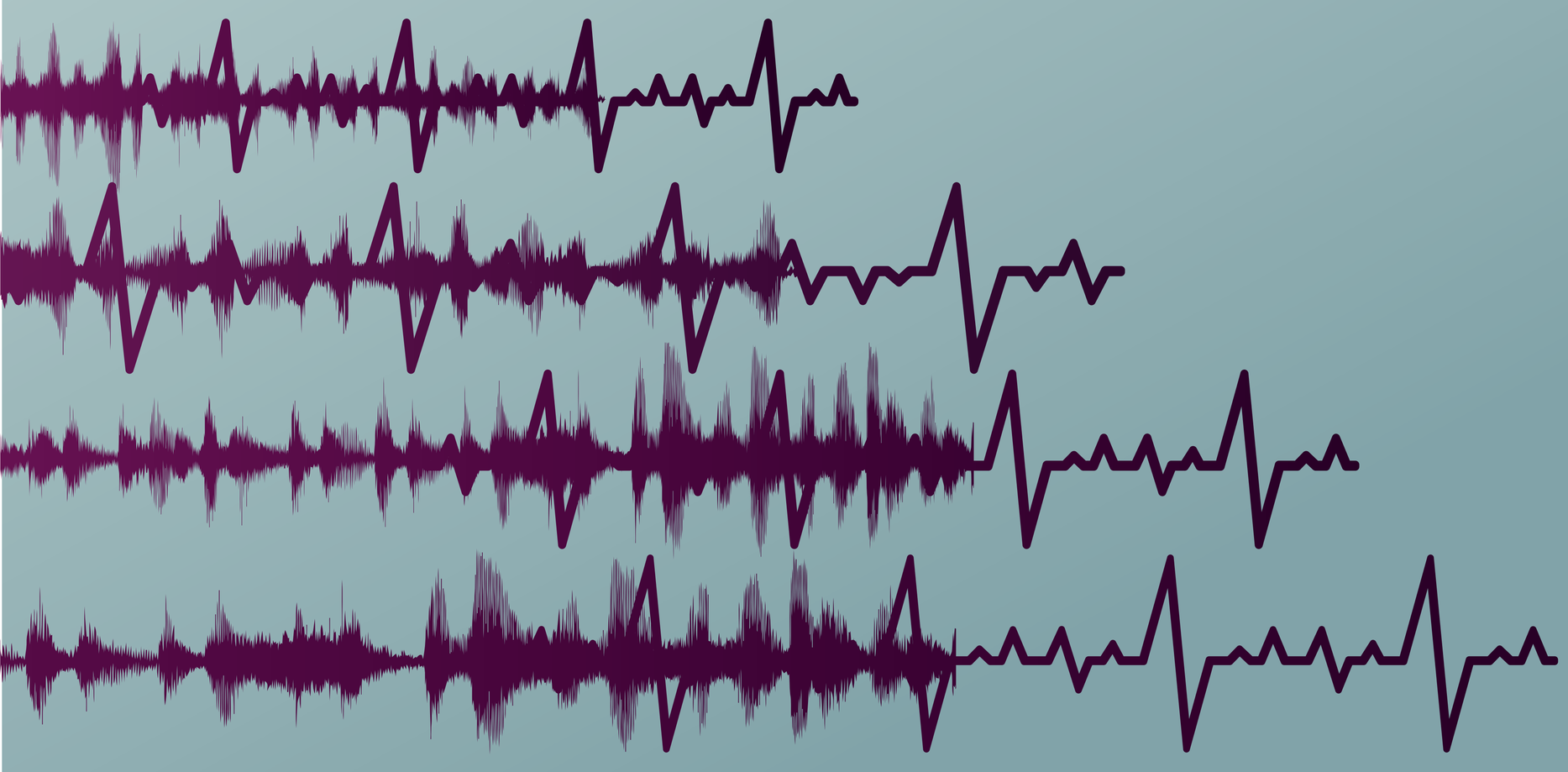
Brenno Blauth

Uma trajetória entre mundos

Sonatas & Sonatinas

Organizador | Lúcius Batista Mota



editoraufsm

Sumário

PREFÁCIO

APRESENTAÇÃO
Brenno Blauth: uma trajetória entre mundos

ITINERÁRIO
Sonatas e sonatinas de Brenno Blauth

1. SONATA PARA FAGOTE E PIANO T.6
   FAGOTE | SONATA PARA FAGOTE E PIANO T.6
2. SONATA PARA OBOÉ E PIANO T.14
   OBOÉ | SONATA PARA OBOÉ E PIANO T.14
3. SONATA PARA PIANO T.16
4. SONATA PARA VIOLA E PIANO T.22
   VIOLA | SONATA PARA VIOLA E PIANO T.22
5. SONATINA PARA TROMPA E PIANO T.48
   TROMPA | SONATINA PARA TROMPA E PIANO T.48
6. SONATINA PARA FLAUTA DOCE CONTRALTO
   OU FLAUTA TRANSVERSAL EM DÓ E PIANO T.57
   FLAUTA | SONATINA PARA FLAUTA DOCE CONTRALTO
   OU FLAUTA TRANSVERSAL EM DÓ E PIANO T.57
7. SONATINA PARA CLARINETA E PIANO T.63
   CLARINETA | SONATINA PARA CLARINETA E PIANO T.63
8. DUO SONATINA PARA OBOÉ E FAGOTE T.80
9. TRIO SONATINA PARA PIANO, OBOÉ E TROMPA T.82
   OBOÉ | TRIO SONATINA T.82
   TROMPA EM FÁ | TRIO SONATINA T.82

CRÉDITOS

Prefácio

Paulo Castagna[1]

A presente edição crítica das sonatas e sonatinas de Brenno Blauth (Porto Alegre, 1931 – São Paulo, 1993), pela Editora UFSM, possui duplo significado: de um lado, representa a justa divulgação de uma parcela significativa das obras desse conhecido compositor gaúcho e brasileiro, cuja música já se tornou referencial nas salas de concerto do país; de outro, é a continuação e o fortalecimento de uma tarefa permanente de edição da música brasileira de todos os períodos, estilos, tendências e funções sociais, com a finalidade de facilitar sua circulação pelo Brasil e pelo mundo, para viabilizar sua interpretação pelos músicos e proporcionar sua apreciação por todos os interessados.

Há séculos, a edição musical tornou-se o meio mais eficaz para a difusão de partituras. Até meados do século XIX, no entanto,

---

1 Possui Mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (1992) e Doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2000). É docente e pesquisador da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP). Tem experiência em Musicologia, atuando principalmente na pesquisa, publicação e ensino referente aos seguintes temas: musicologia, história da música, música no Brasil, música sacra, acervos musicais históricos, arquivologia musical, catálogos temáticos. Trabalha principalmente com a música histórica brasileira, com destaque para a atividade musical no Brasil, do século XVI a inícios do século XX, em especial para a música sacra mineira dos séculos XVIII e XIX, priorizando as atividades editoriais e arquivísticas, a pesquisa histórica e litúrgica e a organização de textos, documentos, coletâneas de partituras e informações.

a maior parte das obras impressas era de autores vivos. De lá para cá, a edição musical adquiriu duas funções distintas: 1) a edição – geralmente supervisionada por seus autores – de obras recentemente compostas (que poderíamos denominar música corrente); 2) a edição de obras do passado (que poderíamos denominar música histórica), portanto realizadas com base nas fontes musicais remanescentes, eventualmente apoiadas por tradições e memórias relacionadas ao repertório em questão. Com algumas exceções, a maior parte das obras de autores brasileiros ou radicados no Brasil é quantitativamente pequena nos dois casos, o que somente aumenta a responsabilidade de projetos editoriais dos dois tipos.

Considerando-se o ainda reduzido número de iniciativas editoriais referentes ao patrimônio histórico-musical brasileiro, podemos compreender a importância do presente projeto, no que se refere tanto aos seus produtos quanto aos esforços realizados para sua concretização: embora a maior parte das fontes manuscritas das sonatas e sonatinas de Brenno Blauth tenha sido localizada, outras encontram-se desaparecidas, o que exigiu tomar como fontes, em alguns casos, versões (há muito esgotadas) anteriormente publicadas pela Editora Novas Metas, projeto visionário de Sígrido Levental (1941-2017), que destinou-se principalmente à primeira das funções previamente referidas. Além de mais um exemplo de que a dificuldade de acesso às fontes primárias não é exclusiva da música brasileira dos séculos XVIII e XIX, a presente série torna-se um modelo a

ser seguido para a superação dos problemas editoriais, visando os mais eficientes e mais satisfatórios resultados.

Mas por que editar a música de Brenno Blauth, em meio a tantas outras demandas? As razões são múltiplas. Além de ser um conhecido representante da música de concerto gaúcha e paulista (uma vez que o autor radicou-se em São Paulo, em 1963) e um dos autores brasileiros mais frequentes em salas de concerto há quase meio século, a música de Brenno Blauth possui interesse estético, histórico, prático, didático e político-cultural, entre outros.

O interesse estético, que geralmente é tomado como principal requisito da música de concerto, é evidente na música de Brenno Blauth, em função da meticulosidade com a qual foi elaborada e do intenso envolvimento com as diversas correntes composicionais que adotou: sua produção contempla as obras atonais (construídas a partir de distintos recursos e abordagens) e a música tonal, com temática obtida nas tradições musicais brasileiras. Considerando-se que sua produção é representante de modalidades composicionais do século XX, nelas podemos reconhecer, portanto, um interesse também histórico.

Embora esse autor tenha se dedicado às várias modalidades de música atonal, predomina em sua produção o trabalho de base neoclássica associado aos recursos tradicionais brasileiros, ainda que em algumas de suas obras não haja referência direta à temática brasileira, como na *Sonatina para clarineta e piano* e no *Trio-sona-*

tina para oboé, trompa e piano. Por outro lado, a exemplo de Francisco Mignone (1897-1986), Benjamin da Silva Araújo (1902-1985), Radamés Gnattali (1906-1988) e outros compositores brasileiros que atuaram na segunda metade do século XX, Brenno Blauth não evita as estruturas da música popular urbana, como frequentemente o fizeram autores da geração anterior, porém elege esse repertório como importante fonte temática em alguns de seus trabalhos, sempre a partir de sua posição de intelectual criador.

Como foi constante na música de Paul Hindemith (1895-1963), há um interesse também prático em sua música, na medida em que esse compositor contempla os meios de expressão (vozes ou instrumentos) e conjuntos mais frequentes na música de concerto no Brasil (como canto, violão, piano e sopros, no primeiro caso; coro, orquestra e conjuntos de câmara no segundo). As sonatas e sonatinas de Brenno Blauth são particularmente importantes para a música de câmara que envolve instrumentos de sopro (flauta doce, flauta transversal, clarineta, oboé, fagote e trompa), além da viola e do piano, oferecendo, portanto, um precioso auxílio na formação de cantores e instrumentistas, fator aqui identificado como de interesse didático.

A sofisticada composição de Brenno Blauth combina a engenhosidade e a complexidade da escrita com o rigor formal, respeitando e explorando a linguagem idiomática de cada instrumento, muitas vezes com agilidade e até virtuosismo. Nesse sentido, é notória sua habilidade na obtenção de efeitos expressivos da música vocal e

instrumental, especialmente no oboé e no piano (cujas obras solísticas continuam sendo surpreendentes na atualidade).

Existe, por fim, um interesse político-cultural nesta série, na medida em que a edição de composições inéditas ou esgotadas, de grande valor estético, histórico, prático e didático, acrescenta ao trabalho o impacto da recolocação, no meio musical, de obras que vinham sendo menos executadas ou quase esquecidas, justamente pela falta de projetos como este. O interesse desta ação é político-cultural, pois, além de oferecer o novo produto, não se fixa na relação apenas comercial com o público, mas ressalta o valor e a importância de novas e criteriosas ações editoriais relacionadas aos repertórios musicais brasileiros.

Há, no Brasil, muitas obras de inúmeros autores à espera de edição, porém as de Brenno Blauth encontram-se entre as prioritárias, em função dos aspectos anteriormente referidos, ainda que o presente projeto seja restrito às suas sonatas e sonatinas. Esta realização, no entanto, oferece ao meio musical não somente o repertório editado, mas também um exemplo a ser seguido no que se refere à publicação de séries ou coletâneas voltadas ao nosso patrimônio histórico-musical, destacando-se como mais uma contribuição pioneira da Editora UFSM. Somente com a somatória de projetos como este poderemos almejar a formação de bibliotecas significativas de repertório brasileiro em escolas, orquestras, coros e todos os tipos de conjuntos e mediante instrumentistas do país. Que esta inicia-

tiva contribua, portanto, com o aumento da presença das obras de Brenno Blauth e de muitos outros autores brasileiros em apresentações musicais, no Brasil e no mundo.

Lúcius Batista Mota, o idealizador e editor da presente série, está mais que preparado para essa tarefa, em função de suas realizações anteriores, particularmente na edição de obras inéditas de Francisco Magalhães do Valle (1869-1906), um representante mineiro do romantismo, cuja música teria sido esquecida se não fosse por seus esforços – integrando a equipe do projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro, da Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais (2007-2011) –, que resultaram, entre outras ações, na edição de várias obras orquestrais e no recolhimento do acervo pessoal desse compositor ao Arquivo Público Mineiro, em Belo Horizonte. Resta desejar, como feito antes, que este trabalho se desdobre em novas produções de Lúcius Mota e que suas realizações estimulem o surgimento de muitos outros projetos como o presente, no Rio Grande do Sul e em todo o Brasil.

Apresentação

Brenno Blauth: uma trajetória entre mundos

Lúcius Mota[2]

Ao longo de sua trajetória, Brenno Blauth (1931-1993) esteve dividido entre dois mundos socialmente distantes: as carreiras da medicina e da música. A primeira, no mundo acadêmico e social, goza de prestígio histórico. A segunda pertence a outra esfera do conhecimento humano, mas cujo reconhecimento socioeconômico não pode ser comparado ao da primeira. Por certo foi esse pensamento que fez com que seu pai o encaminhasse para o universo seguro das ciências médicas, apesar da inclinação precoce que demonstrou para a música.

---

2 Doutor em Educação pela UFSM, realizou pesquisa sobre a identidade profissional de professores de diversos estados do Brasil. Tem se apresentado como oboísta em congressos no Brasil, Uruguai e Chile. Atualmente realiza pesquisa sobre a música de Brenno Blauth. Formado em oboé pela Universidade de Brasília, mestre em Musicologia História pela UNESP, foi professor do Festival de Campos do Jordão, núcleo Tatuí, atuou em diversas orquestras e grupos de câmara. Sua carreira tem sido pautada por um profundo interesse pela música do século XX para seu instrumento, pesquisando e incentivando a criação de novas obras, bem como realizando edições e transcrições. Diversos compositores brasileiros e estrangeiros dedicaram-lhe obras. Desde 2012 é professor de oboé da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), desenvolvendo pesquisas sobre o repertório e o ensino do oboé.

Nascido em Porto Alegre, no seio de uma família de origem alemã, Brenno Blauth recebeu as primeiras lições de piano de sua mãe. A família viveu por um período em Nova Friburgo e, posteriormente, no Rio de Janeiro. Ao regressar a Porto Alegre, iniciou estudos formais de piano com João Schwarz e com Ênio de Freitas e Castro (1911-1975). Essas aulas ocorriam em paralelo ao curso de Medicina, no qual Blauth havia ingressado em 1947. Nesse período, concomitantemente à faculdade de Medicina, Blauth realizou recitais com composições próprias, que mais tarde foram retiradas de seu catálogo oficial.

Os anos de 1950 foram de grande importância na vida de Brenno Blauth. Em 1953, concluiu o curso de Medicina e casou-se com Noelly Gonçalves Leite Blauth, que seria sua companheira de toda a vida e que, atualmente, é curadora de seu acervo. No final dessa década, Brenno Blauth inaugura seu catálogo oficial com as *Peças românticas para piano T.1*[3] e a *Sonata para violino e piano T.2*[4].

Em 1959, Brenno Blauth realizou, no Auditório do Instituto de Belas Artes, um recital no qual foram estreados o *Quarteto para sopros T.4*, a *Sonata para flauta e piano T.5*, a *Sonata para fagote e piano T.6* (ambas compostas em 1958) e as *Três canções T.7* (com textos do autor, composta em 1959). Esse recital pode ser considerado

---

3 Brenno Blauth utiliza a letra "T" em substituição ao tradicional *"Opus"* para numerar suas obras.

4 Essa obra foi perdida.

como a inauguração da carreira profissional de Blauth como compositor, no qual quatro de suas primeiras composições vieram a público em um espaço privilegiado, dedicado ao ensino, à preservação e à difusão da música erudita no Rio Grande do Sul. As obras foram a carta de apresentação de Blauth ao mundo profissional da música. Assim, simbolicamente, elas se alinham à modernidade musical que fora inaugurada – e consolidada – pelos compositores Armando Albuquerque (1901-1986), Luis Cosme (1905-1965), Radamés Gnattali (1906-1988), Natho Henn (1910-1958), Bruno Kiefer (1923-1987) e Hubertus Hofmann (1929-2011).

As obras apresentadas no recital também sugerem algo sobre o ambiente musical do momento. A escolha dos instrumentos das sonatas e a instrumentação do quarteto sugere que o compositor trabalhou tendo em mente os intérpretes com que poderia contar. Curiosamente, no *Quarteto para sopros T.4*, para flauta, duas clarinetas e fagote, Blauth utiliza uma segunda clarineta em vez de um oboé, como seria de se esperar num quarteto de madeiras tradicional, talvez por não haver, àquela altura, oboísta disponível para o recital – infelizmente a partitura desse *Quarteto* se perdeu. A *Sonata para flauta* possui uma trajetória curiosa. A parte do piano se perdeu, sendo reconstruída pelo compositor muitos anos depois. Por outro lado, a *Sonata para fagote* já apresenta muitas das características que marcam o estilo de Blauth: a proximidade com a música popular e ritmos nordestinos, por exemplo.

Também é importante salientar que o modernismo musical brasileiro de cunho nacionalista da primeira metade do século XX, seguindo preceitos de Mário de Andrade (1893-1945), elegeu a música do Nordeste como fonte primeva de ritmos e melodias para a criação de uma "autêntica" música brasileira. Nesse contexto, ainda vivendo no Sul, chama a atenção o fato de que Brenno Blauth tenha usado de forma consciente e consistente ritmos nordestinos em sua música.

Os próximos passos da trajetória do compositor foram ditados por sua profissão médica. Tornando-se funcionário de uma empresa farmacêutica, foi transferido primeiramente para o Rio de Janeiro, depois para São Paulo. Uma vez no Rio de Janeiro, ele rapidamente se integra ao ambiente musical e suas obras são regularmente apresentadas por cameristas e orquestras no Rio de Janeiro. Brenno Blauth poderia considerar que havia lacunas em sua formação, pois procurou ter aulas com Newton Pádua (1894-1966) e Paulo Silva (1892--1967), os mesmos professores de Ênio de Castro. Foram estreados no Rio de Janeiro a *Sonata para oboé e piano T.14*, o *Concertino para oboé T.17* e o *Concertino para flauta T.21*.

Blauth, apesar de perfeitamente integrado à cultura musical carioca, se muda para São Paulo, pois o laboratório para o qual trabalhava o transfere. A questão da formação musical parece ainda preocupar o compositor gaúcho, e uma vez mais ele procurou ter aulas de composição, dessa vez com Camargo Guarnieri (1907-1993).

Entretanto, a ligação com Guarnieri foi breve, pois este exigiu que Brenno Blauth parasse de compor completamente. A recusa de Blauth frente à exigência do velho mestre indicou que ele finalmente iria buscar suas próprias soluções para a criação musical.

Na capital paulista, Blauth manteve uma produtiva relação com o Conservatório Musical Brooklin Paulista (CMBP), no qual diversas de suas obras foram estreadas (BRASIL, 1976). A editora do CMBP, mais tarde denominada Editora Novas Metas, publicou algumas de suas obras. Se até aqui o caminho de Blauth está estreitamente ligado aos seus intérpretes profissionais, nesse período há a preocupação da criação de obras de cunho didático, como se verá nos comentários das obras mais adiante.

Ao longo de sua vida adulta, Brenno Blauth viveu principalmente em Porto Alegre, Rio de Janeiro, São Paulo e Poços de Caldas, sempre dividindo seu tempo entre as atividades de médico e compositor. Em cada uma dessas cidades, soube conciliar sua atividade laboral com a atividade de criação e convívio com os meios musicais, mantendo assim uma dupla carreira de médico e compositor. Porém, quando concedeu uma esclarecedora entrevista em 1993, foi apenas de sua música que falou. Assim, apesar de haver sido destinado por seu pai à segura profissão da medicina, sempre manteve e construiu para si uma forte identidade de músico e de compositor profissional (DUBAR, 2005; LOURO, 2004; MOTA, 2018).

Nessa entrevista, o compositor, ao comentar o estilo de sua música, diz:

> Considero que não tive fases, e sim experiências diversas... cristalizando mais tarde em um estilo próprio, e posso dizer que o nacionalismo aparece sim... mas de forma bem discreta. Já não faço mais música nacionalista. Minha música é neoclássica sem nada de romantismo, utilizando todas as técnicas possíveis, mas da minha maneira e do meu estilo..., não me ligo a nenhuma escola (BLAUTH apud SOUZA, 2010, p. 74).

Ao considerar que não teve fases composicionais, mas "experiências", talvez esteja querendo dizer que essas experiências se refletiram em estilos e técnicas e estéticas distintas. Isso se reflete no contraste de estilos em obras separadas por curto espaço de tempo. Brenno Blauth também considera sua música como "neoclássica", o que se faz notar pelo respeito às formas clássicas. Pode-se perceber três estilos na obra de Blauth, conforme as análises realizadas ao longo desta pesquisa. O primeiro, como visto anteriormente na citação, seria o estilo nacionalista, que em certos momentos faz referência ao seu estado natal, como nas *Dança Charrua* 1 a 4 para piano ou nas canções *Sete quadras gauchescas*. Um segundo estilo, frequentemente mais saturado cromaticamente, é o dos *Três movimentos para orquestra de câmara T.9*, instrumentado para quinteto de sopros e cordas, e a *Introdução e Allegro para viola e orquestra de cordas T.26.* Um terceiro estilo, cuja harmonia é diatônica e no qual

referências nacionalistas podem ou não ser observadas, se encontra nas **sonatinas** para trompa, flauta e clarineta e piano. Nessas obras, Blauth dialoga com a tradição da música neoclássica francesa da primeira metade do século XX. As últimas obras, *Duo sonatina* e *Trio sonatina*, parecem apontar para o que poderia ser uma nova síntese, mais abstrata e pessoal.

O trabalho de Brenno Blauth foi reconhecido através de premiações. Sua *Sonata para piano T.16* recebeu o segundo prêmio no Concurso Nacional de Composição do MEC, em 1961; a *Suíte Sinfônica T.20* recebeu Menção Honrosa no Concurso Nacional de Composição de 1963, também organizado pelo MEC. O *Quinteto de sopros T.18* e a *Sonata para viola e piano T.22* receberam, em 1974, o prêmio de Melhor Obra de Câmara da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Atualmente, sua obra tem sido gravada e interpretada no Brasil e exterior. Todavia, ainda não há um catálogo definitivo de suas obras e parte dela ainda permanece inédita.

Por que sonatas e sonatinas?

O representativo número de obras do gênero sonata e sonatina no catálogo de Brenno Blauth denota a importância dada ao gênero pelo compositor. Para Charles Rosen, a forma de sonata após Beethoven estava “definida, fixa e inalterada”, da maneira que foi descrita por Czerny, “por toda a eternidade” (ROSEN, 1988, p. 365). Qual seria,

pois, o interesse dos compositores que continuaram a escrever obras em forma de sonata? Para Rosen, durante o século XIX, "a sonata era o veículo do sublime", desempenhando "o mesmo papel na música que o épico para a poesia", e, se a fuga "era a prova de domínio técnico", a sonata era a prova de "grandeza" e "somente através da sonata [...] poderiam ser realizadas as maiores ambições musicais" (ROSEN, 1988, p. 366). O pianista e musicólogo americano, ao avançar historicamente com os usos da sonata após Beethoven, estuda com mais detalhe obras de compositores da geração romântica, como Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms e Fryderyk Chopin, e muito brevemente explora aqueles do século XX.

Apesar das grandes mudanças ocorridas na música desde as chamadas revoluções do timbre, ritmo e harmonia do início do século XX, o interesse pelo gênero sonata durante a época não desapareceu. O gênero foi cultivado em países europeus e americanos por expressivo número de compositores (KNIESNER, 1977; WOLF, 1957). No Brasil, compositores como Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Camargo Guarnieri (1907-1993), Cesar Guerra-Peixe (1914-1993), Cláudio Santoro (1919-1989), Francisco Mignone (1897-1986), Edino Krieger (1928), Ernst Mahle (1929), Marlos Nobre (1939) e Almeida Prado (1943-2010) – para citar os que são contemporâneos de Blauth – escreverem expressivo número de sonatas e sonatinas.

Em suas sonatas e sonatinas, Brenno Blauth se manteve fiel ao modelo de três movimentos com andamentos contrastantes do século XIX. O primeiro movimento é em andamento rápido, ou moderato, em forma de sonata; o segundo, de caráter lírico, em forma ternária; por fim, o terceiro é rápido, em forma rondó. Essa configuração estrutural tradicional também se vê em outros compositores do século XX. Na próxima seção, serão feitos comentários introdutórios a cada uma das obras.

Este projeto surgiu a partir do desejo de compreender mais profundamente a *Sonata para oboé e piano T.14* de Brenno Blauth. Essa obra, juntamente com o *Concertino*, se tornou uma das mais interpretadas e gravadas no Brasil.[5] Tenho uma longa relação com a *Sonata para oboé*, pois foi uma das primeiras partituras que adquiri ainda quando estudante da Escola de Música de Brasília, na década de 1980. Naquele momento, era uma das poucas obras brasileiras publicadas para oboé disponíveis no Brasil. Existem duas edições da *Sonata para oboé e piano*, ambas da editora Novas Metas, e entre elas pude observar pequenas diferenças de notação. Procurei sanar tais dúvidas localizando o manuscrito da obra em posse da viúva do compositor, Noelly Blauth.

Ao entrar em contato com a Sra. Noely, ela mencionou a existência de uma obra para oboé e fagote do compositor que não cons-

---

5 Há duas gravações comercias da *Sonata para oboé*.

tava em seu catálogo publicado pelo Ministério das Relações Exteriores (BRASIL, 1976): tratava-se do *Duo sonatina T.80.* Fotocópias dos manuscritos do *Duo sonatina* e da *Sonata para oboé e piano* me foram enviados pela Sra. Noely Blauth. O manuscrito da *Sonata para oboé e piano* apresentava diferenças importantes em relação a ambas as edições Novas Metas. Além disso, era notável a diferença de estilo entre a *Sonata para oboé* e o *Duo sonatina*. Surgiu então uma questão inicial: quando havia ocorrido tal mudança no estilo do compositor? Além disso, era evidente a necessidade de se editar as obras até ali localizadas.

Com objetivo de responder tal questão, busquei me familiarizar com a música do compositor a partir de fontes bibliográficas e gravações de sua música. Novo exame do catálogo mostrou que, ao lado da canção de câmara, Brenno Blauth cultivou os gêneros sonata e sonatina ao longo de toda a sua carreira. O escopo do projeto, que no início se limitava a uma edição crítica e uma interpretação da música para oboé desse compositor rio-grandense, ampliou-se, incluindo todas, ou quase todas, as sonatas e sonatinas do compositor. No caso deste projeto, o foco é em obras dos gêneros sonata e sonatina, o que permite compreender a questão da transformação do estilo do compositor, bem como entender o que concebeu a diferença entre eles, seja do ponto de vista formal, estético ou social. No quadro abaixo, vê-se a lista de sonatas e sonatinas de Blauth.

Quadro 1 – Lista completa de sonatas e sonatinas de Brenno Blauth

Sonatas e sonatinas de Brenno Blauth
Sonata para violino e piano T.2 (1956)
Sonata para flauta e piano T.5 (1958)
Sonata para fagote e piano T.6 (1958)
Sonata para oboé e piano T.14 (1961)
Sonata para piano T.16 (1961)
Sonata para viola e piano T.22 (1965)
Sonatina para trompa e piano T.48 (1974)
Sonatina para flauta doce contralto ou flauta transversal em Dó e piano T.57 (1976)
Sonatina para clarineta e piano T.63 (1978)
Duo Sonatina para oboé e fagote T.80 (1988)
Trio Sonatina para piano, oboé e trompa T.82 (1991)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Brenno Blauth compôs onze obras com títulos de sonata ou sonatina. A primeira, *Sonata para violino e piano T.2*, extraviou-se. Foram localizadas as outras dez obras, porém, decidiu-se pela edição de nove delas, uma vez que a *Sonata para flauta e piano T.5* foi recentemente publicada em uma série sob a curadoria de Celso Woltzenlogel.

Fontes e procedimentos editoriais

Esta edição crítica de parte da obra de Brenno Blauth tem como base teórica textos de James Grier (1996) e segue procedimentos editoriais utilizados no Projeto Patrimônio Arquivístico-Musical Mineiro (CASTAGNA, 2008). Várias fontes foram utilizadas na elaboração das edições. Em primeiro lugar, fotocópias de manuscritos do autor, e, em segundo, edições das obras publicadas pela Editora Novas Metas. As fontes subdividem-se em diferentes qualidades. Entre os manuscritos, há um único exemplo que foi considerado como "versão esboço" da *Sonatina para trompa e piano* e uma outra forma de manuscrito considerada, nesta pesquisa, como "versão final" da sonatina.

Entre as obras editadas pela editora Novas Metas, há também duas qualidades diferentes de edição a serem consideradas. Na primeira, a edição é feita com base em cópia manuscrita, provavelmente do próprio Brenno Blauth, ou da Sra. Noelly Blauth, que também é musicista, e uma segunda forma de edição é realizada por copista profissional ou programa de computador. Há dois casos isolados de cópias de partes solistas do fagote na *Sonata para fagote*, e do oboé, no *Trio sonatina*, elaboradas por copista desconhecido. Quanto às edições da Novas Metas, as datas das edições são inconsistentes: indicam o ano do *copyright*, mas não existem diferenças de data quando há duas edições da mesma obra. No quadro abaixo, distinguem-se as diferentes fontes utilizadas no projeto.

Quadro 2 – Fontes das partituras utilizadas no projeto

Título	Fonte	Fonte	Fonte	Fonte
	Manuscrito: "versão esboço"	Manuscrito: "versão final"	Editora Novas Metas: manuscrito	Editora Novas Metas: copista profissional
Sonata para fagote e piano T.6			X	X
Sonata para oboé e piano T.14		X	X	X
Sonata para piano T.16			X	
Sonata para viola e piano T.22			X	
Sonatina para trompa e piano T.48	X			X
Sonatina para flauta doce contralto ou flauta transversal em Dó T.57		X		X
Sonatina para clarineta e piano T.63		X		X
Duo sonatina para oboé e fagote T.80		X		
Trio sonatina para piano, oboé e trompa T.82		X		

Fonte: Elaborado pelo autor.

Brenno Blauth utiliza grande quantidade de acidentes ocorrentes, sendo a maior parte deles suprimidos, sem referência no aparato crítico. Os que foram mantidos, ou acrescentados, nesta edição foram considerados úteis para a maior fluência de leitura. As demais alterações foram descritas no aparato crítico.

Sonatas e sonatinas de Brenno Blauth: breve itinerário

Lúcius Mota[6]; Glaubert Nüske[7]; Adriane Diniz[8]

Os comentários que se seguem buscam apresentar brevemente cada uma das obras editadas. Elas foram divididas em três grupos, tendo por critério o gênero, a cronologia e função de cada obra. No primeiro, estão as sonatas. No segundo, três sonatinas. Por fim, o ter-

---

6 Ver nota 1.

7 Professor assistente do Departamento de Música da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Mestre em Música pela *Université de Montréal* (Canadá). Possui graduação em Música-Licenciatura Plena pela UFSM e Música-Bacharelado/Fagote pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Nos Estados Unidos, participou do *Exchange Program/ Bassoon Performance* na *University of Georgia*. Atuando como professor na graduação e pós-graduação *lato sensu*, seu trabalho é pautado na difusão do ensino de fagote no Sul do Brasil e na pesquisa do repertório para o instrumento. Juntamente com Lúcius Mota é idealizador e coordenador dos Encontros de Oboé e Fagote da UFSM.

8 Acadêmica do curso de Música – Bacharelado em Oboé na UFSM, sob orientação do profº Dr. Lúcius Mota. Participou de festivais renomados no Rio Grande do Sul, como o Festival Internacional de SESC de Música de Pelotas, e o Festival Internacional de Inverno da UFSM. Teve aula com professores do Chile, México, Argentina, França e Alemanha. Em 2017 participou do I Encontro da Associação Brasileira de Palhetas Duplas em João Pessoa – PB. Já participou da Banda Sinfônica da UFSM e atualmente é oboísta da Orquestra Sinfônica de Santa Maria.

ceiro grupo é formado por duas obras: *Duo sonatina* e *Trio sonatina*. Brenno Blauth escreveu comentários para algumas de suas obras, e esses, quando disponíveis, são citados no corpo do texto.

Sonatas

Sonata para fagote e piano T.6 (1958)

A *Sonata para fagote e piano T.6* foi estreada em um recital totalmente dedicado à obra do compositor, realizado no Auditório do Instituto de Belas Artes, Porto Alegre, em 1959. Os intérpretes foram Günther Kramm ao fagote e o próprio autor ao piano. A obra já apresenta vários dos traços que marcam o estilo de Brenno Blauth, tais como a preferência por diálogos entre solista e piano e pela espacialização, pois em certos momentos os instrumentos executam o mesmo tema a distância superior a oitava, ou intervalos de sétima ou nona.

O primeiro movimento tem início com uma breve introdução do piano, seguida do primeiro tema no fagote, de caráter rítmico e diatônico e com certo tom de humor. O segundo, apresentado também pelo fagote, tem uma textura em *legato*. Uma pequena variação rítmica, em compassos de 3/8, 5/8 e 7/8, além de um diálogo mais intenso entre fagote e piano, são as técnicas utilizadas por Brenno

Blauth para desenvolver o primeiro tema. Uma variação rítmica do acompanhamento do segundo tema o transforma de forma bastante interessante. A recapitulação é breve e apresenta pequenas variações em relação à exposição.

O segundo movimento, como é do estilo do compositor, é lírico. O fagote apresenta uma melodia em compasso ternário, que alude à valsa seresteira. A melodia é elaborada entre fagote e piano, o que conduz a uma seção polimétrica, na qual fagote e piano estão em compassos diferentes. Ao final dessa seção, ocorre um "encontro" entre os instrumentos, e segue-se uma recapitulação da primeira parte do movimento.

O terceiro movimento, em forma de rondó, explora muito o Baião, cujo ritmo típico em notas pontuadas está presente no acompanhamento do piano, sobre o qual se destaca o tema do fagote. No primeiro episódio contrastante, c.18 e seguintes, o autor apresenta um tema no fagote com acompanhamento de um *tremolo* no piano. Segue-se a essa seção outra apresentação do refrão de forma variada. Um elaborado episódio de desenvolvimento, c.41 e seguintes, explora motivos do primeiro e segundo movimentos. Nas seções seguintes, o refrão e o episódio são reapresentados, e o movimento é concluído com uma viva coda.

O manuscrito da obra não foi localizado, e a edição baseou-se em três fontes: duas edições da Novas Metas e uma parte manus-

crita do fagote, de copista não identificado. A primeira edição tem notação em estilo manuscrito, enquanto a segunda, em estilo de cópia profissional, presumidamente também feita à mão. A principal questão que norteou o trabalho foi a cuidadosa comparação entre as fontes, o que levou a modificações que deram ao texto musical maior uniformidade. Um exemplo particular seria a articulação do fagote e do piano no primeiro e terceiro movimentos, que, nas fontes, apresentam discrepâncias, seja em apresentação simultânea, seja na repetição de temas em seções diferentes. Essas e as demais modificações podem ser conferidas em maior detalhe através de consulta ao aparato crítico.

Sonata para oboé e piano T.14 (1961)

A *Sonata para oboé e piano T.14,* de Brenno Blauth, foi composta em 1961, logo após sua chegada ao Rio de Janeiro, e estreada 1962 pelo oboísta Nelson Nilo Hack e pela pianista Velma Richter (BRASIL, 1978). Nos comentários que escreveu sobre a obra, o próprio Blauth se confunde quanto à data, indicando o ano de 1962 como data da composição. A confirmação da data da composição é atestada pelo manuscrito.

Cada um dos três movimentos recebeu um título: *Diálogo*, *Cantilena* e *Pastoral*. O autor afirma que “o 1º movimento está estruturado sobre 2 temas, sendo o primeiro saltitante e

burlesco e o 2º cantado e em ritmo de marcha" (BLAUTH, inédito[9]). Todavia, há que ressaltar a presença de um terceiro tema, ou seção, de caráter coral presente no desenvolvimento e coda. Há grande contraste entre o primeiro tema e os demais. O caráter "burlesco" se traduz num tema anguloso, com acompanhamento de acordes dissonantes, em alguns momentos bitonais. O segundo tema, de fato, lembra uma marcha, mas aquela carnavalesca quiçá. Nos outros dois movimentos da obra, não se observa essa diversidade estilística.

O segundo movimento, segundo o próprio Blauth, "constitui-se em [uma] valsinha seresteira e preguiçosa" (BLAUTH, inédito). De imediato, percebe-se a flexibilidade métrica do movimento, no qual são frequentes as mudanças de compasso. Segue-se uma seção cujo motivo rítmico-melódico do piano é apresentado, sobre o que o oboé expõe frases cuja intensidade expressiva é intensificada a cada apresentação. Ao final do movimento, o tema da introdução, agora transposto, aparece novamente. O desenho formal desse movimento pode ser entendido como uma forma ternária ou como uma série de variações sobre o motivo rítmico-melódico do piano, com uma repetição da parte inicial no fim do movimento.

O compositor introduz o terceiro movimento por um recitativo: "[um] solo do oboé em estilo de aboio, com aparecimento cons-

---

9 São comentários escritos por Brenno Blauth a essa e a outras peças. Estão datilografados e nunca foram publicados.

tante da 4ª aumentada. Segue-se o enunciado de um tema baseado na frase inicial, mas em andamento vivo. O desenvolvimento é do tipo 'Rondó'" (BLAUTH, inédito). Ao fazer referência ao uso constante do intervalo de 4ª aumentada, Brenno Blauth aponta para o fato de que o movimento é estruturado em torno do modo lídio e baseado em ritmo de baião. O recitativo do oboé reaparece à maneira de refrão, ligeiramente variado em cada apresentação.

Foram utilizadas três fontes para a edição da obra: cópia do manuscrito e parte do oboé (A e A^1), a primeira edição Novas Metas (B e B^1), e a segunda edição Novas Metas (C e C^1). A fonte B é uma cópia manuscrita de copista não identificado. Supõe-se que essa tenha sido a primeira edição da obra. A terceira fonte, C, apresenta *layout* de copista profissional, ou mesmo de programa de computador. A fonte que possui maior autoridade é presumidamente a fotocópia do manuscrito do autor. Entretanto, não se pode descartar o fato de que o compositor teve chance de fazer revisões na partitura durante o processo de publicação das duas versões da Editora Novas Metas. Há considerável número de divergências quanto à posição de dinâmicas, ausência de *stacatti*, ligaduras e agógicas e mesmo troca ou omissão de notas. Todas essas diferenças entre as lições foram anotadas em aparato crítico. No manuscrito do compositor, existem comentários sobre como se deve interpretar trechos específicos do segundo e terceiro movimentos, que foram incorporados à presente edição.

A *Sonata para oboé e piano T.14* de Brenno Blauth tornou-se uma das peças mais interpretadas do repertório brasileiro para oboé. A escrita de Brenno Blauth se circunscreve à tessitura tradicional do instrumento, sem explorar o virtuosismo da digitação rapidíssima, nem a ampliação dos limites de dinâmica e tessitura e também oferece ao intérprete a oportunidade de tocar dentro da região mais confortável do instrumento, sendo uma obra acessível ao oboísta e também ao público. Atualmente, há duas gravações comerciais da obra (DUARTE; KATO, 1999; BARROS; ROSSELINI, 2011).

Sonata para piano T.16 (1961)

A *Sonata para piano T.16* foi composta em 1961, período no qual o compositor vivia no Rio de Janeiro. No mesmo ano, a obra recebeu o segundo prêmio no Concurso Nacional de Composição instituído pelo MEC. A estreia ocorreu em 1969, em Brasília, tendo como intérprete Paulo Affonso de Moura Ferreira. No período em que foi criada, o autor estava bastante envolvido com a vida musical do Rio de Janeiro. Seu estilo oscilava entre um nacionalismo franco, como no último movimento dessa sonata, e um estilo neoclássico com harmonias dissonantes, tal como na obra *Três movimentos para orquestra de câmara T.9*. Todavia, na *Sonata para piano T.16*, o primeiro movimento sugere outra forma de diálogo de estilos.

De acordo com Karin Engel, que fez comentários formais sobre a obra, o primeiro movimento "apresenta grande diversidade de materiais" (ENGEL, 2007).[10] Os dois temas possuem uma marcante diferença entre si no que tange ao ritmo. O primeiro, em compasso composto, portanto, em subdivisão ternária; o segundo, em compasso quaternário simples, logo, em subdivisão binária. Não se encontra nas outras obras desse projeto, ou em outras já

10 Esses comentários estiveram disponíveis no *site* do Grupo de Pesquisa de Práticas Interpretativas, liderado por Cristina Capparelli Gerling até 2013. Todavia o site não está mais no ar. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/gppi/obras.php?cid=97&aid=1&pid=1&lang=>. Acesso em: 10 jun. 2013.

analisadas, o mesmo encontro, ou justaposição, de ritmos contrastantes como nessa sonata. Essa oposição pode revelar um aspecto pouco explorado na bibliografia sobre o autor.

Em diversos momentos deste texto, falou-se da adesão de Blauth a um nacionalismo guiado por preceitos andradianos, mesmo durante o período em que viveu no Rio Grande do Sul. No *Divertimento para orquestra de cordas T.8*, o autor cita uma canção do folclore de seu estado. Todavia o procedimento adotado é convencional, pois se trata de uma melodia harmonizada. Entretanto, o primeiro tema do primeiro movimento pode indicar uma presença mais sutil de ritmos pampeanos. O caráter desse primeiro tema faz pensar na música de Alberto Ginastera (1916-1983) ou nos gêneros da música folclórica gauchesca e platense. Estaria Brenno Blauth em busca de uma conciliação, de certa forma, entre o modelo estabelecido do que seja música brasileira, nos moldes ditados pela estética nacionalista da época, e a música de seu estado natal, que foi deliberadamente excluída do modelo ideal da música brasileira por ser supostamente influenciada pela cultura europeia dos seus colonizadores? A esse tema essencialmente ibérico opõe-se um segundo tema “mais brasileiro”, por assim dizer. Blauth, ao justapor dois universos sonoros, buscaria uma síntese dialética entre ambos? A resposta parece ser negativa. Justapostas, as ideias musicais jamais são desenvolvidas com o propósito de uma síntese, mas de contraste. Em outras obras,

tais como as quatro *Danças de Charrua* para piano e nas canções de *Trovas Gauchescas*, o compositor já havia feito referência à música regional, numa iniciativa feliz de ampliar os estreitos cânones do nacionalismo de molde andradiano.

Nos movimentos seguintes da sonata, Brenno Blauth volta-se para seu estilo neoclássico-nacional de corte mais tradicional. O segundo movimento tem "caráter improvisatório" e lança mão de "gestos pianísticos de efeito" (ENGEL, 2007). Dois temas principais se sucedem após a introdução. No primeiro, c.19 e seguintes, Blauth lança mão de uma espacialização sonora, no qual o tema é executado em ambas as mãos à distância de 15ª diminuta. O segundo tema tem caráter dramático e revela a influência do estilo bachiano de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). No terceiro movimento um primeiro episódio em estilo de **choro**, ao gosto de Guarnieri, é seguido por uma seção contrastante em estilo de **seresta**, e uma breve retomada do **choro** conclui a obra.

O manuscrito dessa peça se perdeu, portanto ela era dada como perdida. Somente o fato de o estudo de Engel (2007) incluir exemplos musicais editados levaram a uma busca pela partitura em casas especializadas, o que permitiu a aquisição da partitura editada e a inclusão da obra nesse projeto. Quanto ao manuscrito da edição citada, há poucas indicações de dinâmica e ocorre, no segundo movimento, um fenômeno pouco comum: as apojaturas do piano estão separadas,

sendo mais comum que estivessem ligadas. Nesta edição, optou-se por preservar tal forma de escrita, deixando à discrição do intérprete a decisão final quanto à melhor forma de interpretar o texto musical. Outras inconsistências, tais como as alterações de notas, e mesmo de claves, foram feitas com base em comparações com lições similares e com a consistência interna da obra. Essas informações foram apontadas no aparato crítico.

Sonata para viola e piano T.22 (1965)

Em 1963, Brenno Blauth deixou o Rio de Janeiro para viver em São Paulo. Nesse período, buscou ter aulas com Camargo Guarnieri, porém, como foi dito anteriormente, este exigiu que ele suspendesse seu trabalho de composição e se dedicasse inteiramente ao estudo (SOUZA, 2010). Blauth não concordou e seguiu por outra via. Numa entrevista, Blauth afirmou que não se considerava aluno de Guarnieri (SOUZA, 2010). Todavia, a *Sonata para viola e piano T.22* apresenta afinidades com a estética do compositor paulista. Há uma preocupação mais evidente com a clareza formal e não se vê, como na *Sonata para oboé e piano T.14* e na *Sonata para piano T.16*, contrastes de estilos dentro da mesma obra. O próprio compositor escreveu uma descrição detalhada da sonata:

> [a sonata é] escrita em estilo neoclássico. No 1º movimento, Dramático, após uma introdução rítmica do piano, a viola apresenta o 1º tema, singelo e modal. Há um desenvolvimento e, em seguida, sobre fundo ondulante, em escalas, do piano, a viola anuncia o 2º tema, que se desenvolve cromática e após politonalmente. O compasso muda para 4/4 e, sobre um fundo percussivo do piano reaparece o 2º tema, transfigurado e com desenvolvimento modal. O 1º tema é reexposto pela viola e desenvolve-se entrelaçado ao 2º, e, após, um trecho de predomínio rítmico, finaliza-se calmamente o movimento. O 2º movimento inicia-se com uma passagem cromática a cargo do piano, após, a viola anuncia um tema "cantabile" que se desenvolve até a volta da passagem cromática inicial do piano, agora reforçada em ff. O tempo se acelera e, sobre um fundo percussivo e "obstinato" do piano, o tema da viola retorna, ampliado e "cantabile". Após o desenvolvimento, retorna [à] figura inicial, cromática, do piano, e volta o tema da viola como da 1ª vez, concluindo com pequena coda. O 3º movimento, Agitato, inicia-se com uma figura em acordes contíguos e rápidos, do piano, seguidos de um tema percussivo na mão esquerda, acompanhado de escalas na direita. Entra então a viola expondo o mesmo tema percussivo e desenvolvendo-o em conjunto com o piano. Surge então uma parte "Mais lento" na qual a viola expõe o 2º tema, "cantabile", sobre partes em acordes e arpegiadas [sic] do piano. Há a reexposição e o desenvolvimento do 1º e 2º temas, após o que uma coda leva ao final (BLAUTH, p.1 inédito, grifo do autor).

A obra foi estreada em 1972, sete anos após a composição, em Araçatuba, cidade do interior de São Paulo, com interpretação de Bela Mori na viola e Cláudio de Brito ao piano. Em 1974, a obra recebeu o prêmio de melhor obra de câmara pela Associação Paulista de Críticos de Arte (BRASIL, 1978). Há duas gravações. A primeira feita por Perez Dworecki, viola, e Paulo Gori, piano, a segunda pela violista alemã Barbara Westphal, acompanhada por Christian Ruvolo, piano. Também existe uma versão para viola solista e banda sinfônica, em orquestração realizada por Alexandre Travassos.[11] A recepção da obra demonstra a relevância que ela alcançou entre intérpretes. Tal como ocorre na *Introdução e allegro para viola e cordas T.26* (1967), a escrita para viola é bastante avançada, explorando a totalidade da tessitura do instrumento, incluindo as regiões mais agudas.

A presente edição utilizou como fonte única a edição da Novas Metas. Houve poucas alterações realizadas, como se observa no aparato crítico. No segundo movimento – c.36, t.1 – c.37, t.2 –, houve necessidade de se alterar a clave da mão direita do piano. Tal atitude se deve ao fato de que, nesse trecho, há uma repetição transposta de lição similar anterior (c.23, t.1 – c.24, t.2).

A *Sonata para viola e piano T.22* encerra o ciclo de sonatas e também, segundo consideramos, o período de formação de Brenno

---

11 Disponível em: <http://www.concertino.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3268&Itemid=182&highlight=YToyOntpOjA7czo3OiJiYXJiYXJhIjtpOjE7czo2OiJibGF1dGgiO30=>. Acesso em: 27 mai. 2018.