II): Violin I and II parts, both marked *f*.
- vla.** (Viola): Viola part, marked *f*.
- vc.** (Violoncello): Cello part, marked *f*.
- cb.** (Contrabbasso): Double Bass part, marked *f*.



## **ANEXO 5**

### **EDIÇÃO RESULTANTE DA PARTE DE FAGOTE SOLO DAS *9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRAS DE CORDAS***

## 9 VARIAÇÕES PARA FAGOTE E ORQUESTRA DE CORDAS

Fagote Solo

Lindembergue Cardoso

(1939-1989)

(♩ = 60)

ff

18 ff

27 Var. I f fp f

31 p ff

37 p f ff a.n.

43 Var. II (♩ = 84) 5 mf ff mf f

51 f

54



(♩ = 60) Var. III

58 *fp* *f* *esp.* *p* *f* *f* *fp*

64 *f* *p* *f* *fp*

68 *f* *p* *f* *f*

73 Var. IV (♩ = 96) *f* *ff* *mf*

78 *mf* *f*

83 *f*

90 Var. V (♩ = 120) *p* *f*

97 *p* *p* *f*


105 Var. VI (♩ = 48) *ff* *ffp* 3

112 *pp*  $\leq$  *p* *p*  $\leq$  *ff* *p*  $\leq$  *f*

119 Var. VII (♩=144)  
6

132 (♩=60)  
2 *fp*  $\leq$  *f*

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

\* Hamm.  
M.E.  M.E.   
M.D. Sib M.D. Lab

138 (♩=144)  
2 *p* *f* *p*  $\leq$  *f* *p*

148 Var VIII (♩=132)  
2 *mf*

154

\* Posição sugerida pelo compositor.  
M.E: Mão esquerda.  
M.D: Mão direita.

