

# As Obras

## PAMM 14 - *Valse-Scherzo* (Para Orquestra) C-FV 25

(flautas I e II, oboés I e II, clarinetas I e II em Si bemol, fagotes I e II, trompas I, II, III e IV em Fá, trompetes I e II em Fá, trombones I, II e III tenores, tímpanos em Mi bemol e Si bemol, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo)

Duração aproximada: 10 minutos

Edição: Paulo Castagna

Historicamente o *scherzo* – “brincadeira”, em italiano – representou um desenvolvimento do minueto usado como terceiro movimento de sinfonias, sonatas e quartetos, na transição do século XVIII para o XIX. O *scherzo* caracterizava-se por seu compasso ternário, andamento rápido e por um senso de humor que se manifestava em uma rítmica vigorosa, destinada a surpreender e impactar o ouvinte. Foi empregado com extensão, intensidade e interesse a partir de Beethoven e Schubert (1797-1828), tipicamente com uma estrutura ABA, sendo a seção central denominada Trio. Tal estrutura poderia aparecer expandida, com dois Trios (iguais ou diferentes), na forma ABACA e suas variantes. O interesse pelo *scherzo* manteve-se durante o século XIX e adentrou o século XX, tendo sido cultivado por diversos autores brasileiros, entre eles José Pedro de Santana Gomes (1834-1908), Leopoldo Miguez (1850-1902), Henrique Oswald (1852-1931), Alexandre Levy, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga.

Francisco Valle não explora, nesta *Valse*, o caráter dançante das valsas de Johann Strauss Filho (1825-1899)

e seus contemporâneos, mas sim sua estilização através de acentuações e de fórmulas rítmicas e melódicas de inspiração beethoveniana, porém com uma orquestração exuberante e um desenvolvimento temático aos moldes franceses do final do século XIX. Embora Américo Pereira aponte “deficiências de escritura, particularmente nos metais e nas madeiras”,<sup>14</sup> a *Valse-Scherzo* possui grande interesse na orquestração e na estrutura, destacando-se pelo seu vigor e pelas soluções musicais muitas vezes surpreendentes.

A *Valse-Scherzo* adota os princípios gerais do *scherzo* beethoveniano, embora seu caráter seja menos agressivo, mais lento e característico da valsa da segunda metade do século XIX. Sua forma pode ser resumida no esquema ABCB'A'. O autor apresenta uma seção A em Mi bemol maior (c.1-179), seguida de uma seção B modulante (c.180-323) e uma seção C (Trio) em Fá maior (c.323-420), esta sim com as características rítmicas e jocosas do *scherzo* clássico. Em seguida aparece retrabalhado o material da seção modulante

---

<sup>14</sup> PEREIRA, Américo. op. cit., 1962. p.48.

B (c.421-512) e, finalmente, uma seção A' na tonalidade inicial (c.513-666).

Provavelmente composta na cidade de Paris em 1891, ou pouco antes, a *Valse-Scherzo* foi dedicada a Quintiliano Nery Ribeiro e estreada no Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro, em 30 de agosto desse ano, em um concerto organizado e dirigido pelo próprio autor. A única fonte conhecida desta obra pertence ao Arquivo Francisco Valle, em fase de incorporação ao Arquivo Público Mineiro. Trata-se de uma partitura autógrafa com indicações em francês. O documento possui correções e ajustes do próprio Valle e algumas poucas intervenções por três mãos distintas, a caneta azul, a lápis azul e a lápis grafite. Foram encontrados problemas nesta partitura que revelam a falta de uma revisão mais profunda do autor, enquanto a inexistência de outras fontes gerou a necessidade de soluções dedutivas para muitos deles.

Em toda a partitura são usadas apenas duas notas para os tímpanos (Si bemol e Mi bemol), que

funcionam bem na tonalidade principal da obra, mas provocam dissonâncias e cacofonias nas modulações, pela execução, por exemplo, de um si bemol junto a um si bequadro nas cordas e sopros. Os tímpanos, no século XIX, podiam ser afinados em notas diferentes, mas a mudança era lenta, sendo possível apenas de um movimento ou de uma peça para outra. Na década de 1890 os tímpanos estavam começando a receber os pedais afinadores, que permitiam mudanças de afinação no decorrer da obra, porém esses instrumentos ainda não eram muito freqüentes, mesmo na Europa. Francisco Valle previu a utilização de apenas dois tímpanos, provavelmente aceitando a cacofonia em alguns trechos da obra como fato inevitável. Ressalte-se, entretanto, que na maior parte desses casos o próprio autor designou baixas intensidades nos tímpanos (*p*, *pp* e *ppp*), para diminuir o efeito dissonante. Optou-se aqui pela manutenção das notas originais, deixando a critério dos timpanistas a sua correção.

#### PAMM 15 - *Bailado na Roça* (Peça Característica para Orquestra) C-FV 02b

(flautas I e II, oboés I e II, clarinetas I e II em Si bemol, fagotes I e II, trompas I, II, III e IV em Fá, trombetas I e II em Fá, pandeiro, pratos/bombo, tímpanos em Dó e Fá, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo)

Duração aproximada: 10 minutos

Edição: Paulo Castagna

Esta composição foi preservada em quatro fontes, todas pertencentes à Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, antigo Instituto Nacional de Música. A fonte A<sub>1</sub> é a única partitura autógrafa, provavelmente elaborada em 1906. As fontes A<sub>2</sub> e A<sub>3</sub> são partes cavadas por copistas não-identificados (faltando as partes de pandeiro, prato e bombo), enquanto a fonte A<sub>4</sub> é uma partitura elaborada provavelmente em 1914, por Ismael Guarischi, professor de trombone do Instituto Nacional de Música.<sup>15</sup>

Esta edição foi essencialmente baseada na partitura autógrafa, porém as demais fontes, sobretudo A<sub>2</sub>, foram consultadas para se esclarecer algumas dúvidas, como a determinação da parte que deve soar, quando em um naipe de dois instrumentos o autor não indicou qual deles deveria tocar. Ainda assim, as fontes são quase sempre concordantes entre si e apresentam uma quantidade bem menor de problemas que as demais peças deste volume.

A música não envolve a dança em palco, como os *ballets* orquestrais europeus do século XIX, mas apenas

a estilização de cenas brasileiras relacionadas à dança e, por isso, foi subintitulada, pelo autor, “peça característica”. A obra está dividida em dois movimentos e cada um deles em duas seções, sem interrupção: o primeiro, que se inicia em Fá maior e conclui em Ré menor, possui as seções “Os Garotos Fardados” e “Os Camponeses”, enquanto o segundo movimento, que conclui na tonalidade principal de Fá maior, possui as seções “Os Caipiras ou Violeiros” e “Samba”. Embora refletindo as inovações da escola sinfônica francesa, transmitidas ao compositor mineiro por César Franck, o *Bailado na Roça* possui uma inequívoca ligação com a *Sexta Sinfonia* (Pastoral) de Beethoven, estreada em 1808 e impressa em 1826, desta vez com os títulos e subtítulos descritivos para cada um de seus movimentos que também constam nas edições subseqüentes.<sup>16</sup> Podemos entender a relação entre a composição alemã e a concepção musical de Francisco Valle ao ler um trecho de sua conferência de 1905, na qual o músico brasileiro se refere àquela sinfonia como uma obra bastante próxima de seu cotidiano: “*Na Sinfonia Pastoral sentiremos a aragem campestre e os*

<sup>15</sup> Américo Pereira informa que as cópias cariocas do *Bailado na Roça* (C-FV 02a; PAMM 15), *Pastoral* (C-FV 13a), *Depois da Guerra* (C-FV 05) e *O Batel da Dor* (C-FV 03) são “do Professor Ismael Guarischi, que se devem ao maestro Alberto Nepomuceno em homenagem a Francisco Valle”. PEREIRA, Américo. op. cit., 1962. p.122.

<sup>16</sup> Também pode existir alguma relação entre a peça de Francisco Valle e o *Balletto*, gênero de música instrumental em voga nos séculos XVII e XVIII, sendo um bom exemplo, entre as composições de Beethoven, a *Musik für einen Ritterballett* (*Musica per un balletto cavalleresco*, WoO 1) para orquestra (Bonn, 1791), cujos movimentos foram baseados em danças ou canções alemãs.

*atrativos da excursão. O primeiro tempo desta sinfonia, calcada sobre um motivo simples e pequeno, por uma coincidência, alguma coisa parecida com o canto do nosso sabiá, descreve a satisfação que nos dá um passeio ao ar livre.*"<sup>17</sup>

Além de adotar títulos descritivos para suas seções, Francisco Valle chega a citar explicitamente as quatro primeiras notas do tema do quinto movimento da *Sexta Sinfonia* (c.9-10) no segundo movimento do *Bailado*, nas trompas e trompetes dos c.113-120, assim como nas clarinetas, trompas e trompetes dos c.153-160, em pleno "Samba". O fragmento do tema de Beethoven aparece com as mesmas notas, tonalidade e fórmula de compasso na trompa IV, nos c.153-156, ao passo que o tema dos clarinetes e trompetes que abre o *Bailado*, reaparecendo em vários outros trechos da obra, nada mais é que uma forma retrógrada e modificada desse mesmo fragmento. Tais citações, além de sua função temática, funcionam como uma afirmação do modelo utilizado pelo autor, por vezes interrompendo abruptamente a exposição de motivos de origem popular.

Para o autor mineiro, como o foi em geral para todos os compositores românticos brasileiros, o folclore musical guardava uma grande distância do que era reconhecido pela elite como arte – esta entendida apenas como resultado da assimilação da tradição européia –, e sua utilização era justificada não tanto pela sua riqueza musical, mas sobretudo pelo significado simbólico que poderia ter na representação do povo brasileiro na música considerada artística. Não foi a primeira vez que um compositor utilizou temática brasileira na música sinfônica. Valle apenas entrou em contato com uma prática que chegou ao país nas últimas décadas do século XIX, como uma ramificação do movimento romântico europeu, que já se interessava pelas referências à temática popular ou tradicional em seus países de origem. A partir dessa tendência, Alberto Nepomuceno compôs a *Série Brasileira* para orquestra (1888-1896), cujo quarto movimento é o conhecido *Batuque* (1888), enquanto Alexandre Levy escreveu a *Suite brésilienne* (1890), que incluía um movimento intitulado "Samba", a partir do mesmo tema que Brasília Itiberê da Cunha (1846-1913) havia usado na peça para piano *A Sertaneja* (1869).

O primeiro movimento do *Bailado na Roça* evoca um ambiente pastoral, mais próximo da *Sexta Sinfonia* que do campo brasileiro. "Os Garotos Fardados" estão representados na obra pelo toque dos trompetes, já nos primeiros compassos, enquanto "Os Camponeses" são ilustrados por uma melodia pastoral européia essencialmente trabalhada pelas madeiras. No segundo movimento, a aproximação com o folclore brasileiro é

evidente, haja vista a utilização de instrumentos de percussão, incluindo o pandeiro. Para "Os Caipiras ou Violeiros", Valle apresenta uma melodia, inicialmente nas clarinetas e oboés, mas depois desenvolvida em todas as madeiras, sempre acompanhada pelas cordas com uma rítmica característica, que foi provavelmente ouvida pelo autor no acompanhamento de danças ou canções pelos toques de viola caipira.

O "Samba" é a seção mais extensa e, certamente, a mais desenvolvida de toda a composição. Uma melodia executada nas madeiras é acompanhada por uma interessante polirritmia e em alguns lugares pela alternância de acordes de dominante e tônica, provavelmente inspirados no mesmo tipo de música popular usado por Nepomuceno em seu *Batuque*. Talvez o lundu ou o fandango, nos quais é comum a alternância de acordes de dominante e tônica, tenham sido estilizados por Valle nesta peça, que exhibe em alguns trechos o arpejo característico das violas, como nos c.97-104 das cordas. Em alguns momentos, como nos c.121-153, o "Samba" antecipa a sonoridade das composições nacionalistas brasileiras das décadas de 1920 e 1930.

A obra exhibe um cuidadoso trabalho formal e uma atenta unidade temática, provavelmente resultado da técnica que Valle adquiriu em Paris com César Franck. Américo Pereira já havia observado que a obra "*obedece, de certa maneira, ao espírito franquista, com a preocupação de conservar um tema circulando e servindo de liame a todos os episódios da peça*".<sup>18</sup> Renato Almeida destacou a tendência nacionalista da obra, o aspecto que mais chamou a atenção dos poucos autores que escreveram alguma nota sobre a mesma no decorrer do século XX: "*Aproveitando não só temas populares, como ainda efeitos e modos de tocar a viola e de cantar dos nossos sertanejos, realizou Francisco Valle uma excelente rapsódia brasileira que foi, infelizmente, trabalho de exceção*".<sup>19</sup> Grande contribuição ao repertório romântico brasileiro, especialmente à menos conhecida vertente nacionalista do século XIX, o *Bailado na Roça* é digno de retornar às salas de concerto após quase um século de esquecimento.

O *Bailado na Roça* foi estreado em 31 de março de 1900, no Teatro Novelli de Juiz de Fora, em versão para dois pianos (C-FV 02a), pelo próprio autor e pelo pianista Gustavo Reich, em concerto no qual compareceu José Rodrigues Barbosa, o crítico do *Jornal do Comércio*, que escreveu: "*Admiramos, no concerto que ele [Valle] deu no Teatro Novelli, algumas das suas novas composições, entre as quais um interessantíssimo Bailado, em que o autor nos aparece como folclorista habilíssimo*".<sup>20</sup> De acordo com Américo Pereira, o *Bailado* recebeu do compositor a forma orquestral em seu último ano de vida e "foi

<sup>17</sup> VALLE, Francisco. "A música", conferência proferida em 3 de dezembro de 1905 no Club Juiz de Fora. In: PEREIRA, Américo. op. cit., 1962. p.118.

<sup>18</sup> PEREIRA, Américo. op. cit., 1962. p.56.

<sup>19</sup> ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: F. Briguier, 1942. p.435-436.

<sup>20</sup> BARBOSA, [José] Rodrigues. Um século de música brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 48, n.15.943, p.5, 15 set. 1922.

*tocado na 22ª audição da Sociedade de Concertos Sinfônicos, dedicada ao Sr. Presidente Wenceslau Braz, a 19 de novembro de 1914, no Teatro Municipal [do Rio de Janeiro], sendo a orquestra dirigida pelo venerando maestro Francisco Braga*".<sup>21</sup> Foi provavelmente em função desse concerto que todas as fontes atualmente conhecidas da versão orquestral dessa composição, inclusive o autógrafa, encontram-se na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, antigo Instituto Nacional de Música, onde Francisco Braga lecionou entre 1902 e 1937. A versão para dois pianos, entretanto, não foi até o momento localizada.

Existe um certo mistério em torno do título exato desta obra. O autógrafa (fonte A<sub>1</sub>) apresenta o título *Bailado*,

mas não pela mão do autor, uma vez que a folha de rosto original parece ter se perdido. As cópias A<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> e A<sub>4</sub> também indicam apenas a forma *Bailado*, mas, em A<sub>4</sub>, este título está rasurado, com outra grafia, para *Bailado na Roça*, entre aspas. Pode ser que a forma abreviada tenha sido usada no concerto de 1900 (pois Rodrigues Barbosa referiu-se à obra apenas como *Bailado*) e a completa tenha aparecido na versão orquestral de 1906. O desaparecimento da versão para dois pianos e a provável perda da folha com o título autógrafa na fonte A<sub>1</sub> prejudicam o estabelecimento do título autorizado, porém optou-se, nesta edição, pela forma *Bailado na Roça*, que acabou sendo consagrada na literatura musicológica brasileira, a começar pelas publicações de Américo Pereira.

#### PAMM 16 - *Telêmaco* (Cenas Sinfônicas) C-FV 22

(flautim, flautas I e II, oboés I e II, corne inglês, clarinetas I e II em Lá e Si bemol, fagotes I e II, contrafagote, trompas I, II, III e IV em Fá, cornetas I e II em Fá, trombones I e II tenores, trombone III baixo, saxhorn baixo em Fá, tímpanos em Mi, Fá, Si e Dó, percussão, harpa, violinos I e II, viola, violoncelo e contrabaixo)

Duração aproximada: 25 minutos

Edição: Lúcius Mota

A única fonte conhecida do poema sinfônico *Telêmaco* é um autógrafa do Arquivo Francisco Valle, em fase de incorporação ao Arquivo Público Mineiro. Neste manuscrito, que impõe sérias dificuldades ao editor, são facilmente identificáveis quatro grafias, em nanquim, lápis grafite, lápis vermelho e lápis azul. Além da escrita em nanquim, pela mão do compositor (grafia 1), o exame de outros manuscritos de Francisco Valle mostra que ele frequentemente utilizava lápis grafite (grafia 2) para compor, ou fazer correções. As intervenções com esta grafia são relativamente leves, principalmente de orquestração.

As alterações em lápis vermelho (grafia 3), no entanto, foram bem mais radicais. O responsável realizou cortes profundos na obra, indicando-os com rasuras e escrevendo sua intenção com letras garrafais. Os cortes eliminam principalmente repetições, transições e, em alguns casos, seções inteiras. A *Suíte* para sexteto de cordas (C-FV 21) também apresenta, com o mesmo lápis vermelho, cortes deste tipo. Foram eliminadas na partitura autógrafa repetições que são essenciais ao estilo de Francisco Valle, como as frases de quatro ou oito compassos que se repetem sucessivamente, também presentes na *Valse-Scherzo* (C-FV 25; PAMM 14) e no *Bailado na Roça* (C-FV 02a; PAMM 15). Não foi possível confirmar, até o momento, tratar-se da mão do próprio compositor, apesar de haver alguma similitude com sua escrita.

As intervenções a lápis azul (grafia 4) limitam-se basicamente à inserção de algumas claves. A identificação

desta grafia foi possível graças a fatores externos. Duas obras de Francisco Valle foram copiadas no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico (C-FV 11a e 21) e uma das cópias possui as iniciais *HVL*. Uma comparação entre uma clave de fá elaborada com a grafia 4 e a mesma clave em autógrafos de Heitor Villa-Lobos demonstrou tratar-se muito provavelmente do autor das *Bachianas*. Como é sabido, Villa-Lobos foi o diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, sendo razoável supor que a partitura em questão tenha passado por suas mãos.

Na presente edição, as interferências com as grafias 3 e 4 foram quase integralmente descartadas, com menção no aparato crítico. Já as com a grafia 2 foram examinadas caso a caso; algumas foram aceitas e outras não, porém todas foram descritas no aparato crítico. Em caso de rasura, uma passagem paralela foi consultada, sempre que possível. Para uma das dificuldades, entretanto, a solução foi bem mais complexa: as páginas 105 a 118 do autógrafa, correspondentes aos c.590-630, desprenderam-se da partitura e não foram localizadas. Estes seriam os compassos que conduziriam a obra à sua última seção, por certo, uma retransição iniciada no c.560. Como o c.631, no começo da página 119, coincide exatamente com o trecho que se inicia no c.16, supôs-se que os c.616-630 seriam uma repetição literal do início da obra. Assim, foi necessário reconstituir um segmento (c.590-615) que permitisse o retorno do tema que principia a composição, o que

<sup>21</sup> PEREIRA, Américo. op. cit., 1962, p.56, 90.

foi feito conjeturalmente, porém com material extraído da própria seção iniciada no c.560.

Francisco Valle retirou o argumento para seu poema sinfônico do romance *As Aventuras de Telêmaco*, escrito em 1699 pelo arcebispo de Cambrai, François de Salignac de La Mothe-Fénelon (1651-1715). Baseado em um trecho da *Odisséia* de Homero, o livro de Fénelon foi muito popular no século XVIII. Neste romance, Telêmaco, o filho de Odisseu, parte à procura de seu pai, que, mesmo após o final da Guerra de Tróia, não retornara à sua casa, em Ítaca. Nas viagens que realiza no intento de localizar seu pai, Telêmaco é guiado por Mentor, na realidade a deusa Minerva, disfarçada de ancião.

O compositor utilizou (e provavelmente traduziu) seis cenas do romance, como roteiro para seu poema sinfônico. A forma musical segue de perto este programa, e o compositor inseriu na partitura segmentos do texto para indicar o momento da cena que está sendo descrito. Na transcrição abaixo, cada parágrafo é precedido de uma indicação do trecho da partitura ao qual corresponde:

### Primeira Parte

#### Cena A

[c.1-55] Telêmaco, na suave calma dos campos, é pego, de súbito, pela voz cavernosa de uma visão terrível. Sente-se arrastado pela vereda lúgubre de suas próprias culpas... A visão aponta-lhe o caminho do bem.

[c.56-86] Ao tumulto que o sacode nas garras do remorso sucede-se uma doce tranqüilidade acariciadora...

[c.87-122] Dói-lhe a consciência [no] entanto.

[c.123-157] Expatriado, sem amigos, morto para os seus, gastando a vida no árduo mister de ignaro pastor, pesa-lhe n'alma a noite dolorosa de uma profunda tristeza...

### Segunda Parte

#### Cena B

[c.158-172] Manhã bucólica. O sol quebra um escrínio de pedrarias sobre a púrpura do Oriente. A passarada sonoriza o éter.

[c.173-179] Brisas fazem estremecer num frêmito de beijos a folhagem alegre dos salsedos em flor...

[c.180-250] A flauta primitiva de Telêmaco melancoliza, numa dolência vaga, as pompas da luz!

#### Cena C

[c.251-532] Sátiros na bacanal infrene de uma sedução irresistível, rodeiam Telêmaco. Desfolham a avidez de seu olhar de solitário, a rosa quente do amor pecaminoso... Trava-se a luta entre o pecado e o dever. Telêmaco vence por fim a horda sedutora.

[c.535-631] Mas longe, muito longe, os ecos da bacanal ainda ecoam n'alma do pastor, como restos esparsos de uma longa súplica...

#### Cena D

[c.533-534] Telêmaco invoca a divindade de suas crenças.

### Terceira Parte

#### Cena E

[c.632-680] A visão estranha que o subjugara à energia dos seus conselhos, dá-lhe a esperança de uma ampla felicidade futura.

#### Cena F

[c.681-713] Telêmaco, fascinado à voz da sua própria consciência, de joelhos na compostura submissa de um regenerado, contempla a ascensão de Minerva aos céus, deixando um rastro luminoso no espaço, pelo qual desce-lhe ao fundo d'alma a sombra tranqüila de uma saudade...

A cena A pode ser considerada como uma exposição na forma sonata, e a cena B como uma cena pastoral, indicada na partitura como *Allegretto scherzando*. A cena C é uma marcha que rapidamente se transforma em um desenvolvimento, com amplo uso de escalas cromáticas que descrevem a bacanal e os conflitos de Telêmaco. A cena D é formada por uma série de pequenas cadências nas madeiras. O autor usa a mesma música da cena A para a cena E, enquanto a cena F revive os temas apresentados ao longo do poema à guisa de coda. Tal procedimento sugere que Francisco Valle dá à coerência formal uma importância tão grande quanto à representação do texto de Fénelon.

Américo Pereira foi o único escritor que até o presente arriscou alguns comentários analíticos sobre esta obra, destacando sua ligação não somente com a música de César Franck, mas também com a de Hector Berlioz (1803-1869):

*O título Cenas Sinfônicas parece ser o que melhor se adapta a esta obra que, participando da sinfonia e do poema, representa, pelo tratamento estrutural e pelo derramado romantismo, um verdadeiro meio termo, ou melhor, um sentido expressivo intermediário do clássico e do romântico.*

*A divisão em três partes empresta-lhe o caráter da sinfonia da época franquista, mesmo porque estas três partes aparentemente separadas justapõem-se e completam-se, formando um todo indivisível. É de notar-se que o romantismo do autor leva-o a tornar-se demasiado submisso ao texto literário (mais à letra que ao espírito), o que vem distanciá-lo de Franck, aproximando-o excessivamente de Berlioz.<sup>22</sup>*



Como era de se esperar de alguém que estudou com César Franck, a obra faz uso de técnicas cíclicas. O primeiro tema é anunciado pela trompa I, na forma de um simples arpejo de Mi maior, a tonalidade principal. O tema é acompanhado por clarinetas e fagotes com ritmo de notas pontuadas, que servirá de base ao desenvolvimento da cena D. Essas duas idéias estão presentes em toda a obra, como acompanhamento, trabalhado na forma de desenvolvimento, ou em seções de transição entre uma e outra cena. Detalhe marcante é o cuidado do compositor em equilibrar a orquestra com diferentes níveis de dinâmica, indicando sinais específicos para cada naipe em momentos de *tutti*, ou marcando uma dinâmica mais intensa para o instrumento que executa a idéia principal.

Uma questão que trouxe muitas considerações foi o próprio título. Em nenhum lugar da partitura foi localizado um título autógrafo. Na contracapa da partitura o compositor colou o programa de seu poema sinfônico, sem a indicação de qualquer título. Também está afixado, na mesma, outro fragmento de papel com o título *Cenas Sinfônicas* em letras garrafais e com a grafia 2, além do subtítulo *sobre o Telêmaco*, com a

grafia 3. Se houve um título autógrafo nessa contracapa, o mesmo está encoberto pelas colagens, não sendo possível sua leitura. A tradição historiográfica, porém, guardou sempre o nome *Telêmaco*, enquanto para o biógrafo Américo Pereira, *Cenas Sinfônicas* seria o subtítulo da peça, optando-se, aqui, por esta solução.

*Telêmaco* foi estreado no Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro em 30 de agosto de 1891, em concerto organizado e dirigido pelo próprio autor, o mesmo no qual foi estreada a *Valse-Scherzo*. Presumivelmente foi escrito em Paris, durante o curto período de estudos do compositor na cidade. Trata-se de sua obra mais ambiciosa até aquela data e, de fato, é uma das mais longas de todo o seu catálogo. Embora composta por um compositor jovem, a obra exhibe solidez e notável coerência formal. A composição está entre os primeiros poemas sinfônicos escritos por um autor brasileiro, explorando sonoridades e estilos ainda pouco difundidos no país. *Telêmaco* é, em suma, composição que enriquece o repertório romântico nacional e que se destaca no cenário mineiro do final do século XIX.

#### BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. 2 ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1942. 529p.  
 BARBOSA, [José] Rodrigues. Um século de musica brasileira. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, ano 48, n.15.943, p.4-5, 15 set. 1922.  
 PEREIRA, Américo. *O maestro Francisco Valle: ensaio crítico-biográfico*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1962. 122p.

<sup>22</sup> PEREIRA, Américo. op. cit., 1962, p.48-49.