



UnB

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO MÚSICA EM CONTEXTO

ELY JANOVILLE SANTANA SOBRAL

**ANÁLISE, RESSIGNIFICAÇÃO E COMPOSIÇÃO EM UMA SÉRIE DE 4 PEÇAS
PARA VIOLÃO SOLO.**

Brasília
2020

ELY JANOVILLE SANTANA SOBRAL

**ANÁLISE, RESSIGNIFICAÇÃO E COMPOSIÇÃO EM UMA SÉRIE
DE 4 PEÇAS PARA VIOLÃO SOLO.**

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação Música em
Contexto do Departamento de Música,
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília para obtenção do grau de Mestre
em Música.

Linha de Pesquisa: Linha A – Processos e
produtos na criação e na interpretação
musical.

Orientador: Flávio Santos Pereira.

BRASÍLIA

2020

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 1 – Fórmula rítmica com harmônicos da introdução. (pg. 27)
- Figura 2 – Fórmula rítmica sobre acorde de Em7. (pg.28)
- Figura 3 – Tema A com fórmula rítmica de arpejos. (pg. 28)
- Figura 4 – Seção de finalização da peça com aceleração rítmica. (pg. 29)
- Figura 5 – Introdução da peça com alusão à viola dos cantadores nordestinos. (pg. 30)
- Figura 6 – Seção de apresentação do tema. (pg. 31)
- Figura 7 – Desenvolvimento com fórmula de mão direita. (pg. 31)
- Figura 8 – Finalização com pedal em ré. (pg. 32)
- Figura 9 – Fórmula rítmica da mão direita. (pg. 33)
- Figura 10 – Exposição temática completa. (pg. 34)
- Figura 11 – Desenvolvimento com sequência ascendente. (pg. 35)
- Figura 12 – Finalização da seção de desenvolvimento. (pg. 35)
- Figura 13 – Motivo contrastante/complementar ao tema A. (pg. 36)
- Figura 14 – Parte de conexão para a finalização. (pg. 36)
- Figura 15 – Finalização da peça com harmônicos. (pg. 37)

Figura 16 – Início da peça Jutarne Kolo com compasso composto e escala bitonal. (pg. 41)

Figura 17 – Desenvolvimento melódico sobre o tema inicial. (pg. 41)

Figura 18 – Tema inicial de Sitni Vez. (pg. 42)

Figura 19 – Aceleração rítmica e início de desenvolvimento. (pg. 42)

Figura 20 – Momento de aceleração rítmica. (pg. 43)

Figura 21 - Tema inicial da peça *Divertimento Balkan*. (pg. 43)

Figura 22 - Tema inicial completo de *Divertimento Balkan*. (pg. 44)

Figura 23 - Desenvolvimento da parte A da música. (pg. 44-45)

Figura 24 – Parte C. (pg. 45)

Figura 25 - Seção final com pedal na corda lá e melodia explorando a escala biarmônica. (pg. 46)

Figura 26 - Início temático (compassos 5 a 9) e utilização notável da melodia com cordas ligadas. (pg. 50)

Figura 27 - Desenvolvimento e finalização da parte A (compassos 10 a 15). (pg. 51)

Figura 28 - Seção de desenvolvimento B (compassos 17 a 21) com foco no trabalho de ligados nas cordas primas. (pg. 51)

Figura 29 - Ápice do desenvolvimento B. (pg. 52)

Figura 30 - Codeta final da peça. (pg. 53)

Figura 31 - Tema inicial da peça *Toccata Brasileira*. (pg. 54)

Figura 32 - Desenvolvimento da parte A. (pg. 54)

Figura 33 - Esse trecho é inspirado na finalização da peça *Toccata* (fig. 31) (pg. 55)

Figura 34 – Transição para a Codeta final da música. (pg. 55)

Figura 35 - Codeta final da peça. (pg. 56)

Figura 36 - Demonstração da presença da repetição de três no início da peça. (pg. 61)

Figura 37 - Escalas pentatônicas usadas na peça *Rito de los Orishas*. (pg. 62)

Figura 38 - Utilização da pentatônica no Tema. (pg. 63)

Figura 39 - Outra utilização da escala pentatônica como melodia temática (pg. 63)

Figura 40 - *Danza III* que vai influenciar também a montagem da parte *TEMA* da peça. (pg. 64)

Figura 41 - Fórmula temática de teça descendente e segunda maior ascendente. (pg. 65)

Figura 42 - Padrão rítmico do toque “Quebra-prato”. (pg. 66)

Figura 43 - Motivo de três repetições baseado no motivo da figura 36. (pg. 66)

Figura 44 – Motivo baseado na célula “Quebra-prato” e com utilização da escala pentatônica na melodia. (pg. 67)

Figura 45 - Motivo inicial da parte A de “Viração” baseado na célula motivica do TEMA da figura 38 (pg. 67).

Figura 46 – Outra utilização do ritmo “Quebra-prato”. (pg. 68)

Figura 47 - Finalização da Parte C da peça “Viração” com conexão para o retorno do motivo de três repetições (pg. 69)

Agradecimentos

Agradeço imensamente a todos aqueles que me ajudaram e apoiaram nessa jornada criativa e artística. Primeiramente agradeço aos meus pais, que, além de me darem a vida, sempre me apoiaram na minha escolha como músico e artista, agradeço conjuntamente a minhas irmãs, que também sempre me apoiaram nessa busca diária de ser um ser humano e um artista melhor. Agradeço muitíssimo à Marcella Kehl pelo amor e inspiração exuberante. Agradeço ao professor Flávio Santos Pereira pelas incansáveis correções, conselhos, e orientações para que chegássemos a um resultado adequado. Agradeço bastante aos mestres Antônio Madureira, Sérgio Assad e Dusan Bogdanovic pela disposição e ajuda para responder todas as perguntas necessárias para a realização desta pesquisa. Agradeço ao meu grande mestre e professor Eustáquio Grilo pelo incentivo para compor pra violão. Agradeço profundamente aos amigos Pedro Ribeiro, Pedro Gomes, Mariano Toniatti, Gabriel Strauss, Tiago Gomes, Jota Dale, Daniel Pantoja, Pablo Duque e a vários outros amigos pelo apoio, dicas, aprendizados e pela inesgotável parceria. Agradeço pela revisão maravilhosa feita pela Natália. Viver ao lado dessas pessoas é um presente de inspiração e acolhimento.

RESUMO

O enfoque deste trabalho é a composição de obras para violão a partir da resignificação de ferramentas composicionais tomando como referência os compositores Antônio Madureira, Dusan Bogdanovik, Sergio Assad e Leo Brouwer, cujas obras são representativas da literatura contemporânea para violão. As ferramentas composicionais foram extraídas e definidas a partir de uma análise de obras significativas de cada compositor, sob a perspectiva analítica de Cook, Schoenberg. Resignificadas, essas ferramentas composicionais foram apropriadas e aplicadas no processo composicional pessoal do próprio autor em uma série de 4 peças para violão solo.

Palavras-chave: Composição; Violão; Processos Composicionais; Análise; Resignificação.

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Introdução | 13 |
| Parte I | 15 |
| Capítulo 1 | 15 |
| Perfil autobiográfico e motivações..... | 15 |
| Capítulo 2 | 17 |
| Papel do violonista-compositor no desenvolvimento do repertório violonístico. | 17 |
| Capítulo 3 | 20 |
| Metodologia e Localização da pesquisa dentro da comunidade acadêmica. | 20 |
| Trabalhos selecionados do BDTD: | 21 |
| Trabalhos selecionados no Acervo Digital do Violão Brasileiro:..... | 21 |
| Trabalhos selecionados do Banco de Teses da CAPES:..... | 22 |
| Trabalhos pré-selecionados (constantemente consultados): | 22 |
| Parte II | 22 |
| Capítulo 1 | 23 |
| Composição musical: Considerações gerais..... | 23 |
| Capítulo 2 | 24 |
| Relações composicionais híbridas no violão. | 24 |
| Capítulo 3 | 27 |
| Trabalho analítico/comparativo/composicional | 27 |
| 1.1 – Antônio Madureira e a influência armorial. | 27 |
| 1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise..... | 29 |
| 1.3 – Técnicas composicionais em <i>Rugendas</i> | 30 |
| 1.4 - Fórmula rítmica para mão direita com harmônicos na introdução. | 30 |
| 1.5 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7 (compassos 8 a 11) | |
| | 31 |
| 1.6 - Apresentação do tema com fórmula rítmica de mão direita. (compassos 16 a 24) .. | 31 |
| 1.7 - Parte de finalização (Coda) com aceleração rítmica (presença chamativa do acorde | |
| bII como função dominante) | 32 |
| 2. Técnicas composicionais em <i>Ponteado</i> | 33 |
| 2.1 - Introdução com técnica da mão direita a fazer "alusão" ao jeito de tocar dos | |
| cantadores de viola nordestinos..... | 33 |
| 2.2 - Seção de apresentação do tema | 34 |

| | |
|--|-----------|
| 2.3 - Reiteração de fórmula de mão direita | 35 |
| 2.4 - Seção final com pedal em ré, em alusão à técnica dos cantadores..... | 35 |
| 2.5 – Processo composicional: apropriação e ressignificação..... | 36 |
| 2.6 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7 | 37 |
| 2.7 - Apresentação do tema e conclusão temática (aqui sem fórmula rítmica uniforme, dando mais ênfase no tema) | 37 |
| 2.8 - Desenvolvimento baseado em uma sequência ascendente com a fórmula da mão direita..... | 38 |
| 2.9 - Final da seção de desenvolvimento com (destaque para a escala descendente) | 39 |
| 3.0 - Motivo contrastante/complementar ao motivo B. | 40 |
| 3.1 - Parte de conexão entre o motivo contrastante e a cadência de aceleração para finalização | 40 |
| 3.2 - Finalização da peça com harmônicos da XII casa..... | 41 |
| 3.3 - Considerações críticas..... | 41 |
| Capítulo 4..... | 42 |
| Trabalho analítico/comparativo/composicional..... | 42 |
| 1.1 – Dusan Bogdanovic e os ritmos tradicionais balcânicos..... | 42 |
| 1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise..... | 44 |
| 1.3 – Tema inicial de Jutarjne Kolo com fórmula de compasso composto e escala biharmônica | 45 |
| 1.4 – Desenvolvimento melódico sobre o tema inicial..... | 45 |
| 1.5 – Tema inicial de Sitni Vez e novamente o aparecimento do ritmo de 11/16 e a escala alterada com centro tonal em D..... | 46 |
| 1.6 – Aceleração rítmica e início de desenvolvimento motivico com estrutura pedal apoiado nas cordas ré e sol..... | 46 |
| 1.7 – Momento ápice de aceleração rítmica que é usada como codeta da peça com apoio sobre o pedal nas cordas ré e sol..... | 47 |
| 1.8 – Processo Composicional..... | 47 |
| 1.9 – Tema inicial da peça com escala lídio b7 (com adição de 6 menor como contraste) com centro em Sol e compasso composto..... | 47 |
| 2.0 – Tema inicial completo com alternância de compassos compostos..... | 48 |
| 2.1 – Desenvolvimento da primeira parte da música com alternância de compassos Compostos e a utilização de harmonizações com a escala alterada..... | 48 |
| 2.2 – Parte C em que o apoio pedal começa a aparecer de maneira discreta sobre o G# e sobre o conjunto de cordas A e D..... | 50 |

| | |
|--|-----------|
| 2.3 – Parte final em que ocorre aceleração rítmica e acento constante sobre a quinta corda (A) com utilização melódica da escala biarmônica menor..... | 50 |
| 2.4 – Considerações críticas..... | 51 |
| Capítulo 5..... | 51 |
| Trabalho analítico/comparativo/composicional..... | 52 |
| 1.1 – Sérgio Assad e a música popular urbana. | 52 |
| 1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise..... | 53 |
| 1.3 – Tema inicial de Toccata (Sérgio Assad) e primeira parte de desenvolvimento. | 54 |
| 1.4 – Desenvolvimento e finalização da parte A. | 55 |
| 1.5 – Sessão de desenvolvimento B com utilização de ligados com cordas soltas..... | 55 |
| 1.6 – Ápice do desenvolvimento B. | 56 |
| 1.7 – Parte final da peça | 56 |
| 1.8 – Processo Composicional..... | 57 |
| 1.9 – Motivo inicial da parte A | 57 |
| 2.0 – Desenvolvimento parte A..... | 58 |
| 2.1 – Transição para o C (inspirado no final da peça <i>Toccata</i>) | 58 |
| 2.2 – Transição 2 para a parte de finalização da música..... | 59 |
| 2.3 – Finalização da peça | 59 |
| 2.4 – Considerações críticas..... | 60 |
| Capítulo 6..... | 61 |
| Trabalho analítico/comparativo/composicional..... | 61 |
| 1.1 – Leo Brouwer e a <i>Santería</i>. | 61 |
| 1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise..... | 63 |
| 1.3 – Motivo inicial: célula das três repetições. | 65 |
| 1.4 – Figuração escalar fruto da escala pentatônica | 65 |
| 1.5 – Tema da <i>Danza I</i> com utilização de acentos rítmicos que aludem aos tambores da <i>Santería</i> | 67 |
| 1.6 – Tema de uma terça menor descendente seguida de uma segunda maior ascendente. | 67 |
| 1.7 – Processo Composicional..... | 68 |
| 1.8 – Motivo inicial de três repetições usado no início de <i>Abrimento</i> – parte A da peça.. | 69 |
| 2 – Utilização da escala pentatônica e apresentação da fórmula rítmica análoga ao ritmo “quebra prato” (Toque Ilú) no Tema 1 do B..... | 69 |

| | |
|---|-----------|
| 2.0 – Motivo inicial rítmico da parte A de Viração, célula rítmica metafórica dos rítmos de abertura de candomblé..... | 70 |
| 2.1 – Fórmula rítmica análoga ao ritmo “quebra prato” (Toque Ilú) no Tema 2 do B. | 71 |
| 2.2 – Trecho de finalização da parte B e recapitulação da parte A que é utilizada como <i>codetta</i> | 71 |
| 2.2 – Considerações críticas..... | 72 |
| Capítulo 7..... | 73 |
| Considerações Finais..... | 73 |
| Referências Bibliográficas..... | 74 |
| Anexos - Entrevistas e partituras das peças compostas..... | 76 |
| Entrevista Antônio Madureira..... | 77 |
| Entrevista com Dusan Bogdanovic | 102 |
| Entrevista com Sergio Assad - 1/2020 | 104 |
| Peça n 1 – <i>Pérgolas</i> (dedicada à Marcella Kehl)..... | 109 |
| Peça n 2 – Divertimento Balkan | 117 |
| Peça n 3 – Toccata Brasileira..... | 124 |
| Música 4 – Abrimento e Viração | 130 |

Introdução

"The important thing is to not stop questioning. Curiosity has its own reason for existing." Albert Einstein

O ato de criar (em música) é uma verdadeira incógnita. Para muitas pessoas, a criação vem quase como uma mágica bíblica, para outros, como uma maratona esforçada, e sem dúvida para ambos trata-se de um longo caminho percorrido (com planejamentos ou não) para se chegar a uma possível transparência (e desenvolvimento) acerca de algo trabalhado mentalmente ou tecnicamente. É inegável a existência no cânone da música ocidental de diversos tratados fantásticos acerca do contraponto, da harmonia, da análise, estética e até sobre prosódia, mas quantos tratados sobre composição existem? E atualizados para uma prática inclusiva (relativa aos instrumentos tradicionais e contemporâneos da música)? Quantos tratados ou livros temos voltados para a prática da composição ao violão? Quais livros existem sobre a prática popular do violão no Brasil? Quais são os motivos para que os exemplos de composição e harmonia sempre estejam em partituras de piano? Por que temos uma prática teórica que não é adaptada para os nossos instrumentos nativos? Essas diversas questões formam o cerne e a motivação para a pesquisa e realização deste trabalho.

A necessidade de trazer uma amostragem prática que partisse de uma análise pontual, perpassando por transformações até chegar em uma conclusão composicional pareceu algo básico, necessário e que é pouco abordado dentro do contexto de criação composicional violonística. Diversos violonistas-compositores têm seu trabalho reverenciado, mas, de forma prática, poucos estudantes têm acesso a maneiras, sejam criativas, sejam práticas, de poder compor também para o instrumento, o que acaba nesse “endeusamento” desses violonistas-compositores como criadores e ratifica o caminho solitário de estudo e pesquisa que muitos desses estudantes traçam, ou adaptando técnicas (ou trechos, no caso de arranjadores) oriundas de outros instrumentos ou outras formações para o violão na busca de um ato criativo e de pesquisa para o violão solo ou em outras formações.

Este trabalho busca com isso trazer à tona dois pontos: sobre ser influenciado e sobre escrever para violão, em que esses dois fatos são reais em diversos processos de diversos compositores e são pouco comentados, ou melhor, atestados, perante uma prática composicional ocidental que acabou vangloriando segredos artísticos e o ato do “compositor hermitão” (aquele compositor cujas peças só aparecem prontas, sem resquícios de rascunho, ou dúvidas de escolha em determinados trechos) ou do compositor cujas composições são frutos de improvisações específicas e a partir daí é formada uma peça escrita.

Neste trabalho são mostradas influências regionais, tradicionais, contemporâneas e como essas nos transformam e transformaram aqueles em que nos espelhamos ou que nos inspiram. Buscar a coexistência entre o tradicional e o novo é o caminho do meio, e ele traz para a existência composicional uma série de novos descobrimentos, novas realidades e novas realizações práticas. Ser influenciado é ao mesmo tempo trazer uma nova reflexão sobre o objeto que se estuda e se aprimorar na existência da música, da composição, da natureza da arte e da vida.

O presente trabalho traz um reforço positivo para o estudante de violão que quer compor e não sabe como assumir essa escolha, e também para o estudante de composição em geral que busca uma relação de ideias mais claras e menos misteriosas acerca do ato composicional. Embora algumas ideias ainda contenham certo nível de abstracionismo (e de personalismo) acerca da escolha composicional, este trabalho também busca incentivar uma abordagem que seja voltada para a atenção da prática da composição popular dentro dos instrumentos de corda e, de uma maneira pessoal, que seja possível cada vez mais trabalhos desse tipo tanto para cavaquinho, bandolim, violão tenor, como para os próprios instrumentos da prática ocidental tradicional, como piano, violino e violoncelo, e que esses estudantes tragam suas influências para trabalhar em cima delas (o processo de assumir um estilo, ou até mesmo uma estética é extremamente importante para a sedimentação criativa pessoal).

O ato de compor é livre e deve ser desmistificado em prol de um verdadeiro avanço da música como fenômeno artístico e constantemente em transformação. A música existe porque ela é (re)criada todos os dias nos ouvidos e nas mãos da humanidade, de maneira livre, por isso tantos gêneros e tantas vertentes. Que seja cada vez mais esclarecido como se compõe uma sinfonia e como se faz um forró, como se cria um *beat* de rap e como se escreve uma fuga para os mais diversos alunos, sejam

compositores, violonistas, pianistas ou músicos eletrônicos. A composição de qualquer tipo de música nunca deve ser um mistério e devem ser esclarecidos seus processos íntimos e “truques”, para que de fato as pessoas saibam fazer de maneira cada vez melhor e consciente. Viva a música, a arte e a composição.

Parte I

Capítulo 1

Perfil autobiográfico e motivações

Desde 2006, quando aprendi minha primeira música, o violão abriu um caminho de curiosidade, dedicação, muito estudo e, sobretudo, muita alegria na minha vida. Estudei na Escola de Música de Brasília, de 2002 a 2007. Fiz vários cursos de aprimoramento, sempre em contato com a música popular e erudita. Durante a adolescência, busquei explorar o instrumento das mais diversas formas: experimentar “*scordaturas*” distintas, buscar sonoridades ditas contemporâneas, e até tocar em rodas de choro e samba em Brasília. Ao entrar para o bacharelado em violão na Universidade de Brasília em 2012, fui iniciado no cânone técnico/histórico do instrumento pelo professor Eustáquio Grilo, que, tendo sido aluno do uruguaio Abel Carlevaro (1916 – 2001), teve amplo acesso ao repertório clássico e contemporâneo do violão erudito. O professor Eustáquio Grilo mostrou-me as mais diversas maneiras de abordar o instrumento. Essa influência direta do professor Grilo – sua prática rotineira de analisar as peças, sua preocupação em buscar respostas idiomáticas do instrumento e o porquê de determinada digitação –, a sua metodologia de ensino, ajudou de maneira plena na minha formação técnica, deu-me condições para o estudo orientado, leitura e, também, as bases para a composição musical.

Em simultâneo com o curso de violão, pude estudar de forma ativa o currículo de composição erudita e aprender as diversas técnicas composicionais aplicadas ao longo da história da música ocidental, o que foi de grande ajuda em todo meu processo analítico e criativo, pois me deu ferramentas para poder realizar as sonoridades que imaginava. A busca pelo trabalho de novos autores para violão sempre me levou a peças interessantes e pontuais dentro da nova multipolaridade de ideias no panorama da música atual. A

maioria dos violonistas que conheci também tinham trabalhos como arranjador, compositor e intérprete de novas obras.

Quando me formei, em 2016, senti falta de uma abordagem composicional/analítica mais detalhada de peças que trouxessem em sua origem a abordagem plural – combinando a música erudita contemporânea e a música tradicional de seus países de origem – dos violonistas-compositores com os quais me identificava. Por isso busquei entrar no mestrado com o foco em composição para violão, para assim poder, de maneira mais efetiva, aprofundar meus estudos sobre a composição para o instrumento. Esse enfoque me levou imediatamente a pesquisar a trajetória de outros violonistas, influências importantes no meu trabalho composicional, que passaram e passam pelo caminho do estudo das diversas aplicabilidades técnicas e teóricas para o violão. Nesse sentido, Fabricio Gambogi (2016) comenta em seu livro *Eco em Horizonte* sobre a busca do próprio caminho composicional:

Muito embora a obra de um compositor seja, de certo modo, sempre a síntese de suas referências e aprendizados expressos pela sua própria voz, à sua maneira, cabe destacar que essa foi uma busca consciente ao longo deste trabalho (p.18).

Este trabalho trata de processos criativos apoiados na resignificação composicional e toma como ponto de partida a análise de obras que possuem características de hibridismo composicional. Buscamos a mistura de elementos da música erudita contemporânea para violão com elementos característicos da música folclórica. Selecionamos quatro autores, dois brasileiros e dois estrangeiros, que se constituirão como o objeto de pesquisa para o estudo e levantamento das características do hibridismo na composição para o violão solo, sob a perspectiva das obras selecionadas:

Antonio Madureira: *Rugendas e Ponteados*

Dusan Bogdanovic: *Six Balkan Miniatures*, movimentos I e VI

Leo Brower: *Rito de los Orishas*

Sergio Assad: *Toccata*, da peça *Sandy's Portrait*

Reconheço nesses compositores minhas maiores influências tanto no âmbito técnico/interpretativo como no âmbito composicional.

Este trabalho analisa as particularidades técnicas e composicionais das obras escolhidas, procura lançar luz na prática composicional de cada um dos quatro compositores, com o intuito de contribuir para a comunidade violonística. Além disso, principalmente, para poder propiciar para este autor um ambiente fértil de criação, exploração e inspiração musical.

Capítulo 2

Papel do violonista-compositor no desenvolvimento do repertório violonístico.

É notável o fato de que vários violonistas, além de estudiosos e intérpretes, exerçam, em paralelo, o ofício da composição musical: os chamados violonistas-compositores. A atuação como intérprete ao violão da sua própria produção composicional é extremamente importante e ativa, sendo os próprios violonistas-compositores responsáveis por boa parte da atualização da técnica violonística. Por estarem sempre próximos com o instrumento e vivenciarem ambientes musicais distintos acabam por experimentar novas técnicas e maneiras de tocar, naturalmente incorporadas aos seus recursos composicionais. A este respeito escreve o violonista Luigi Perotto (2007):

Atualmente no meio violonístico, há uma grande diversidade de concepções musicais e estilos que, na maioria das vezes, estão relacionadas à criação de composições originais para o instrumento. Estas composições, advindas dos próprios violonistas, conferem ao violão uma nova proporção em seu desenvolvimento técnico e idiomático. Em meio a este contexto, os violonistas-compositores sobressaem-se como referências para o instrumento, pelo fato de estarem procurando novas alternativas e propostas para a sua evolução, sem se desvincular dos acontecimentos estéticos e das diversas vertentes composicionais. A atuação concomitante do intérprete a sua índole criativa acaba por aumentar significativamente o leque das pronúncias idiomáticas do violão, e a virtude desse fato se concretiza nas formas de interação entre a poética destes músicos e o ambiente sócio-cultural que estão inseridos, permitindo uma variação de condutas e diferentes escritas, contribuindo para o desenvolvimento do instrumento (p. 02).

O grupo de violonistas-compositores é cada vez mais numeroso, com presença crescente nos meios midiáticos, acadêmicos, e em encontros nacionais e internacionais. Em consequência desse fato, tem sido estimulada a criação de um novo movimento no violão brasileiro, que tem igualmente instigado um novo repertório para o violão em geral, em especial para o violão solo. É um cenário que ganha novos adeptos, profissionais ou não, e novos admiradores, também pelo fato de o violão muitas vezes localizar-se como entidade inovadora em vários contextos (instrumentais ou não) contemporâneos. O violonista brasileiro traz em sua execução uma naturalidade de influências e misturas. Comenta o violonista Ulisses Rocha (2015):

A forma híbrida com que Villa-Lobos tratou suas composições para violão e, de certa forma, uma grande parte de sua obra é muito representativa do comportamento do músico brasileiro, tradicionalmente aberto às influências de outras culturas, mas com um talento acentuado para a reformulação de tais influências, propiciando sua fusão com as características singulares e próprias de nossa música (p. 22).

De maneira semelhante sobre essa multiplicidade de novas técnicas e influências diversas no meio violonístico brasileiro, sobretudo na crescente classe dos violonistas-compositores Perotto (2007) comenta:

Justamente o diferencial deste grupo específico de violonistas-compositores é na sua ligação com as novas propostas estéticas e na diversificação das técnicas composicionais, considerando ainda que neste momento, com a institucionalização do ensino do instrumento e os intercâmbios culturais com países de ampla cultura violonística como a Argentina e o Uruguai, há um contato maior com as novas tendências musicais, dando outra dinâmica ao trabalho. Assim, a utilização de estratégias de criação mais livres, a propensão do uso de técnicas atonais, os recursos da música aleatória e de improvisação, além da mistura de características populares e regionais tornam-se comuns. Essas novas criações têm muitas vezes um caráter peculiar próprio, ligada intimamente às relações de cada compositor ou intérprete com o violão, não sendo necessária a submissão da composição às diretrizes pré-estabelecidas, sejam elas relacionadas à sua vertente moderna ou a sua prerrogativa brasileira (p. 8).

A vivência como intérprete leva tais compositores a um lugar, na maioria dos casos, de inovação técnica e de sincretismo e hibridização. As obras de Sérgio Assad, Roland Dyens, Dusan Bogdanovic, Leo Brouwer, Antônio Madureira e Villa-Lobos

representam de modo instigante essa realidade. Atuais e autorreferenciadas, essas obras partem de uma reflexão interna de experiências acumuladas, experiências sociais e musicais, e sobretudo de uma reflexão sobre a escolha no ato composicional. Sobre o ato de compor comenta Celso Chaves (2012):

A composição musical, como processo de tomada de decisões, pode ser o seu próprio objeto de investigação. Como uma atividade multi-tarefas, a composição musical pode ser descrita como um processo de tomada de decisões que existe dentro de uma moldura mais ampla determinada por responsabilidades sociais e culturais (p. 2).

Dessa maneira, essa vivência direta do violonista-compositor com a rotina tanto de estudo quanto de aproximação, criação e experimentação composicional com seu instrumento assume um caráter de suma importância. Sobre tal caráter, comenta Thomas Cardoso (2003),

Pode-se concluir que a vivência do violonista-compositor com o seu instrumento é um elemento fundamental no processo de geração de suas composições, estas estando profundamente vinculadas ao violão e à convivência que se estabelece entre o instrumentista e o seu instrumento (p. 43).

O violonista-compositor muitas vezes não tem a pretensão de escrever para outras formações instrumentais – embora isso ocorra diversas vezes. É presente, sempre, a necessidade de escrever para o violão. Para os violonistas-compositores, parafraseando Igor Stravinsky, os dedos são ótimos compositores.

Dessa maneira, ao adentrar nesse caminho da composição para violão, senti a necessidade de desenvolver esses estudos sobre as obras dos autores citados, sobretudo de uma maneira que também pudesse contribuir para um público de violonistas-compositores em formação (para que esses tivessem acesso às análises e à classificação de ferramentas composicionais) e, ainda, desenvolver de maneira mais criativa a minha própria obra para violão solo.

A presença dos violonistas-compositores é massiva na virada do século XXI, na abertura de congressos, encontros, concursos e festivais para publicação de uma nova música para violão, de maneira que a abertura para hibridismos musicais é imensa, como ressalta Perotto (2007):

Atualmente no meio violonístico, há uma grande diversidade de concepções musicais e estilos que, na maioria das vezes, estão relacionadas à criação de composições originais para o instrumento. Estas composições, advindas dos próprios violonistas, conferem ao violão uma nova proporção em seu desenvolvimento técnico e idiomático. Em meio a este contexto, os violonistas-compositores sobressaem-se como referências para o instrumento, pelo fato de estarem procurando novas alternativas e propostas para a sua evolução, sem se desvincular dos acontecimentos estéticos e das diversas vertentes composicionais (p. 1).

O pesquisador Acácio Piedade (2011) escreve que a musicalidade não é um sistema fechado e imutável, mas sim que um indivíduo pode tentar desenvolver seu ouvido musical em um outro sistema, e com isso ele está desenvolvendo uma outra musicalidade, o que significa o exercício de uma competência em uma pedagogia estética sonora particular. Dessa maneira, é notável o lugar no qual os violonistas buscam essa integração entre diversos sistemas e linguagens, em que o híbrido ganha relevância e passa a ser uma representação, de maneira que, além de um lugar estético, torna-se também um local de aprendizado.

Capítulo 3

Metodologia e Localização da pesquisa dentro da comunidade acadêmica.

Esta pesquisa é importante para investigação e sistematização das ferramentas composicionais contemporâneas do violão brasileiro e estrangeiro. Um esclarecimento sobre quais ferramentas os compositores citados utilizam contribuiria para a comunidade violonística em geral, pois essa sofre com a falta de informação especializada, analítica e sobretudo focada para o instrumento, suas questões práticas, teóricas e idiomáticas. A intenção é devolver tal apanhado como respostas aos anseios gerados pela escassa bibliografia referente a esta abordagem criativa/composicional.

Primeiro, fez-se uma consulta bibliográfica sobre processos composicionais para violão, performance e a presença desses traços híbridos dentro da obra dos compositores citados. Paralelamente, foi estabelecido um processo analítico nas obras escolhidas desses compositores dos séculos XX/XXI, como influência direta na minha orientação composicional.

Depois, entrando em uma fase criativa, temos o desenvolvimento da série de quatro peças construídas como ressignificações e reflexos dessa identificação de ferramentas composicionais. Por fim, será apresentada em recital a série de quatro composições juntamente com um resumo e uma explicação sobre as ferramentas composicionais aplicadas.

Com o propósito de realizar um levantamento das práticas composicionais e como outros compositores descrevem o processo, realizei uma pesquisa em bancos de dados e sites que poderiam me mostrar novas abordagens e métodos. Essas dissertações e livros informam o atual estado do conhecimento. Cada vez mais temos trabalhos voltados para âmbitos criativos e processos composicionais na academia brasileira, por isso a necessidade de dar luz a esse trabalho composicional e de buscar casos similares que possam ajudar na sua ambientação.

Constatarei que, embora pontual, essa produção está aumentando no Brasil ano após ano, com mais aberturas e diálogos do que inicialmente imaginara. Segundo Moacyr Teixeira (1996)

No Brasil, esta amplitude e conversão de muitos violonistas em compositores se acentuam pelas características sociais, e a própria história do violão brasileiro evidencia isso." Sendo assim, é de suma importância que a luz deste trabalho seja evidenciar de maneira clara os processos composicionais para o violão e sua importância para a atualização composicional da comunidade brasileira do violão (*Apud* PEROTTO, p. 8).

A literatura atual não é extensa, mas serve de base e orienta a minha pesquisa.

Trabalhos selecionados do BDTD:

- 1) *Maja Nua: Processos composicionais*. Carlos Walter Alves Soares, 2004, UFRGS.

Trabalhos selecionados no Acervo Digital do Violão Brasileiro:

- 1) *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Michel Barboza Maciel, 2010, UFMG.

- 2) Dez estudos para violão, de Ulisses Rocha: uma análise do processo composicional da obra. Ulisses Rocha Loureiro da Silva, 2015, Unicamp.

Trabalhos selecionados do Banco de Teses da CAPES:

- 1) *O emprego do Imalt como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão*. Alexandre Magno Abreu de Gois, 2015, UFRN.
- 2) *Memórias de um processo de composição musical: ímpetos, técnicas e improvisações*. Mauricio Marques Machado. 2014, UFRGS.
- 3) *Iuminuras para Violão*. Marcelo de Moraes Barreto Campelo. 2013, UFPB.

Trabalhos pré-selecionados (constantemente consultados):

- 1 *Violonistas-Compositores: Aspectos da índole criativa e da comunicação interpretativa nas obras para violão*. Leonardo Luigi Perotto. 2007, UFG
- 2 *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. Paulo Rios Filho. 2010. UFPel.
- 3 *Violão e Identidade Nacional*. Márcia Taborda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- 4 *Modernismo e música brasileira*. Elizabeth Travassos. Jorge Zahar Editor. 2000.
- 5 *Eco em Horizonte: Forma, estrutura e processo em um ciclo de composições*. Fabricio Gambogi. 2016. UFRGS.

Parte II

Capítulo 1

Composição musical: Considerações gerais

A composição musical é uma atividade de escolha e decisões, de reflexão e inspiração, de questionamento e de pesquisa. No ato de compor, o compositor – literalmente um artesão sonoro – traz uma série de reflexões sobre o mundo que escuta e que vive. A composição musical é determinada e organizada de maneiras diversas, seja pelo meio do tocar direto o instrumento, do improvisado, da escrita e da manipulação de sons em meio eletrônico. Sobre a organização da música, o compositor Arnold Schonberg (2012) comenta Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro (p.27). Compor é uma reflexão musical sobre a vida, sobre seu cotidiano, sobre passado e futuro. O processo de tomada de uma decisão composicional é um ato sob constante reflexão, de tal maneira que diversos compositores já comentaram sobre o processo, tanto acerca de influências não necessariamente musicais, como acerca de influências técnicas. Afinal, o estado criativo da composição é diretamente influenciado pelas mais diversas questões. Sobre essas tomadas de decisões sociológicas e estéticas e sobre a busca de um repertório próprio, Chaves (2012) comenta:

As decisões ideológicas envolvem a eleição objetiva de um repertório pelo compositor ou um repertório que é atingido por ele na busca por uma voz criativa e individual que abraça alguns idiomas enquanto evita outros. (...) As decisões estéticas, por sua vez, fazem com que o compositor determine quais as componentes sonoras são colocadas em ação em sua obra e quando, e como se integram e como divergem, o quanto se bastem e o quanto se consomem (p. 2).

Seguindo essa linha de pensamento sobre a busca composicional própria, é notável e perceptível, nos mais diferentes compositores, a necessidade dessa constante reflexão acerca de estéticas e perspectivas dentro da própria busca composicional. Chaves (2012) comenta que, nesse território de tomada de decisões, o processo criativo está em constante movimento e que os diferentes níveis operam de acordo com suas respectivas escalas temporais, o que nos demonstra a realidade plural com a qual lida o objeto artístico da composição musical.

Capítulo 2

Relações composicionais híbridas no violão

O violão faz parte da formação da cultura musical brasileira desde os seus primórdios. Foi utilizado como ferramenta de catequização pelos jesuítas. Chegou a chocar no começo de 1914 com a execução do Corta-Jaca "Gaúcho" pela violonista Nair de Teffé e os seus colegas músicos, no Palácio do Catete. Daí, esteve sempre presente na produção dos maiores instrumentistas, compositores e cantores do país no séc. XX, entre eles Villa-Lobos, João Pernambuco, Quincas Laranjeira, Satyro Bilhar, Sérgio e Eduardo Abreu, Sérgio e Odair Assad, Dino Sete Cordas, Baden Powell, Marco Pereira¹, Raphael Rabello, Yamandu Costa, Douglas Lora, entre tantos outros.

O violão tem presença desde a sala de concerto até os ambientes domésticos, o que trouxe para o instrumento uma utilização prática em todos os gêneros musicais do país, podendo-se observar uma produção contínua de peças, desde execuções de clássicos consagrados, não só reinterpretados, até a formação de um repertório próprio e relevante dentro do contexto da evolução da arte e do entretenimento no Brasil.

A educação formal associada à do violão no Brasil começa de maneira lenta e pouco instrumentalizada a partir da primeira década do séc. XX. No final dos anos 30, temos uma mudança significativa no cenário do violão no Brasil com a fundação da revista "O Violão" e a chegada de Isaías Sávio. Este vai abrir as portas da educação formal do violão no país. Sobre a influência de Isaías Sávio no Brasil, comenta Maurício Orosco (2001)

Os trabalhos de Savio como um todo o leva, de certa forma, a uma posição comparável à do violonista e compositor Francisco Tárrega, na Espanha. Conforme nos conta Edelson Gloeden em sua dissertação, este músico espanhol foi um dos principais responsáveis pelo ressurgimento do violão no século XX, complementando o repertório do instrumento com composições, transcrições e exercendo decisiva influência nos trabalhos de Llobet, Pujol e de Segovia, nomes que levariam adiante este processo de ressurgimento. Savio, da mesma forma, além de todo

¹ É extremamente importante enunciar que o compositor e violonista Marco Pereira (1950-) foi um dos primeiros violonistas a escrever um método focado para toques de alguns dos diversos gêneros da música popular brasileira que tanto influenciou violonistas como diversos outros instrumentistas e compositores.

o repertório que direta ou indiretamente ajudou a promover para o violão brasileiro, formou ele mesmo diversos nomes que atuaram e atuam ainda hoje ensinando, compondo, tocando e publicando material didático ou não (p. 26).

Nos anos 40/50, ainda se observa uma cultura violonística em formação, com poucas composições de autores nacionais, à exceção de Villa-Lobos, fato que se modifica drasticamente a partir dos anos 70. Fábio Zanon (2006) comenta

Os anos 60 e 70 marcam não só uma extraordinária expansão do ensino do violão popular com o advento da bossa-nova, mas também a consolidação da carreira internacional de uma geração: Carlos Barbosa Lima (n.1944), Turíbio Santos (n.1940), Sérgio (n.1948) e Eduardo Abreu (n.1949), Sérgio (n.1952) e Odair Assad (n.1956) e, mas tarde, Marcelo Kayath (n.1964). A percepção do Brasil como o país do violão deve muito a estes dois eventos conjugados. O cenário nacional também se beneficiou desse arranque e uma nova geração de didatas se estabeleceu neste período, com destaque para Henrique Pinto (n.1941) e Jodacil Damasceno (n.1929) (p. 5).

Com essa explosão de intérpretes e compositores, cria-se um novo direcionamento na história do violão brasileiro, pois foi o ponto de partida para uma série de compositores nacionalistas desejosos de explorar de maneira nova as possibilidades do instrumento. Sobre isso, Giacomo Bartoloni (2015) comenta que a aceitação das características socioculturais do violão foi fruto do gradual surgimento de bons executantes, decorrente de influências as mais variadas, associado ao interesse cada vez maior dos compositores eruditos nacionais em empregar a linguagem idiomática do instrumento de cordas.

Sobre o hibridismo musical que buscamos salientar nas músicas analisadas neste trabalho e nas peças compostas, em consonância com o violonista Thiago Oliveira (2009) definimos hibridismo como a adoção por compositores de orientação erudita de materiais rítmico-melódico e estilísticos oriundos da música popular para a reelaboração sob a ótica composicional da música culta.

Muitos compositores brasileiros de grande renome internacional, como Cláudio Santoro (1919 - 1989), Theodoro Nogueira (1913 - 2002), Guerra-Peixe (1914 – 1993) ²

²A presença do compositor Guerra-Peixe é importantíssima aqui pelas composições referentes à sua fase trabalhando e fazendo pesquisas no Nordeste. Dessa fase, uma das peças importantíssimas é o prelúdio n. 3 (ponteadado) para violão solo, que faz abertamente alusão tanto à afinação da viola nordestina quanto a suas ressonâncias e toques, por isso o subtítulo *Ponteadado*.

no nordeste, Marlos Nobre (1939 -), Edino Krieger (1928-), entre outros, contribuíram para a ampliação do repertório violonístico, dedicando obras a violonistas de formação e contribuindo para a formação de uma postura interpretativa, idiossincrática, associando suas composições e respondendo aos anseios de uma nova linguagem para o instrumento.

Especificamente na história do violão, a partir dos anos 70 abre-se um novo espaço na música nacional e internacional que aproxima o erudito, o popular, o jazz e o novo instrumental. Compositores como Sérgio Assad (1952-), Antônio Madureira (1949-), Dusan Bogdanovic (1955-) e Leo Brouwer (1939-) trouxeram uma perspectiva renovada de uma música "híbrida" para violão solo.

Híbrido de maneira que, para Herom Vargas (2007), é esse produto instável resultado de uma mescla de elementos que tende a colocar em xeque as determinações teóricas unidirecionais feitas sobre ele. Não é resultado de um aspecto, nem se reduz ao que é único; mas tende a se mostrar por várias facetas, e cada uma delas concebida por origens distintas e com características próprias. Ainda mais, observando de um ponto de vista mundial, temos na globalização humana uma ação de visível dissolução e transformação de todas as identidades, de tal maneira que para Stuart Hall (2019)

Em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em transição, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais e que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (p. 52).

Como compositor e violonista, tive uma identificação com a composição violonística dos séculos XXI especificamente onde esses "modelos híbridos" são colocados em destaque. Minhas influências composicionais partem desde referências nacionais como Antônio Madureira (com *Rugendas, Aralume e Ponteados*) e Sérgio Assad (com *Toccata* da peça *Sandy's Portrait*), e também referências estrangeiras como Dusan Bogdanovic (com *Balkan Miniatures e Jazz Sonata*), Leo Brouwer (com *Rito de Los Orishas*).

Percebemos que a escola atual da composição violonística orienta-se sobre essas novas "bases" de influência e inspiração. Os recursos/elementos híbridos tornaram-se um foco considerável de produção e pesquisa. A análise e sistematização dessas ferramentas

composicionais, dentro da perspectiva híbrida (nacional e mundial), traz para o repertório do violão a perspectiva de uma música multicultural e globalizada. Sobre essa perspectiva universalista e multicultural, é notável uma citação do pesquisador Vagner Felipe Kühn (2011) sobre a ótica do filósofo Giacomo Marramao

Para Marramao, a principal questão a ser enfrentada para se conceber o universal não é como as diferenças se olham e sim como cada cultura se imagina e pensa o universal. Uma perspectiva de cada comunidade, com seus valores e suas próprias declarações de direitos fundamentais. Evidentemente, a própria noção de universalização não é amplamente aceita tal noção enfrenta questões na modernidade-mundo, bem como terá de se entender entre a igualdade e o princípio da diferença (pg. 2-3).

Observando esse fenômeno, em sintonia com ele, como jovem compositor e estudioso da prática violonística, tenho composto sob a perspectiva "híbrida". É parte deste trabalho a composição de 4 obras para violão solo, que utilizem essa perspectiva e legitimem para a comunidade violonística em geral os recursos às "hibridizações" e as diversas combinações acerca da forma que foram utilizadas.

Capítulo 3

Trabalho analítico/comparativo/composicional

1.1 – Antônio Madureira e a influência armorial

O compositor pernambucano **Antônio José Madureira** (Macau – RN - 1949-) marcou gerações com suas composições para violão e por sua participação ativa tocando viola no Quinteto Armorial, grupo instrumental extremamente ativo e importante formado na década de 70 e, inicialmente, fixado em Recife (pois vários de seus instrumentistas, incluindo o compositor Antônio Madureira, faziam parte da Universidade Federal do Pernambuco.) esse mesmo conjunto Quinteto Armorial promovia de forma ativa a música do então recém-nascido *Movimento Armorial*, movimento artístico encabeçado por *Ariano Suassuna* (1927-2014) em que se buscou reconhecer as influências pontuais do barroco europeu na formação do Nordeste do Brasil e unir a tradição popular/folclórica nordestina com a música erudita de concerto.

Sobre o tipo de sonoridade que o movimento buscava e pesquisava, o pesquisador Herom Vargas (2007) comenta

Sob a liderança de Suassuna e dos compositores Cussy de Almeida e Antônio José Madureira, os armorias construíram uma concepção de música baseada nas canções, nas vozes e nos instrumentos do sertão nordestino, entendidos como marcas de uma ancestralidade sonora na formação da música brasileira. As opções recaíram sobre os cantos de violeiros, as escalas modais, instrumentos de timbres ásperos como rabeça, viola, pandeiro e pífano e letras em forma de narrativas míticas (p. 39).

O movimento armorial estendeu-se a todas as manifestações artísticas, desde a dança, perpassando pelas artes plásticas até chegar na música, em que, como compositor, Antônio Madureira despontou com sua criatividade, realizando trabalhos com os mais diversos grupos, a exemplo do Teatro Popular do Nordeste, Quinteto Armorial, Quarteto Romançal e, ainda, desenvolvendo peças para violão solo e para a Orquestra Armorial. A obra de Antônio Madureira é extensa e profunda, mostrando um lado composicional renovado frente às tantas influências regionais e eruditas dos compositores contemporâneos. Ainda pouco tocadas, como descreve Stefan Bolis (2017), sua obra para violão solo continua pouco pesquisada no meio acadêmico ou executada no meio artístico, apesar da relevância singular para o violão brasileiro, à medida que revela um Brasil ainda pouco explorado na literatura do instrumento: O universo dos folguedos populares nordestinos, o universo dos maracatus, o universo da forma de tocar a viola nordestina; tudo isso, ainda somado à estética armorial, foi como motivo propulsor para o compositor trazer para o violão todas essas influências. A propósito dessa busca da sonoridade específica para o violão, o compositor Antônio Madureira cita em entrevista:

O que eu fui agregando foram outros universos não violonísticos para dentro do violão. Então, eu fui trazendo o que era o maracatu, um grupo de percussão, eu fui trazendo para o violão; a música da viola para dentro do violão (Entrevista 2019).

De maneira sucinta, na entrevista o Mestre Madureira ainda complementa o trecho anterior falando sobre a questão da liberdade criativa do violonista brasileiro e como este mesmo violonista ainda explora pouco perante a vastidão de informações cabíveis de transportar para a realidade da composição para o violão brasileiro.

Eu acho que o violonista brasileiro, ele tem a abertura para fazer isso... agora, ele tem um pé ainda numa linguagem, digamos, ainda mais acadêmica. Ele faz um mergulho numa nova linguagem, mas, logo em seguida, ele volta. Ele não assume... por exemplo, a kora, aquela harpa africana, muitos violonistas já incorporaram muita coisa da kora, muito a maneira de tocar, de duplicar aquele jogo rítmico..., mas, como uma, digamos, ilustração... logo em seguida eles voltam para ciclos harmônicos, para linguagem harmônica... Eles não vão fundo, não dizem “não, vamos fazer outro caminho”, como o violão africano, [que] é outra concepção do violão erudito que se desenvolveu na história da música europeia. Quem indicava muito bem isso era João Pernambuco, tem peças dele, diz-se, que Villa-Lobos era encantado, era impressionado pela... como Jongo, por exemplo (Entrevista 2019).

1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise

Dentre as peças do CD *Violão* (1980), que é o primeiro CD de violão solo de Antônio Madureira, escolhi ***Rugendas e Ponteado*** pela representatividade dentre as demais obras que trabalham a estética e a sonoridade que permeiam o movimento armorial e por uma proximidade estética que sinto com as duas peças para violão solo.

Na obra de Antônio Madureira, o traço da música tradicional nordestina (folclórica) e da música popular nordestina/brasileira é bem presente, sobretudo como consequência da sua pesquisa pessoal e resultado da adesão e engajamento com a estética do *Movimento Armorial*, que o influenciou fortemente. Dessa maneira, os **ritmos nordestinos**, como o baião, o xaxado e o forró vão permear a maioria das peças desse autor; assim como a **ambientação harmônica modal**, com as **escalas modais características, trocas intermodais e harmonizações modais** como estrutura; e as **figurações melódicas/fraseológicas** em junção com as **influências da escola do violão brasileiro e erudito**. Sobre a peça “*Rugendas*”, o compositor fala em entrevista:

Eu vi um documentário no cinema, bem no início do Movimento Armorial, que passa uma gravura de Rugendas dos músicos tocando uma kalimbas, umas marimbas, umas... Eu fiquei imaginando como que soava aquele grupo naquela rua tocando aqueles instrumentos, aí foi quando eu compus essa peça com aquele “achado” sonoro, que é um harmônico abafado no quinto traste exatamente porque eu estudava os instrumentos africanos, as kalimbas, a kora, os tambores, então, tudo isso eu ia trazendo, né. E a kalimba foi um instrumento muito importante no Brasil, é um instrumento naturalmente africano, mas que foi muito importante. Inclusive, o registro iconográfico mais antigo da história da kalimba é no Brasil, que é uma coisa que muitos músicos usam como efeito num arranjo, numa sonoridade, mas aquilo deveria

ser usado como um instrumento musical, né. É lindo, a kora, a kalimba, aquelas percussões, tudo aquilo. Então, foi quando eu imaginei as lâminas, poucas lâminas da kalimba, e você intercalando com... não é propriamente um harmônico do violão e nem é um pizzicato, fica entre um harmônico e um pizzicato, né. É um som um pouco abafado, é o harmônico um pouco abafado que nos lembra, de certa forma, as lâminas da kalimba. Bom, e depois é também um desenvolvimento naquele mesmo estilo de um violão, meio como a kora toca, aquele jogo de arpejos (Entrevista 2019).

Vários desses motivos que trazem sua origem nessa busca pela representação da música tradicional trazem para a obra de Antônio Madureira uma característica única na história do violão brasileiro e mundial. O Nordeste, o Brasil e a cultura popular/tradicional entram em um lugar de total prioridade no seu contexto composicional, tornando sua obra um epítome da composição armorial e nordestina.

1.3 – Técnicas composicionais em *Rugendas*.

Dentre as ferramentas técnicas-composicionais, faremos a exposição daquelas que nos pareceram as principais dentro da peça *Rugendas*.

1.4 - Fórmula rítmica para mão direita com harmônicos na introdução.

É notável que nessa fórmula com harmônicos sobre o acorde de Em7(11) mostra-se um arpejo de maneira descendente que termina com um acento ascendente. Nessa introdução, é apresentada a fórmula da mão direita, que se mantém por toda a música. As fórmulas seguintes são desdobramentos deste motivo inicial, que é baseado na kalimba africana. A aceleração rítmica presente nesse motivo inicial caracteriza um baião. Nessa peça cabe uma análise, ao modo de Cook (1987), em que a melhor abordagem é começar por colocar algumas questões acerca de como a peça é experimentada (experimentada, também, como desenvolvimento técnico-violonístico e estético acerca dos ritmos nordestinos). Como ilustração, segue trecho a seguir. Obs. alternância de cordas presas e soltas, o que traz uma acentuação rítmica bem específica ao violão, é notável a presença de cordas com timbres distintos.



Figura 1 – Fórmula rítmica com harmônicos na introdução.

1.5 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7 (compassos 8 a 11)

Assim como na introdução, trata-se de uma inversão do movimento de quebra do acorde apresentado anteriormente, agora com todas as suas figurações ascendentes e com a adição de um uníssonos da nota si (quinta do acorde) que intensifica esse momento, sendo esse “si” resultante de uma combinação das cordas Sol e Si (aberto), tudo regido ritmicamente pela figuração do baião.

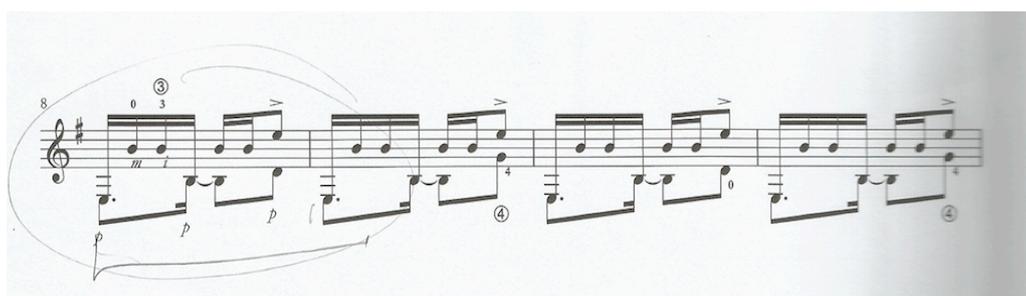


Figura 2 – Fórmula rítmica sobre acorde de Em7. Alternam-se cordas presas e soltas, o que traz uma acentuação rítmica bem específica do violão. É notável a presença de timbres distintos.

1.6 - Apresentação do tema com fórmula rítmica de mão direita. (compassos 16 a 24)

Aqui o tema é apresentado com a mesma figuração rítmica e quebra de acorde presentes na introdução. O tema é apresentado na escala de Mi Dórico, em que as notas características do modo aparecem de maneira notável e acentuada (sétima e sexta maior). Chamamos a atenção para o glissando entre os compassos 17-18 e 21-22, que também traz consigo uma carga de regionalismo.

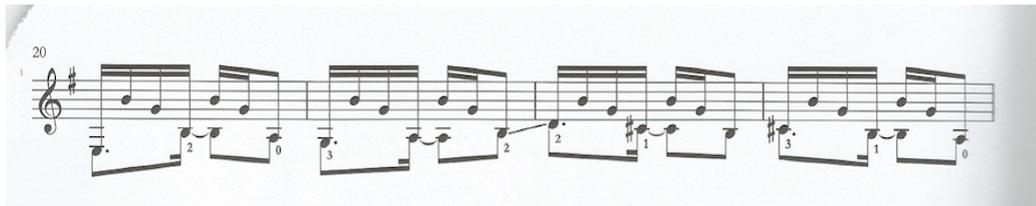


Figura 3 – Tema A com fórmula rítmica de arpejos e *glissando* característico.

1.7 - Parte de finalização (Coda) com aceleração rítmica (presença chamativa do acorde bII como função dominante)

Aqui é clara a aumentação rítmica com a presença da sextina a partir do compasso 40, que culmina no acorde de Fmaj(11#), função de segundo grau do modo frígio, com resolução em Em7(11) primeiro grau. Novamente temos outro desdobramento da mesma fórmula de mão direita presente na introdução.



Figura 4 – Seção final da peça com aceleração rítmica.

Faremos, a seguir, a exposição das ferramentas técnicas-composicionais que nos pareceram as mais importantes dentro da peça *Ponteado*.

2. Técnicas composicionais em *Ponteado*

2.1 - Introdução com técnica da mão direita a fazer "alusão" ao jeito de tocar dos cantadores de viola nordestinos.

Sobre a citação que o compositor Antônio Madureira faz da viola de cantoria na composição *Ponteado*, Bolis (2017) comenta em artigo:

Com a finalidade de se alcançar uma sonoridade áspera e rústica por meio do uso de instrumentos populares, Madureira iniciou seus estudos na viola nordestina sob a direção de dois famosos violeiros, Lourival Batista e Diniz Vitorino Ferreira (...) certamente o período em que Antônio Madureira passou tocando viola no quinteto armorial foi de total mergulho na cultura e na sonoridade nordestina, deixando uma marca em sua maneira de tocar e compor para o violão solo (BOLIS, 2017, p.120).

Logo nos primeiros compassos da peça, essa referência ao jeito dos cantadores nordestinos de tocar viola é feita de maneira marcante. Atenção especial ao pedal em ré e às repetições no agudo da corda mi que trazem uma sonoridade característica do estilo popular do cantador nordestino.

Figura 5 – Introdução, com alusão ao jeito de tocar a viola dos cantadores nordestinos.

2.2 - Seção de apresentação do tema

Diferente de *Rugendas*, em *Ponteado* tem-se a apresentação de maneira mais clara do tema, apresentado entre os compassos 46 e 62. É ressaltada, assim, a importância do tema e o contraste dele com as demais seções da peça.

Figura 6 – Seção de apresentação do tema

2.3 - Reiteração de fórmula de mão direita

Nesse ponto é clara a reiteração de fórmula de mão direita. Célula rítmica similar à de *Rugendas*, mas que acentua de maneira clara o ponteadado do baião de viola tradicional dos cantadores de viola, trazendo para essa peça essa particularidade técnica. O arpejo não só mantém o ritmo do baião, como simultaneamente realiza os arpejos do ponteadado nordestino.



Figura 7 – Desenvolvimento com fórmula de mão direita

2.4 - Seção final com pedal em ré, em alusão à técnica dos cantadores

Nessa seção, assim como acontece em *Rugendas*, é presente uma aceleração rítmica a partir do compasso 99, culminando com o acorde final no compasso 113. Todo o trecho é alusivo à técnica dos cantadores de viola nordestinos, em que o baixo acentuado, o pedal em ré e as melodias em graus conjuntos evidenciam essa relação.



Figura 8 – Seção final com pedal em ré e aceleração rítmica culminando no acorde do compasso 113.

2.5 – Processo composicional: apropriação e ressignificação

Em cima dos objetos analisados na peça *Rugendas* do compositor Antônio Madureira, foi feito um trabalho criativo composicional de apropriação, ressignificação e aplicação das ferramentas estéticas do compositor enunciado. Dessa maneira, foi criada a peça *Pérgolas*, como fruto desse primeiro trabalho de ressignificação composicional.

Na peça “Pérgolas”, inicialmente foi traçado um plano geral destinado às informações sobre macroestrutura e microestrutura. Depois foram compostos a introdução ao tema A e uma seção contrastante que chamaremos de motivo B, com isso foi reaproveitada a movimentação de mão esquerda da introdução para a seção de desenvolvimento de A. Ambas seções terminam com a mesma aceleração rítmica e um repouso sobre o acorde de dó maior que, diferentemente da função de segundo grau do modo frígio que o acorde de fá maior tem na música analisada, na música composta o acorde de CM (que tem função de sexto grau) é utilizado como um repouso momentâneo para ter a mesma função de finalização de desenvolvimento.

A pungência rítmica com acordes tocados inteiros que acontece no desenvolvimento do motivo B é um desdobramento dos mesmos acordes presentes no

desenvolvimento do tema A, fazendo com que a peça seja fruto de uma retroalimentação motivica, fato presente na peça *Ponteado*. O final utiliza a mesma figuração da introdução, mas são oitavados os acordes e por último são utilizados os harmônicos da XII casa com uma acentuação final no harmônico de “mi” da VII casa da corda “lá”.

2.6 - Fórmula rítmica da mão direita sobre quebra do acorde de Em7

Tomado da peça “Rugendas”, em vez da figura com harmônicos, utilizamos uma figuração fixa que faz alusão direta ao grave do zabumba. Tomamos da peça original a tonalidade de mi menor, que tem uma maior ressonância no instrumento.

Pérgolas
dedicada para Marcella Kehl

Rápido como um forró típico do interior
♩ = 120 - 130

mp crescendo

3
Vi. *f decresc.* *mf* *mp*

Figura 9 – Fórmula rítmica da mão direita.

2.7 - Apresentação do tema e conclusão temática (aqui sem fórmula rítmica uniforme, dando mais ênfase no tema)

Neste trecho é apresentado o tema A, inspirado nos temas de *Rugendas* e *Ponteado*.

The image displays a musical score for guitar (Vi.) in treble clef. It is divided into three systems of music. The first system begins at measure 5 and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords and single notes. The second system starts at measure 8 and continues the melodic and harmonic development. The third system begins at measure 11 and concludes at measure 16. The score includes various musical notations such as accidentals, dynamic markings (e.g., '7', '9'), and a key signature change to one sharp (F#) in the final system.

Figura 10 – Exposição temática completa

Nesse trecho a inspiração melódica do tema é baseada nas melodias de abertura das peças *Rugendas* e *Ponteado* do compositor Antônio Madureira, em que o perfil melódico é relativo a essa busca de influência sertaneja e nordestina, fazendo alusão a um forró tradicional.

2.8 - Desenvolvimento baseado em uma sequência ascendente com a fórmula da mão direita.

Nesse trecho tomamos como base o arpejo sobre os acordes iniciais de *Rugendas* e desenvolvemos uma outra fórmula temática inspirada na mesma fórmula rítmica com os baixos marcando um baião.

Figura 11 – Desenvolvimento com seqüência ascendente. [reformular em função do texto precedente]

2.9 - Final da seção de desenvolvimento com (destaque para a escala descendente)

Esse trecho é inspirado no momento cadencial presente em *Rugendas* no final da parte B, em que há uma aceleração rítmica e um repouso final em um acorde de Gmaj7/D.

Figura 12 – Final da seção de desenvolvimento.

3.0 - Motivo contrastante/complementar ao motivo B.

Esta é a seção contrastante ao Tema A, também gerada a partir da célula do tema inicial.

The image shows two staves of musical notation for guitar, labeled 'Vi.'. The first staff begins at measure 37 and contains a sequence of chords and single notes with various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes. The second staff begins at measure 40 and continues the musical sequence with similar rhythmic complexity.

Figura 13 – Motivo contrastante/complementar ao tema A

3.1 - Parte de conexão entre o motivo contrastante e a cadência de aceleração para finalização

Nesse trecho, a parte contrastante se conecta com o movimento de aceleração para finalização. Houve uma resignificação do trecho cadencial que ocorre em *Rugendas*.

The image displays three staves of musical notation for guitar, labeled 'Vi.'. The first staff starts at measure 43 and features a complex rhythmic pattern with many beamed notes. The second staff starts at measure 46 and shows a transition to a more regular, accelerating pattern. The third staff starts at measure 48 and continues this accelerating pattern, ending with a final cadence.

Figura 14 – Parte de conexão para a finalização

3.2 - Finalização da peça com harmônicos da XII casa

Nesse trecho foi reaproveitada a ideia da kalimba africana, utilizada por Antônio Madureira na peça “Rugendas”

The musical score is for a six-string guitar (Vi.) and is divided into two systems. The first system starts at measure 92, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and the instruction *decresc. e rall.* (decrease and rallentando). It features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The second system is marked with *Harm. XII.* and *Harm. VII.* above the staff. The tempo changes to 2/4. The final measure of the second system is marked with a forte (*f*) dynamic and the instruction *súbito* (suddenly), along with the instruction *deixar vibrar* (let vibrate) and a fermata over the note. A circled number 5 is written below the staff in the final measure.

Figura 15 – Finalização da peça com harmônicos

3.3 - Considerações críticas

Traçamos um comparativo entre a peça de **Antônio Madureira (Rugendas)** e a peça fruto dessa ressignificação composicional (**Pérgolas**), em que, desde as interações harmônicas modais, fórmulas de mão direita, ritmos de origem nordestina e as alusões técnicas de instrumentos típicos foram aproveitados, ressignificados e contextualizados juntamente com minhas escolhas pessoais.

A orientação pessoal vista como tomada de decisões é o real objetivo composicional desse processo. Por isso, dessa análise da peça e da seleção de figurações que seriam típicas do compositor abordado a partir de uma ótica pessoal de influências e regionalismos, não se trata especificamente de uma análise detalhada e esmiuçada acerca de cada compositor, até por que passaria a ser um trabalho de análise e não de composição. O intuito é de poder ser, além de um exercício crítico, uma maneira de achar identidades e características específicas nas peças de violão, podendo assim acalmar a necessidade de buscar no cânone ocidental peças musicais nas quais o jovem estudante possa analisar e comparar os próprios processos de identidade composicional. A música do compositor Antônio Madureira é uma reflexão extremamente realista acerca desses processos de ressignificação e adaptação composicional para um instrumento como o violão, que é extremamente versátil. As composições para violão desse compositor

trazem em sua verve as diversas maneiras de “se fazer música” no Nordeste tradicional e passam por uma série de adições criativas e formais acerca do fazer composicional em si.

Essa composição foi a primeira das peças a ser elaborada, a partir da observação do compositor mencionado por uma memória afetiva e por uma questão formativa dentro da minha própria busca composicional e criativa. Dentro do processo, basicamente eu escuto a música e faço uma análise em que busco referências estilísticas que depois se refletem na música composta de maneiras diversas de como eu me aproprio delas e como elas se transformam na minha própria música, em que cada obra é a materialização desse processo estilístico. Nesse processo é elucidado onde estão minhas influências criativas e por onde busco essas “sementes” criativas do exercício composicional

Capítulo 4

Trabalho analítico/comparativo/composicional

1.1 – Dusan Bogdanovic e os ritmos tradicionais balcânicos.

Dusan Bogdanovic nasceu na antiga Iugoslávia em 1955 e completou seus estudos em violão no Conservatório de Genebra com Maria Livia São Marcos³. Escreve de maneira rica e complexa obras dos mais variados gêneros para violão e outros instrumentos. É notável, também, que, além de trabalhar com música erudita, compõe com influências de diversos estilos do jazz e da música étnica ou folclórica. Seu pai o influenciou a ser músico ainda jovem, pois tocava violino, e Dusan o acompanhava ao violão. Gravou mais de 20 cds com suas obras e com arranjos diversos. Atualmente é professor de violão no conservatório de Genebra, Suíça.

Chama a atenção o processo de ressignificação que Bogdanovic empreende nas suas composições para violão, em que são aproveitadas ambientações tonais, rítmicas e escalares que, sem dúvida, são oriundas da cultura balcânica. Em entrevista ele menciona suas influências diversas, que notavelmente são de compositores e violonistas brasileiros:

³ Maria Livia São Marcos (1942 -) é uma importante violonista brasileira, foi atuante na cena musical brasileira e estrangeira desde muito jovem e foi professora de violão do Conservatório de Genebra durante muitos anos.

Eu escutei um monte de blues, depois de jazz, fusion e etc. Eu escuto bossa-nova desde os 16, talvez. Depois passei a escutar Baden Powell e mais tarde, Tom Jobim e Egberto Gismonti.

Na série “Seis Miniaturas Balcânicas”, essa presença folclórica é viva e reaproveitada e citada claramente em cada peça, as cores distintas trazidas dos variados povos presentes na cultura balcânica trazem uma presença inconfundível para o discurso melódico e harmônico. Sobre esse mesmo fato, comenta a pesquisadora e violonista Jane Curry (2010)

(...) As seis Miniaturas balcânicas, parcialmente por uma questão de estrutura individual das seis peças, são associadas com diferentes regiões nos Bálcãs no intuito de mostrar uma visão do compositor Bogdanovik da força unificadora da música dessa região.⁴ (p. 34).

Acerca da mistura étnica que representa a série das “Seis miniaturas Bálcãs” e como de fato elas não representam uma ou outra dança específica, mas sim uma mistura das diversas tradições musicais balcânicas a pesquisadora Curry (2010) menciona:

Descritas pelo compositor como “uma variedade de sínteses” *Jutarnje Kolo* (1.mvt) contem material motivico tirado da música Balcânica em geral, mas não é alusivo melodicamente a nenhum tipo específico de dança.⁵ (p.35)

É notável que na obra mencionada há um processo de estilização totalmente presente, em que o compositor Dusan Bogdanovik ressignifica diversos estilos de música das regiões dos bálcãs, e, de uma maneira geral, de outras partes do mundo, mas de uma maneira própria, singela e singular. Menciona também, em entrevista, suas pesquisas etnomusicológicas sobre a música de outros países e continentes, comenta:

Eu passei certo tempo estudando a música africana, especialmente a música dos pigmeus (também conhecidos como Bibayak). Esse estudo

⁴ The Six Balkan Miniatures however, partly due to the structure of six individual pieces, are associated with several different regions in the Balkans in keeping with Bogdanovic’s vision of the uniting force of music.

⁵ Described by the composer as written “in a variety of synthesis” *Jutarnje Kolo* contains motivic material drawn from Balkan music in general, but is not melodically representative of any specific dance.

influenciou algumas músicas minhas como “Crow” e varias outras. E, com certeza estudei música tradicional Balkan” (entrevista pg. 103)

Assim como na música do primeiro compositor abordado (Antônio Madureira), o processo composicional aplicado nas “Seis Miniaturas Balcânicas” é inicialmente relacionado a um resgate interno das melodias, ambientações escalares e de ritmos tradicionais da terra natal do compositor, para que em um outro momento, pós-reflexão inspiradora desses elementos, seja criada a estrutura original do compositor, não sendo necessariamente diretamente relacionada com as melodias originais, mas contendo o mesmo espírito como influência criativa. Acerca dessa utilização, em específico da utilização que Bogdanovic faz do ritmo *Aksak* e de outros ritmos tradicionais, a pesquisadora Curry (2010) menciona:

Bogdanovic usa o ritmo *Aksak* em 4 de 6 das suas miniaturas, o “Ritmo búlgaro” ou *Kopanitsa* – 11/16 em *Jutarne Kolo*, 7/8 em *Vrajanka*, o *Padjuska* dança-ritmo de 5/8 em *Makedonsko Kolo* antes de retornar para o “Ritmo Búlgaro em *Sitni Vez*, a última miniatura⁶ (p.38).

Assim como o compositor Antônio Madureira, Dusan Bogdanovic traz em sua verve uma construção ampla e múltipla novamente dentro dessa perspectiva de fundir a música tradicional da sua região e a música contemporânea de concerto aplicada para violão. Por isso a sua escolha dentro desse contexto híbrido da composição para violão, em que esse compositor tem uma importância real dentro do contexto mundial da composição para violão.

1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise.

Seis Miniaturas Balcânicas

Foram escolhidas, dentre as seis miniaturas balcânicas, as de número 1 (*Jutarjne Kolo*) e 6 (*Sitni Vez*) para o trabalho analítico/composicional. Estas mesmas foram escolhidas por uma questão de proximidade estilística e da representatividade dessas duas

⁶ Bogdanovic uses aksak rhythms in four of his six miniatures, the Bulgarian or kopanitsa rhythm – 11/16 in *Jutarne Kolo*, 7/8 in *Vrajanka*, the padjuska dance rhythm of 5/8 in *Makedonsko Kolo* before returning to the “Bulgarian Rhythm” in *Sitni Vez*, the last miniature.

peças dentro do contexto da música balcânica. Segundo o próprio compositor, a vontade na composição foi guiada pelo seguinte espírito.

A ideia era montar peças da Iugoslávia, país onde nasci. Naquela hora A Iugoslávia se desintegrou durante a guerra civil em seis repúblicas separadas, então minha ideia era fazer da música uma forma de colocá-los juntos. Dediquei a música à paz no mundo por causa da difícil guerra que aconteceu em meu país.

Dessa maneira podemos nos colocar de modo a entender a inspiração composicional de Dusan Bogdanovick e em seguida analisar quais as ferramentas composicionais usadas para representar essas nações diferentes.

1.3 – Tema inicial de Jutarjne Kolo com fórmula de compasso composto e escala biharmônica

Aqui é apresentado o tema da primeira peça com duas ferramentas claras: o pulso rítmico composto de 11/16 e a escala biharmônica menor que repousa com o centro em D.



Figura 16 – Início da peça Jutarne Kolo com compasso composto e escala bitonal

1.4 – Desenvolvimento melódico sobre o tema inicial

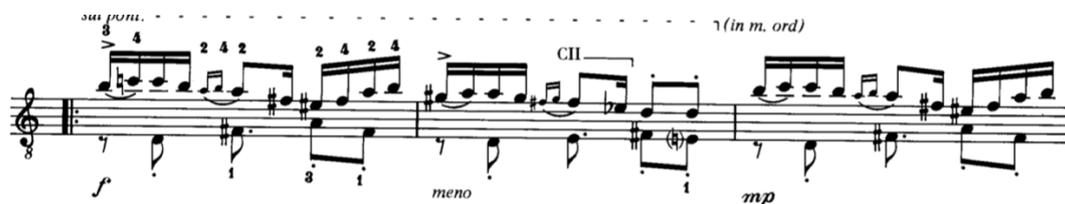


Figura 17 – Desenvolvimento melódico sobre o tema inicial

Aqui já no ponto culminante melodicamente e com a mesma estrutura composicional que o primeiro trecho.

1.5 – Tema inicial de Sitni Vez e novamente o aparecimento do ritmo de 11/16 e a escala alterada com centro tonal em D.

VI. Sitni Vez (Tiny-knit Dance)

Allegro giocoso (♩ = 116)
(2+2+3+2+2)

Figura 18 – Tema inicial de Sitni Vez.

Neste trecho é notável a afirmação da escala modal usada para as peças I e IV (biharmônica menor ou cigana)

1.6 – Aceleração rítmica e início de desenvolvimento motivico com estrutura pedal apoiado nas cordas ré e sol.

Figura 19 – Aceleração rítmica e início de desenvolvimento.

Neste trecho é importante elucidar a aceleração rítmica e aumento da sensação rítmica causada pelo golpe nas cordas de maneira percussiva (compasso 10 a 13)

1.7 – Momento ápice de aceleração rítmica que é usada como codeta da peça com apoio sobre o pedal nas cordas ré e sol.

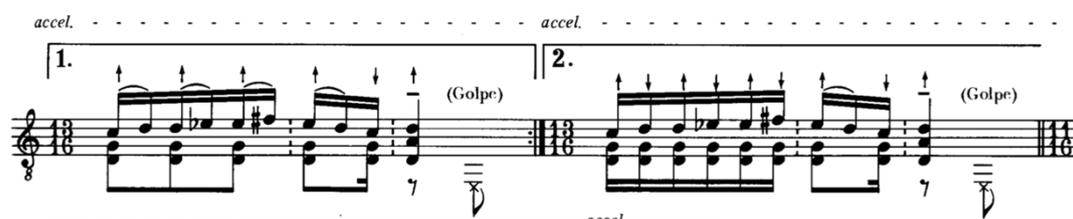


Figura 20 – Momento de aceleração rítmica.

Aqui a aceleração rítmica chegou no seu ápice e mantém-se assim até o final da peça, ou seja, acaba tornando-se uma *codeta*

1.8 – Processo composicional: apropriação e resignificação

A partir dos objetos analisados na peça *Seis miniaturas balcânicas*, do compositor Dusan Bogdanovic, fez-se um trabalho criativo de apropriação, resignificação e aplicação das ferramentas técnico-compositivas. Assim foi criada a peça *Divertimento Balcânico*, como fruto desse trabalho criativo de resignificação composicional.

A peça Khadji Murat foi feita como uma resignificação destes processos composicionais acerca da cultura balcânica, especificamente a alternância e utilização de compassos compostos como forma de alcançar um maior vigor rítmico e uma maior alusão às práticas musicais balcânicas. Ritmos como: 10/8, 11/8, 7/8. E as escalas modais/intermodais e biarmônicas usadas como base escalar e harmônica durante as duas peças usadas como ferramentas composicionais nesse caso em específico. Sendo assim, partindo de uma ótica pessoal, a peça é construída e apoia-se sobre estes mesmos elementos composicionais.

1.9 – Tema inicial da peça com escala lídio b7 (com adição de 6 menor como contraste) com centro em Sol e compasso composto.

Presto

Violão

Figura 21 – Tema inicial da peça *Divertimento Balkan*.

2.0 – Tema inicial completo com alternância de compassos compostos

Vi.

Figura 22 – Tema inicial completo de *Divertimento Balkan*.

2.1 – Desenvolvimento da primeira parte da música com alternância de compassos compostos e a utilização de harmonizações com a escala alterada.

Vivo e levemente saltado

Vi.

Vi. 12 *decresc.*

Vi. 17 *cresc.*

Vi. 23 *Festivo*
f

Vi. 26 *sfz* *sfz*

Vi. 29 *mf*

Figura 23 – Desenvolvimento da parte A da música.

Nesse trecho é presente o desenvolvimento e desdobramento acerca da escala disposta na peça que é tomada como análise. São utilizados empréstimos modais vindos de outros tipo de harmonizações, por exemplo no compasso 18 o C6(7M)#11 e a utilização de apojeturas como tensão para caracterizar esse tipo de utilização escalar. Na mão esquerda é notório a utilização de notas ligadas e ligaduras com cordas soltas para criar um efeito sonoro timbrístico específico deste gênero abordado, e as relações harmônicas que sempre contém o #11 como nota de tensão constante, mesmo em acordes de funções harmônicas distintas.

2.2 – Parte C em que o apoio pedal começa a aparecer de maneira discreta sobre o G# e sobre o conjunto de cordas A e D

34
Vi. *mf f decresc. mf f decresc. f*

37
Vi.

Figura 24 – Parte C.

Nesse trecho é notável a utilização dos pedais de cordas soltas assim como usado na IV peça das *Miniaturas Balcânicas*. É usado um apoio pedal com a escala alterada em cima como melodia de destaque.

2.3 – Parte final em que ocorre aceleração rítmica e acento constante sobre a corda (A) com utilização melódica da escala biharmônica menor.

Com Fogo como se estivesse tocando percussão
accel..

93
Vi. *mf cresc.*

96
Vi. *f*

Figura 25 – Seção final com pedal na corda lá e melodia explorando a escala biarmônica

Nesse trecho, que já é a última parte da peça também é usado como *codeta*, é notável a aceleração rítmica em conjunto com a aumentação da divisão rítmica em cima do 9/8 (o que gera uma certa irregularidade e um apelo ao tipo tradicional dos balcãs pela alternância de células rítmicas ternárias e binárias) e a utilização assertiva do contorno melódico modal em cima dessa estrutura pedal, que também é alusiva à IV peça das *Miniaturas Balcânicas*.

2.4 – Considerações críticas

O processo de trazer à tona as ferramentas técnico-composicionais utilizadas pelo compositor Dusan Bogdanovic é similar ao trabalho realizado com o compositor Antônio Madureira: explorar as possibilidades composicionais presentes na fusão entre a música tradicional do país do compositor analisado (no caso, os balcãs, mais uma região do que um país) e a música contemporânea para o violão. Além disso, mostrar ao violonista-compositor as possibilidades decorrentes, a explorar a sua relação com a música de concerto e aquela típica de seu país ou região de origem.

A nossa decisão de utilizar a linguagem ou elementos musicais característicos da região do compositor tomado como referência é inteiramente pessoal (durante o processo do mestrado, participei de um trio de música balcânica, em que tive a oportunidade de executar gêneros distintos). Considero-a, dentro do meu estudo, uma decisão coerente com o desenvolvimento de uma estética híbrida, onde se unem linguagens populares e tradicionais com a música contemporânea. Em resumo, este trabalho resulta da possibilidade de resignificação, mesmo tomando como objeto uma manifestação estrangeira, de elementos da música tradicional associados a elementos da música contemporânea para violão. Embora possa parecer algo distante ao músico brasileiro, é para o compositor artesão, como nos consideramos, campo amplo de criatividade e criação.

Capítulo 5

Trabalho analítico/comparativo/composicional

1.1 – Sérgio Assad e a música popular urbana

O violonista, compositor e arranjador Sérgio Assad (1952) tornou-se muito conhecido para o grande público pela atuação, em conjunto com o seu irmão Odair, no duo de violão “Irmãos Assad”, provavelmente um dos mais conhecidos duos da história do instrumento. Estudou sob a orientação da violonista Monina Távora, discípula de Andrés Segovia e formou-se em regência pela Escola Nacional de Música (UFRJ). Ao lado do irmão, arranjou diversos autores para dois violões, tendo contato com influências as mais diversas desde o início da carreira como compositor e violonista. Chamamos a atenção para o fato de que os primeiros trabalhos relevantes para dois violões tiveram como foco a adaptação de compositores estrangeiros. O repertório do Duo Assad inclui a música popular e erudita, influências que se somaram na formação do compositor Sérgio Assad. Sobre elas, ainda na fase jovem, ele mesmo comenta em entrevista:

As primeiras são estritamente ligadas a musica popular e musica tradicional. Os meus brasileiros favoritos vão por esta ordem: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob Bittencourt, Tom Jobim e Egberto Gismonti. Eu só fui descobrir a musica de concerto quando já tinha meus 15 anos. Então só fui ouvir os grandes clássicos numa fase onde já havia bastante coisa consolidada na minha formação. Os meus clássicos favoritos são muitos, mas se eu tivesse que escolher apenas 3 eu diria Bach, Ravel e Stravinsky.

Ainda sobre sua fase de formação, complementa:

Eu sou praticamente autodidata pois apesar de ter frequentado a Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro eu não fui aluno de composição e sim de regência. Eu tive também algumas aulas particulares com Esther Scliar⁷.

Ainda sobre essa questão da mistura entre erudito e popular, característica da obra do compositor, Sérgio Assad comenta:

⁷ Esther Scliar (1926-1978) foi uma compositora e pedagoga brasileira de grande relevância para a música brasileira. Entre suas várias obras para coro, piano e outras formações, é notável sua peça Estudo n. 1 para violão solo (1976).

(...) Entretanto devo acrescentar que eu tinha uma certa vocação pra autor de canções. Eu havia participado de alguns festivais de canções no interior de São Paulo e pensava que poderia fazer aquilo bem. Quando comecei a levar muito a sério o duo que eu formo com o meu irmão Odair eu abandonei este impulso inicial e me dediquei unicamente ao duo. Em princípio querendo construir um repertório que nos identificasse eu fui buscar nos compositores menos formais aquilo que eu gostava. Encontrei estas músicas na obra de Radamés Gnattali e de Astor Piazzola por exemplo. Este era um tipo de música que eu achava que conseguiria produzir eu mesmo. O passo um pouco extra que eu dei foi o de tentar formalizar mais a escrita da música de cunho mais popular que eu já fazia aplicando a ela todos os mecanismos que eu aprendi enquanto intérprete de música de concerto.

Outro fato que é importante elucidar é a clareza com a qual o próprio compositor enxerga seu ponto de ruptura e avanço dentro do seu próprio processo composicional: o caminho a seguir, a escolha por um estilo híbrido ao “tentar formalizar mais a escrita da música de cunho mais popular”.

É exatamente nesse processo de escolha que vemos o ponto defensável, de amplo conhecimento por diversos compositores-violonistas, de que é possível, sim, praticar uma fusão entre os diferentes gêneros de música, quaisquer que sejam estes, dentro da ótica técnica de um instrumento solo.

1.2 – Descrição das peças e análise

A peça selecionada para o processo de ressignificação composicional foi “Toccata”, a terceira composição do conjunto de três peças que formam “Sandy’s Portrait”, uma encomenda dos violonistas David Russel e Thomas Patterson, dedicada ao incentivador do violão americano Sandy Bolton. “Sandy’s Portrait” é composta por três movimentos: 1- Prelúdio, 2 – Passacaglia e 3- Toccata. O motivo principal, base de todos os três movimentos, é oriundo do próprio nome do homenageado S (mi) A (la) N (sol) D (re) Y (do) B (si) O (la) L (mi) T (fa) O (la) N (sol). Fato que é extremamente notável e curioso perante que o compositor Maurice Ravel (1875-1937), (que é citado aqui como uma das influências diretas do compositor Sérgio Assad), e que também costumava fazer composições usando o nome dos amigos ou pessoas próximas.

O movimento que tomamos como motivação composicional é o terceiro movimento, *Toccata*, que se utiliza de elementos oriundos dos 1º e 2º movimentos.

Apresenta uma movimentação rítmica e um encadeamento melódico/harmônico derivado do samba e choro, estilos populares brasileiros. Sobre o aspecto da forma em geral, o próprio compositor esclarece:

A peça tem um movimento central que está escrito sobre as letras do nome de Sandy Bolton, feita por um processo de equiparação do alfabeto anglo-saxão às notas musicais. A *Toccata*, que é o terceiro movimento desta peça, usa o tema originário deste segundo movimento e o contrapõe ao material temático empregado no primeiro movimento da obra. (Entrevista 2020)

A partir da *Toccata*, de Sérgio Assad, compus a peça *Toccata Brasileira*. O processo criativo recorre à ressignificação dos elementos técnico-composicionais. Novamente, partimos da premissa de compor música tomando como referência o idioma híbrido de um compositor brasileiro contemporâneo, Sérgio Assad. Pretendemos demonstrar, com o nosso exemplo, que é possível esse tipo de abordagem criativa referenciada a um compositor que possui contribuição significativa para a literatura técnica do violão. A seguir, expomos algumas das ferramentas escolhidas para serem submetidas ao processo de ressignificação composicional e suas descrições analíticas.

1.3 – Tema inicial de *Toccata* (Sérgio Assad) e primeira parte de desenvolvimento

Figura 26 – Início temático (compassos 5 a 9) e utilização notável da melodia com cordas ligadas.

1.4 – Desenvolvimento e finalização da parte A

The image shows a musical score for a guitar piece, measures 10 through 15. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The music features a melodic line with various techniques such as slurs, accents, and fingerings. Measure 10 starts with a double bar line and a fermata over the first measure. Measure 11 contains a circled '4' above the final measure. Measure 13 includes a circled '3' above a measure. Measure 15 is marked with 'Poco meno giocoso' and 'rit.' and ends with a circled '12' above the final measure. The score includes various fingering numbers (1-4) and slurs throughout.

Figura 27 – Desenvolvimento e finalização da parte A (compassos 10 a 15).

1.5 – Seção de desenvolvimento B com utilização de ligados com cordas soltas

Deciso $\bullet = 100$

Figura 28 – Seção de desenvolvimento B (compassos 17 a 21) com foco no trabalho de ligados nas cordas primas.

1.6 – Ápice do desenvolvimento B

Figura 29 – Ápice do desenvolvimento B.

1.7 – Parte final da peça

Moderato - $\text{♩} = 106$

Ely Janoville

Com alma e decidido

CII

mp cresc.

mf

Figura 31 – Tema inicial da peça Tocata Brasileira.

2.0 – Desenvolvimento parte A

mf

mf

f

Figura 32 – Desenvolvimento da parte A.

2.1 – Transição para o C (inspirado no final da peça *Tocata*)

32 *mf*

34 *f* ... *decresc.*

Figura 33 – Esse trecho é inspirado na finalização da peça *Toccata* (fig.31)

2.2 – Transição 2 para a parte de finalização da música

Furioso con fuoco

59 *cresc.* *f*

Festivo

61

Soturno e misterioso

63 CIV CIII

Figura 34 – Transição para a codeta final da música.

Este trecho reaproveita o motivo ápice do desenvolvimento B (fig.30) da música *Toccata* para atingir o ápice da peça com o reaproveitamento do motivo presente no tema A.

2.3 – Finalização da peça

Moderato - $\text{♩} = 106$
Calmo e tranquilo

The musical score consists of five staves of music in treble clef. The first staff (measures 70-72) is in common time (C) and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The dynamic marking is *mf* *decresc. poco a poco*. The second staff (measures 73-75) continues the melodic and harmonic development. The third staff (measures 76-77) is in common time and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The dynamic marking is *mp* *espress. e rall. poco a poco*. The fourth staff (measures 78-79) continues the melodic and harmonic development. The fifth staff (measures 80-81) is in 2/4 time and features a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with chords. The dynamic marking is *mp* *espress. e rall. poco a poco*. The piece concludes with a final chord marked with a fermata and the Roman numeral XII.

S. D. G

Figura 35 – Codeta final da peça.

Assim como na *Toccata* de Assad, *Toccata Brasileira* traz um desdobramento do motivo inicial, mas arpejado, aos poucos tornando-se mais lento, até concluir com o acorde de D6(11#).

2.4 – Considerações críticas

O processo criativo desenvolvido em “*Toccata Brasileira*”, tomando como referência a *Toccata* de Sérgio Assad, expõe relações composicionais possíveis entre o arcabouço popular-urbano da música brasileira - como é o caso do choro, do samba e de

ritmos populares brasileiros - e algumas práticas da música moderno-contemporânea para violão.

Capítulo 6

Trabalho analítico/comparativo/composicional

1.1 – Leo Brouwer e a *Santería*.

O compositor cubano Leo Brouwer (1939-) é sem dúvida um dos autores para violão mais importantes dos sécs. XX e XXI. Sua obra perpassa mais de 4 décadas, abordando as mais variadas questões tanto técnicas, quanto composicionais e filosóficas. Nascido em Havana, Cuba, o compositor e violonista Leo Brouwer, desde a mais tenra idade, já escutava as sonoridades presentes na sua cidade natal, que traz em sua verve forte musicalidade afrocubana. São notáveis os mais variados ritmos oriundos da influência africana na ilha. A *Santería*, a religião afrocubana por excelência, paralela do candomblé brasileiro, é uma influência fortíssima na música cubana como um todo, tendo também influenciado o compositor Leo Brouwer. Nesta teve experiências que foram decisivas em sua formação, como o próprio relata em entrevista para o violonista Gabriel Strauss (2019):

L.B.: Gostaria de contar-lhe uma história que não é muito conhecida, talvez minha mulher ou alguns musicólogos tenham algo escrito sobre: Quando eu tinha nove anos, eu estava indo a um concerto sinfônico com minha mãe e, no meio do caminho, ouvi africanos falando. Em muitos lugares chamam de Candomblé, ou o que for. E eles cantavam e tocavam para Babaluwayê², naquela ocasião. Não sabia nada a respeito, naquela época. Estava com meu terno branco da primeira comunhão, uma roupa branca, e os santos do Candomblé, quando santificados, usam branco. Então, um dos santos ali presentes, uma senhora, saiu daquela roda e me chamou: “pasa hermano, venga!”. Eu entrei e imediatamente me deram uma jícara com cachaça. Obviamente, as lágrimas correram pelo meu rosto. Homens tocavam com suas cascarillas na testa, cascas de ovo batidas e passadas na frente da cabeça. Os tambores rufavam - há uma formação tradicional de três tambores chamada bata, composta pelo Ya, tambor grave, Okonkolo, médio e Itotele, agudo (Brouwer imita os tambores). As pessoas estavam um pouco aborrecidas: “os tambores não estão tocando bem! Os tambores não estão tocando bem!” Eu estava paralisado e

hipnotizado diante daquela cena. Em um dado momento, os tambores começaram a se acertar e alguém gritou: “o santo está vindo!” de repente, um velho homem se aproximou: era Babaluwaye. Ele se aproximou e abraçou dos dois lados a todos ali presentes. Quando chegou a mim – eu estava aterrorizado – ele pôs doces em minha mão, dizendo que eram “doces do santo” e então me revelou que eu era um “filho” de Babaluwaye (p.172).

A vivência religiosa, a *Santería*, está presente na vida do compositor e, notoriamente, vai influenciá-lo composicionalmente. Ainda na entrevista para Strauss (2019), acerca das *Tres Danzas Concertantes*, apoiadas no sentimento nacionalista mixado com técnicas contemporâneas:

L.B.: Tenho muito poucas melodias estendidas, pois sou muito inclinado à composição celular, (...) da um dos três segmentos é desenvolvido progressivamente da mesma forma no meio da sessão de desenvolvimento, para no final, ele pegar o 3º tema e fazer uma coda crescente e encerrar. Este pensamento celular estava me impressionando naquele momento, e eu escolhi segui-lo no segundo movimento de *Tres Danzas*. Fragmentei o material (de três temas) e compus o movimento apenas considerando a modulação interna pela intuição da, digamos, “composição sensorial”.

G.S.: Então, este material é mais estrutural que “estilístico”, por assim dizer?

L.B.: Provavelmente, mas, ao mesmo tempo, essas células são baseadas em linguagem Ioruba (cantarola os trechos).

G.S.: Iorubá? Vejo a presença das pentatônicas...

L.B.: A pentatônica é a relação básica da linguagem interna. Mesmo o griot 57 quando está cantando a história de sua tribo... É melodicamente cheio de relações que, para eles, são apenas linguagem. Quando eles falam "Kabio Cabezilio", existe uma linha aí (cantarola mais) (p.171).

Além de ter como base a sonoridade rítmica da *Santería*, o compositor cita como influência a linguagem do *Iorubá*⁸, vital para o seu pensamento composicional motivico-celular. Na composição *Rito de los Orishas*, é notável a afirmação de algumas escolhas e diretrizes composicionais pessoais - temática, direcionalidade da linha, design dinâmico,

⁸ Iorubá ou ioruba (èdè Yorùbá), por vezes referida como yorubá ou yoruba, é um idioma da família linguística nígero-congolesa falado secularmente pelos **iorubás** em diversos países ao sul do Saara, principalmente na Nigéria e por minorias em Benim, Togo e Serra Leoa que também é falado dentro dos terreiros de candomblé e Santería no Brasil e em Cuba.

motivos celulares - que foram desenvolvidas pela primeira vez na peça *Tres Danzas Concertantes*, ecos desse primeiro encontro com a *Santería* (trecho da entrevista):

Até completar quinze anos eu não havia percebido que também estava trabalhando com esse episódio aqui, no meu computador pessoal. E tudo isso está presente nessa obra (aponta para a partitura de *Tres Danzas*). Temática, direcionalidade da linha, design dinâmico, todos os fatos que, em composição, eu estou ensinando toda vez que vou a qualquer universidade para ensinar música sofisticada... ninguém sabe sobre isso, mas isso está sempre comigo, até hoje. Esta é a minha linguagem (p.172).

Complementando esse lado em que o folclore é uma influência decisiva e sobretudo imediata perante o gesto composicional criativo, a musicóloga Isabelle Hernández (2009) comenta:

Considerar o folclore como um instrumento auxiliar é algo que - na maioria dos casos - não é conscientemente traçado na mente de um verdadeiro artista criativo. Leo Brouwer encara o fato ou fenômeno folclórico como um elemento humano que interage organicamente (comportamento consciente ou inconsciente ou resposta folclórica) com seu meio ambiente (comunidade folclórica), e com a tradição entendida não apenas como a transmissão destinada a proteger a subsistência das expressões culturais, mas como uma atitude espiritual de validação daqueles fenômenos considerados especiais pelo caráter funcional e atemporal que alcançaram (p.30).⁹

Tomaremos a peça *Rito de los Orishas* como epítome do trabalho do compositor Leo Brouwer, baseada na rítmica da *Santería*, como uma resposta direta à tamanha influência musical, poética, ritualista e performática oriunda da religiosidade afro-cubana presente nele próprio.

1.2 - Peças selecionadas: descrição das peças e análise.

⁹ “Considerar al folklore como un instrumento auxiliar, es algo que - en la mayoría de los casos -, no está trazado conscientemente en la mente de un verdadero artista creador. Leo Brouwer se enfrenta al hecho o fenómeno folklórico como elemento humano que interactúa orgánicamente (comportamiento o respuesta folklórica consciente o inconsciente) con su medio (comunidad folklórica), y con la tradición no sólo entendida como la transmisión destinada a proteger la subsistencia de expresiones culturales, sino como una actitud espiritual de validación de aquellos fenómenos que se consideran especiales por el carácter funcional e intemporal que han logrado tener”.

A obra escolhida para o trabalho de análise é *Rito de los Orishas* (1993), composta sob a influência da *Santería* cubana. A obra é, praticamente, uma ressignificação das diversas fases presentes no ritual religioso. É importante ressaltar que é uma peça já da terceira fase do compositor, chamada de “nova simplicidade”, iniciada em 1978 até os dias atuais. Alguns recursos composicionais presentes na peça chamam a atenção, em específico o motivo de três notas, que possui clara conotação religiosa, analogia da trindade.¹⁰ Também o uso da escala pentatônica (com leves alterações) de maneira distinta e força rítmica acentuada oriunda da influência da *Santería*, que culmina em um motivo de terça menor descendente e segunda maior ascendente. Sobre esses recursos a pesquisadora Isabelle Hernández comenta:

(...) no meio deste ano o Mestre terminou a Rita dos orixás para violão. O trabalho está estruturado em duas seções. O primeiro é intitulado "Exordium-Conjuro" (forma ternária composta com parte central semelhante a um episódio). A sua reexposição é parcialmente reduzida através da variante como método de elaboração, ou seja, eliminam-se os motivos e tudo se torna material essencial alterando a ordem interna das estruturas. A obra completa é feita a partir de três células fundamentais. A primeira é a do som que se repete continuamente em número de três, como um ostinato. A outra é a célula escalística ascendente em figurações rápidas, e a última é a célula melódica composta por uma terça menor descendente seguida de uma segunda maior ascendente (p. 46-47).¹¹

É sem dúvida notável que a preferência de desenvolvimento e fragmentação (explosão motivica é uma decisão real nas peças do compositor Leo Brouwer (pelo fato dessa ferramenta aparecer nas mais diversas peças desde seus primeiros anos). Partindo deste princípio, já até confirmado pelo próprio compositor (vide entrevista com o violonista Gabriel Strauss) é de notável atenção a utilização das seguintes ferramentas composicionais.

¹⁰ No candomblé a trindade ou o número três é representado de diversas maneiras distintas desde: uniões de orixás específicos como é o caso de Obàtálá, Èsu e Òrúnmilá, no tridente de Èsu (simbólico) e até mesmo na comida como é o caso do acaçá.

¹¹(...) a mediados de este año el Maestro terminó el Rito de los orishas para guitarra. La obra está estructurada en dos secciones. La primera se titula "Exordium-Conjuro" (forma ternaria compuesta con parte central tipo episodio). Su reexposicionse reduce parcialmente a través de la variante como método de elaboración, es decir, que se eliminan motivos y se concreta todo a material esencial cambiando el orden interno de las estructuras. La obra completa se elabora a partir de tres células fundamentales. La primera es la del sonido que se repete continuamente en número de tres, a modo de ostinato. La otra, es la célula escalística ascendente en figuraciones rápidas, y la última es la célula melódica compuesta por una tercera menor descendente seguida de una segunda mayor ascendente.

1.3 – Motivo inicial: célula das três repetições.

1. Exordium-conjuro

Lento ♩ = 56-66
Liberamente

h. 12

⑥ = Ré *ppp* *pp* *l.v.* *ben arpeggiato*

5 *l.v.* *pp* *articolato* *f* *p* *l.v.*

9 *pp* *mf* *l.v.* *l.v.* *p* *mp* *poco*

Figura 36 – Repetição característica do motivo de três notas no início da peça.

É necessário mencionar que essa mesma figuração aparece variadas vezes durante toda a peça, representando uma presença marcante e assertiva da metáfora da trindade, presente nas diversas manifestações da *Santería*.

Sobre a escala pentatônica, salientamos a análise de John Houston [está correto? Não consta nas referências] sobre a utilização de escalas pentatônicas transpostas. O violonista cita em seu trabalho:

Example 5.14

Tema set from mm. 61-65; transposed Tema set from mm.125-128; Counter melody pentatonic set mm. 125-128 respectively.

Figura 37 – Escalas pentatônicas usadas na peça “Rito de los Orishas” (p.99).

1.4 – Figuração escalar fruto da escala pentatônica

A)

60

TEMA

l.v.

sfz sfz p sfz

62

sfz

65

sfz

Figura 38 – Utilização da pentatônica no Tema.

Utilização da escala pentatônica na melodia no começo da segunda parte da peça “Rito de los Orishas”.

B)

124

TEMA

pp marcato mf il canto

127

mp

Figura 39 – Outra utilização da escala pentatônica como melodia temática

Outra utilização da escala pentatônica que se utiliza de uma variante do motivo presente no tema inicial (figura A)

1.5 – Tema da *Danza I* com utilização de acentos rítmicos que aludem aos tambores da *Santería*

DANZA I
Allegro ♩ = 108-112

11 *f sub.*

14 *pp* *f sub.* *mp* *pp* *rall.*

17 *a tempo* *f sub.* *poco rit.*

19 *a tempo* *mf* *ff* *ff*

22 *mf* *p sub.*

Figura 40 – *Danza III* que vai influenciar também a montagem da parte *TEMA* da peça.

Neste trecho é notável a aparição tanto da escala ascendente descrita pela musicóloga Isabelle Hernández como o motivo rítmico que vai permear a peça inteira (comp. 120) e que é uma alusão direta a um dos ritmos dos tambores da *Santería*. É interessante notar a análise feita pelo violonista John Houston dessa comparação rítmica executada pelos tambores e como é executada pelo violão:

1.6 – Tema de uma terça menor descendente seguida de uma segunda maior ascendente.

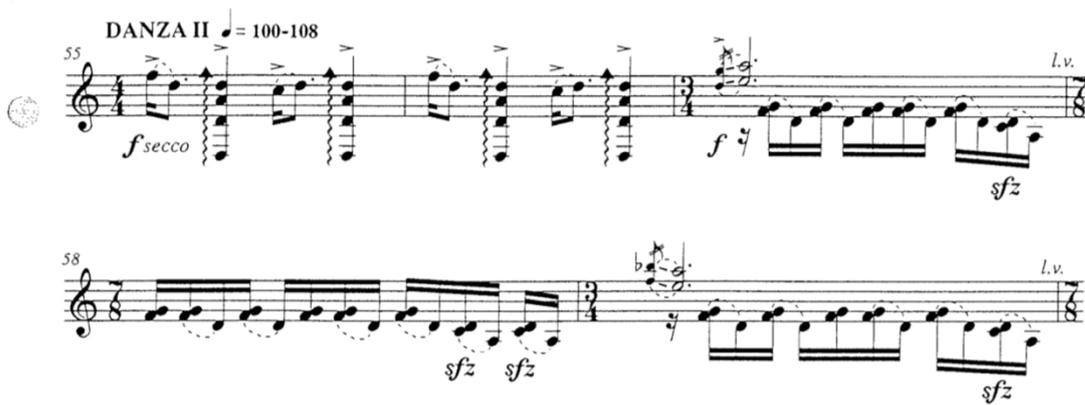


Figura 41 – Fórmula temática de teça descendente e segunda maior ascendente.

1.7 – Processo composicional: apropriação e ressignificação

A partir das ferramentas estudadas na peça *Rito de los Orishas* do compositor cubano Leo Brouwer, foi composta, seguindo esse processo de ressignificação e apropriação composicional, a peça *Abrimento e Viração*. Tenta-se, por meio de uma ótica pessoal e que conta também com experiências pessoais relacionadas ao candomblé brasileiro (melodias e ritmos tomados como inspiração), operar essa ressignificação e paralelismo composicional entre Cuba, Brasil e alguns processos da música contemporânea europeia.

A peça *Abrimento e Viração* tem a forma A – B – A, em que o B é uma seção de desenvolvimento contínuo acerca do ritmo “Quebra prato” também conhecido como Ilú ou daró. Acerca desse ritmo extremamente importante e de configuração única na musicalidade do candomblé, o pesquisador Ângelo Cardoso (2006) comenta:

Por vezes, numa casa ou outra de candomblé, um pesquisador pode se surpreender ao ouvir a seguinte frase: “vamos ‘quebrar os pratos!’” Tal expressão nada tem a ver com a destruição de utensílios domésticos. “Quebra-prato”, assim como daró, é outro nome para ilu, porém, um nome mais informal. Sendo assim, “vamos ‘quebrar os pratos’” quer dizer “vamos tocar o ilu”. (...) A frase-introdutória do ilu, na transcrição (...) apresenta características totalmente distintas das frases-introdutórias dos demais toques. O mesmo pode ser afirmado no que diz respeito ao trio acompanhante – rumpi, lé e gã – onde as organizações sonoras também são diferentes dos demais toques. Rumpi, lé e gã completam seu padrão em oito unidades básicas de medida, como mostra a transcrição abaixo. (p.326 – 327)

Padrões sonoros do gã, rumpi e lé, no ilu.

Figura 42 – Padrão rítmico do toque “Quebra-prato”.

Na seção B o ritmo “Quebra-prato” foi essencial como ferramenta análoga ao trabalho do compositor Leo Brouwer feito com as diversas claves da *Santería*. A seção B é desenvolvida de maneira continuada, quase como variações desconstruídas do ritmo “Quebra-prato”.

1.8 – Motivo inicial de três repetições usado no início de Abrimento – parte A da peça

Abrimento - Lento conforme as articulações

Non mesuré

Violão

Figura 43 – Motivo de três repetições baseado no motivo da figura 36.

Nesse motivo é traçado um paralelo com o motivo analisado na Figura 37. É apresentado o motivo inicial e a seleção de notas usadas nesse início - G# – B - B (corda solta) – G natural - apoios para a nota Sí, a gerar uma ambiguidade tonal (G maior ou G# Menor). O tempo lento e não mensurado representa o lugar de abertura para a divindade entrar. É misterioso e sagrado, concomitante com o efeito da corda solta com corda presa que é uma apelação timbrística.

1.9 – Utilização da escala pentatônica e apresentação da fórmula rítmica análoga ao ritmo “Quebra-prato” (Toque Ilú) no Tema 1 da seção B

78
Vi.

80
Vi.

81
Vi.

Figura 44 – Motivo baseado na célula “Quebra-prato” e com utilização da escala pentatônica na melodia.

Nesse trecho foi apropriada e ressignificada a ferramenta analisada na figura 41, mas com a rítmica trazida do candomblé brasileiro (toque Ilú) que será desdobrada nas seguintes seções do desenvolvimento da seção B.

2.0 – Motivo inicial rítmico da parte A de Viração, célula rítmica metafórica dos ritmos de abertura de candomblé

69
Vi.

72
Vi.

Figura 45 – Motivo inicial da parte A de “Viração” baseado na célula motívica do TEMA da figura 38.

Aqui é traçado um paralelo rítmico com o tema I presente na figura 39, embora o tema 1 utilize a escala pentatônica como melodia, o que será usado posteriormente no momento do Abrimento. O paralelo entre os dois temas é a utilização da veemência rítmica presente no candomblé. Aqui ressalta-se também a presença da dualidade G – G# como representação dessas oposições complementares presentes no candomblé brasileiro.

2.1 – Fórmula rítmica análoga ao ritmo “Quebra prato” (Toque Ilú) no Tema 2 da seção B



Figura 46- Outra utilização do ritmo “Quebra prato”.

Outro trecho em que o ritmo do “Quebra prato” (figura 43) é utilizado e ressignificado dentro de uma utilização de *ostinato* com uma melodia em cima que inicialmente é desenvolvida com harmônicos e depois com *arpeggios* em quintinas (que também é uma marca notável do compositor analisado).

2.2 – Trecho de finalização da seção B e recapitulação da parte A, com a função formal de *codetta*

The image displays five staves of musical notation for Viola (Vi.), numbered 106 through 114. The music is written in a pentatonic scale and uses arpeggiated accompaniment. Measures 106-108 feature a 5-finger arpeggio pattern. Measures 109-110 show a change in rhythm and dynamics. Measures 111-114 show a continuation of the arpeggiated pattern, ending with a dynamic marking of *mf*.

Figura 47 – Finalização da Parte C da peça “Viração” com conexão para o retorno do motivo de três repetições.

Nesse trecho, mais uma vez, é notável a utilização das quintinas, mas em formato de arpejo. Conclui-se com a rítmica desconstruída do “quebra-prato”, mas agora reduzida a figuração fixa no baixo com terça menor e a melodia a utilizar a escala pentatônica, reutilizando algumas ferramentas composicionais do compositor abordado em paralelo com a criação pessoal, também trazendo escolhas composicionais advindas da minha própria experiência dentro de um discurso violonístico moderno.

2.2 – Considerações críticas

Abrimento e Viração foi composta recorrendo ao processo de ressignificar ferramentas composicionais que têm o seu fundamento no ritmo e melodia do candomblé. Nesse processo de ressignificação há a clara intenção de trazer essas referências para uma

perspectiva contemporânea, a incorporar a vivência pessoal do autor. Em *Abrimento e Viração*, também, procuramos manter o viés do processo composicional híbrido. Neste caso, com referências tomadas da cultura africana, como a música afro-brasileira ou afro-cubana.

Capítulo 7

Considerações finais

Procuramos abordar, de uma perspectiva específica, o processo composicional que é escrever para violão, tomando influências externas em combinação com um estilo composicional próprio. O trabalho busca, principalmente, trazer isso à tona para o estudante de composição e para o violonista-compositor, que busca inspiração em uma análise aplicada para a prática violonística. Busca, sobretudo, uma aproximação com a comunidade violonística a partir da experiência com diversas estéticas composicionais submetidas aos processos de apropriação e ressignificação, materializada em quatro peças para o violão.

Esta dissertação pretende ser uma resposta para os anseios de violonistas-compositores que buscam um norteamento para o trabalho acadêmico na área criativa da composição musical, especificamente a composição para o violão. Por isso essa determinação em demonstrar para o coletivo de compositores essa minha experiência pessoal com a composição para o violão.

A importância de trazer trabalhos resultantes de influências diversas é justamente de mostrar essa “porta aberta”, a possibilidade da configuração neste contexto de um estilo pessoal.

Foi construtivo poder escrever acerca do próprio processo composicional. Minha música sempre foi pautada por processos de ressignificação e apropriação musical. Foi importante abordar estes processos sistematicamente, como parte da constante busca pela identidade estilística, a explorar essa faceta, híbrida, versátil e distinta dentro da área da composição para violão.

As obras selecionadas *Pérgolas e Ponteado* do compositor Antônio Madureira; os movimentos I e VI das *Seis Miniaturas Balcânicas* do compositor Dusan Bogdanovic; o movimento *Toccata* da peça *Sandy's Portrait* do compositor Sérgio Assad e, por fim, o *Rito de los Orishas* do compositor Leo Brouwer fazem parte de uma influência profunda dentro da minha formação como músico e compositor, por isso a referência direta e a abordagem analítica com o propósito de ressignificação e apropriação dessas peças. Assumir minhas origens e influências composicionais sempre foi uma parte real e transparente dentro do meu processo composicional, como tentamos demonstrar com este trabalho e as quatro peças compostas.

Referências bibliográficas

BOLIS, Stephen Coffey. *Antônio Madureira e o violão no nordeste: contribuição para uma historiografia musical brasileira*. Campinas: Unicamp, 2017.

BRIZOLLA, Sara Maria Pierini; **KÜHN**, Vagner Felipe .A Filosofia da comunicação de Giacomo Marramao. REVISTA JURÍDICA DIREITO, SOCIEDADE E JUSTIÇA , v. 3, p. 1, 2016.

CURRY, Jane. *Balkan ecumene and synthesis in selected compositions for classical guitar by Dusan Bogdanovic, Nikos Mamangakis and Ian Krouse*. Arizona. University of Arizona. 2010

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A Linguagem dos Tambores*. Salvador. Universidade Federal da Bahia. 2006

CARDOSO, Thomas Fontes Saboga. *Os violonistas-compositores na música urbana brasileira da metade do século XX até hoje*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

CHAVES, Celso Giannetti Loureiro. *Processo criativo e composição musical: Proposta para uma crítica genética em música*. Congresso Internacional da Associação de Pesquisadores em crítica genética, X Edição, 2012.

COOK, Nicholas, *A guide to musical analysis*, Oxford University Press, 1987.

FILHO, Paulo Rios. *A hibridização cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea*. Pelotas. UFPel, 2010.

FRANCO, Luan José. *Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata del Caminante*. UNESP, 2013.

GAMBOGI, Fabricio. *Eco em Horizonte: Forma, estrutura e processo em um ciclo de composições*. UFRGS. 2016.

HERNÁNDEZ, Isabelle. *Del rito al mito en la música de Leo Brouwer*. **GIRO**, Radamés org. *Leo Brouwer: Del rito al Mito*. Ediciones Museu de la Música. Cidade de Havana. 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro. Lamparina, 2019

HUSTON, John Bryan. *The Afro-Cuban and the Avant-Garde: Unification of style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. Athens, Georgia University of Georgia, 2006.

PEROTTO, Luigi Leonardo. *Violonistas-compositores: Aspectos da índole criativa e da conjunção interpretativa nas obras para violão*. Anais do congresso da ANPPOM, 2007.

OROSCO, Maurício Tadeu dos Santos; **TONI**, Flávia Carmargo. *O compositor Isaias Savio e sua obra para violão*. 2001. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos: Sua obra para violão*. Brasília: Musimed, 1984.

PIEIDADE, Acácio. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. Belo Horizonte, *Per Musi*, n 23, 2011, p.103-112.

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação: a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948)*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2000.

ROCHA, Ulisses. *Dez estudos para violão, de Ulisses Rocha: uma análise do processo composicional da obra*. Campinas: Unicamp, 2015

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 2015. Tradução de Eduardo Seincman.

NOGUEIRA BATISTA STRAUSS, Gabriel. *Entrevista a Leo Brouwer : uma visão do compositor sobre seu período nacionalista* . Mar del Plata, Argentina: 13 de Maio de 2018.

NOGUEIRA BATISTA STRAUSS, Gabriel. *As Três Danzas Concertantes de Leo Brouwer (manuscrito): Elementos Estruturadores da Sua Escrita Musical*. Universidade Federal do Goiás, Goiânia. 2019.

TABORDA, Márcia *Violão e Identidade Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Jorge Zahar Editor. 2000.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais em Chico Science & Nação Zumbi*. Ateliê Editorial, 2007.

ZANON, Fábio. *O violão no Brasil depois de Villa-Lobos*. Fórum Violão Erudito, 2006.

Anexos - Entrevistas e partituras das peças compostas

Entrevistas

Entrevista com Antônio Madureira

Entrevista com Dusan Bogdanovic (inglês)

Entrevista com Sérgio Assad

Partituras compostas

N. 1 – *Pérgolas*

N. 2 – *Divertimento Balkan*

N. 3 – *Toccata Brasileira*

N. 4 – *Abrimento e Viração*

Entrevista n 1

Entrevista Antônio Madureira

Legenda:

Essa curta introdução/legenda pretende servir de base para a constituição do documento transcrito, e também para conduzir aquele a quem se está prestando o serviço de transcrição para que avalie o trabalho, ainda sem regulamentação ou padrão institucional, do transcritor.

No presente trabalho, foi utilizado “E” para identificar o pesquisador Ely Janoville; para o entrevistado, Mestre Antônio Madureira, “M”. [No caso de outros além do entrevistado presentes na gravação, optou-se por H para homens, e F para mulheres, com numeração (ex: H1, F2). Caso haja por parte do contratante a orientação de nomear os falantes, assim será feito.]

[Comentários do transcritor, ou explicações ao que se reproduziu na gravação — como dizeres ou ruídos alheios ao conteúdo da entrevista — vão ora explicado entre colchetes, ora ignorados no documento transcrito. Sobre a mesma noção, para longos trechos incompreensíveis, optou-se por “[inaud/inint]”, *inaudível/ininteligível*.]

Em casos de relativa incompreensão, caso se tenha tido uma (ou mais) hipótese(s) do que fora dito, empregou-se "(palavra1/palavra2)", contida(s) a(s) hipótese(s) entre parêntesis.

As gagueiras foram algumas transcritas por inteiro, outras não, para que a leitura não se tornasse áspera ou excessiva. Contudo, a critério do transcritor, as que se mostrassem relevantes enquanto dado funcional na entrevista, foram transcritas. Casos rapidamente transpostos pelo locutor considerados relevantes vão com uma barra. E em casos relevantes de pausa na fala fez-se uso de "...", e, para digressões e cortes tanto ao interlocutor quanto ao raciocínio, "—".

[Por uma explicação: em vistas de diminuir ambiguidades na voz, decidiu-se pelo contraste de tais diferenciações em intervenções e recursos simbólicos para efeitos dialógicos: Parêntesis para falas\palavras supostas da entrevista; colchetes para

intervenções e explicações do transcritor e; aspas para discursos hipotéticos, referidos, e ou destacados na fala (quando não couber o uso de exclamação) avaliados pelo transcritor como ambíguos à escrita, porém explícitos na fala.]

ENTREVISTA MESTRE ANTÔNIO MADUREIRA

E: Mestre, a gente vai começar com as perguntas básicas, tá certo? ... de ordem básica. Eu vou pedir para o senhor falar primeiramente sobre data de nascimento, seu nome completo... biografia mesmo.

M: Meu nome completo: Antônio José Madureira Ferreira. Eu nasci no dia 24 de novembro de 1949, numa cidade litorânea do Rio Grande do Norte chamada Macau. Meu pai, nesse momento ele era militar e ele viajava muito por cidades do interior sendo transferido... e nesse momento nós estávamos em Macau, uma cidade que eu conheci muito rapidamente depois — tenho muito desejo de conhecê-la porque eu saí ainda muito novinho... Bom, então é isso... os dados de idade e nascimento...

E: E o senhor veio para Pernambuco quando?

M: [inint]Então, veja só, nós fomos para... já tinha uma irmã em Catende, que é aqui em Pernambuco. Passamos em João Pessoa — quer dizer, bem no início do casamento deles... eu ainda não tinha nascido. Fomos para Garanhuns, nasceram vários irmãos em Garanhuns. Voltamos para Natal: passamos um pequeno período lá. Voltamos para o Recife, isso em 58, eu era ainda aí garoto de 12 anos. Voltamos para Natal, e foi em Natal um período maior, porque nós voltamos definitivamente para o Recife, eu com 17 anos de idade, isso em 1967 até hoje. Então, eu costumo dizer que Natal é minha cidade materna, que é a cidade da minha mãe, e Recife é minha cidade paterna porque meu pai é pernambucano de Palmares. Agora, o início dos estudos de violão foi em Natal, porque, começou... meu pai adquiriu um violão muito bom que estava guardado numa loja que tinha alguns instrumentos de música, material esportivo. E esse comerciante, por

um acaso, veio um violão que era muito especial, fabricação na Giannini, que era um violão chamado 1007 — tinha 1007, tinha 1009, 1011... e o 1007 era um bom violão. Curiosamente — no catálogo da Giannini, não sei se isso confere, tem dois violões 1007 fabricados naquela década — e, curiosamente, eu tinha um, e quando eu vim para Recife para a Escola de Belas Artes para estudar com o José Carrión, tinha um outro 1007 na escola. Alguns dizem que foram feitos outros 1007, mas lá no catálogo tem dois, dois exemplares. Sim, mas aí, foi em Natal que meu pai localizou esse violão guardado e o comerciante (ele me disse:) “eu comprei esse violão e é muito caro, e as pessoas não têm interesse... vamos fazer um negócio com ele, vamos ver se você compra”. Meu pai era muito ligado a rádio, a música, minha irmã já tocava acordeom... aí ficaram, fizeram um acorde e ele chegou com esse violão 1007, violão muito bonito, muito bem fabricado, madeiras excelentes... E aí, era a joia da coroa: estava guardado, mas ninguém pegava no instrumento. Às vezes chegava lá uns tios que queria levar o instrumento para uma serenata... “daqui não sai esse violão”. Até que um dia eu despertei para abrir o instrumento e começar a ver como era. E com um amigo da rua, nós começamos a nos interessarmos pelos discos de violão: Dilermando Reis... E aí, começamos a procurar professores de violão, aulas particulares, porque, isso eu vim saber depois, o professor da escola de violão de Natal, da escola de Natal, que foi o professor Amaro Siqueira, que era... parece que daqui de Pernambuco, ou era Rio Grande do Norte, mas pai de um grande violonista, o Fídias Siqueira, que hoje é professor da Universidade lá no Rio Grande do Norte. Mas nessa época eu soube que o Amaro Siqueira estava doente e não pode mais continuar o curso. Então, tivemos que ir procurando quem sabia um pouco de violão: “ah, fulano toca choro”, então a gente ia lá ter umas aulas de choro; “ah, fulano toca num clube”, então se aprendia a bossa nova, se aprendia (tudo) de jazz, música de boate, né. Depois, “ah, tem um que conheceu um pouco sobre música erudita, lia algumas coisas”, então, já se tocava algumas pecinhas de Tárrega. O primeiro, inclusive, foi num... era numa praia perto da cidade, mas que a gente tinha que atravessar de barco, e nós descobrimos esse professor lá porque ele tinha estudado violão clássico no Rio, há muito tempo. [Ele] tinha vindo para essa praia para abrir um cartório e estava deixando o violão porque tinha entrado numa religião e tal. Mas a gente teve aulas com ele — curiosamente ele tinha um 1011, já vários pontos acima do meu set. Bom, essa foi a base eclética que a gente foi tocando, foi aprendendo. Foi quando um amigo, que estudava na escola de música de Natal, disse “ó, estão reabrindo o curso de violão da escola... quem vem é esse

Fídias Siqueira que morava no Recife, era aluno do Carrión... ele estava indo agora para Natal para ser professor de violão”.

E: Isso o senhor tinha quantos anos?

M: Ah, eu devia ter aí... dezesseis... É porque de quando eu fiz dezessete foi quando a gente foi embora... eu tinha dezesseis anos. Aí eu procurei o Fídias, tive acesso ao curso, caminhei muito rápido aí eu disse: “ó, Fídias, pena que eu estou começando agora, que mais, nós estamos de transferência para o Recife”. Aí, ele disse, “excelente, que lá você vai estudar com o mestre Carrión, que é um mestre espanhol... um grande violonista, um grande músico... e aí você vai estudar com ele... Eu vou lhe preparar para você fazer o concurso para a Escola de Belas Artes”.

Aí, eu vim pra Recife, fui fazer a escola técnica de desenho de arquitetura e me preparar para estudar música. E aí, consegui passar no concurso, conheci Carrión... eu me tornei o seu discípulo, assim, que ele tinha muita admiração, eu me dedicava muito, aí, fizemos uma amizade, um acompanhamento quase que diário. Então, eu tive uma vida muito intensa com o Carrión, embora tenha sido pouco mais do que quatro, cinco anos. Essa foi a minha formação em violão desde o início lá em Natal até aqui no Recife.

Essa formação, essa trajetória foi interrompida no momento que eu entrei na universidade que eu fui fazer arquitetura, que era meu sonho de infância... Eu deixo o curso de violão... e ao mesmo tempo eu já estou começando o trabalho com Ariano Suassuna, do armorial, porque, na escola de música, na Escola de Belas Artes, um amigo que era aluno de filosofia, de Ariano — foi naquele momento que Ariano lançava o movimento armorial — e, [Suassuna] conversando com o amigo, se mostrava insatisfeito com os resultados que tinha obtido nas primeiras experiências da composição armorial. E aí o amigo disse, “ó, eu tenho um amigo lá na Escola de Belas Artes, um garoto que eu acho que é o compositor que o senhor está procurando”, e aí ele [Suassuna] disse, “ah, eu quero ouvir”. Então, ele levou uma fitinha doméstica que fizemos de algumas peças e Ariano disse, “quero conhecer amanhã”. Aí, eu fui lá no departamento da universidade conhecer Ariano, ele me recebeu com muito carinho, com muito entusiasmo, e me convidou naquele momento para eu integrar o movimento armorial. Então, dali nós fundamos o Quinteto.

Então, foi isso. Ao mesmo tempo o violão ia saindo e ia entrando a viola, e as minhas atividades intensas com o quinteto e eu entrava na Escola de Arquitetura para logo adiante também sair da Escola de Arquitetura e seguir a estrada com o Quinteto Armorial. O violão só volta em 80 quando o grupo já está se desfazendo, o Quinteto. É quando eu adquiro o Sugiyama, começo a compor para o instrumento, e aí digo “não, agora eu vou realizar o que ficou lá atrás”, que era tocar o violão, que era compor para o instrumento. E foi isso o que eu fiz: o Quinteto encerrou as suas atividades em 81, e eu comecei então a tocar só, e foi quando eu gravei os primeiros discos solo com as minhas composições, e então foi isso. Aí foi só o violão, a história do violão.

E: E no violão? O que o senhor chamaria de suas maiores influências composicionais? Compositores, por exemplo: um traço que eu vejo na sua música é bastante vindo de João Pernambuco, Villa-Lobos, Dilermando Reis, isso em um sentido mais nacional em geral. Mas quem o senhor diria que são suas maiores influências?

M: Veja, aí, de certa forma tem esses. Outros acham que tem (Barrios) [13:51], que tem outros compositores da música erudita de violão... Tem a tradição do violão popular, do violão do choro, até [do] carnaval — aqui no Recife nós temos os blocos, não é, e a sua orquestra é basicamente formada por violões, cavaquinho... tem um pouco de tudo. E também tem a referência dos grandes mestres, por exemplo, o Bartók foi um compositor que eu estudei muito... Stravinsky... Erik Satie, muito, aquela forma simplificada dele compor... Mas de certa forma o painel seria esse: Villa-Lobos, João Pernambuco, a tradição do violão puxada para o Dilermando...

E: Tem algum compositor pernambucano que lhe influenciou particularmente?

M: Não. Eu conheci... eu conheci, porque Pernambuco teve um grande movimento violonístico naquela época, que eram esses compositores de choro, de valsa... Aqui nós tivemos o Zé do Carmo, muito muito bom, o...

E: O Henrique Annes também, não é?

M: O Henrique. O Henrique foi da minha geração, nós tocamos juntos... O Alfredo Miranda... não era “Alfredo”... Bom, tinha uns compositores —

E: O Canhoto da Paraíba, não é?

M: O Canhoto da Paraíba, que era dessa turma; Romualdo Miranda... Então, tinha esse grupo de violonistas aqui, que tinha um pouco de conhecimento do violão erudito, mas a tradição deles era o violão do choro, das valsas... esse pessoal eu cheguei a conhecer, o Zé do Carmo... E não foi, assim, uma influência, porque já era aquela sonoridade que eu trabalhava, já era aquela tradição. O que eu fui agregando foi outros universos não violonísticos para dentro do violão. Então, eu fui trazendo o que era o maracatu, um grupo de percussão, eu fui trazendo para o violão; a música da viola para dentro do violão. Então...

E: Esse momento anterior em que você ficou trabalhando no Quinteto Armorial, então, de uma maneira profunda, ele influenciou totalmente o trabalho que você veio a fazer depois com o violão.

M: Também. E na época eu estava tocando viola. Pena que eu não desenvolvi largamente a viola, eu fiz poucas coisas, inclusive uma peça que hoje ela é tida como antológica na história da viola, que é o *Improviso*, porque, até então, não se tinha tocado viola com aquele jeito de tocar, de compor. Mas como os instrumentos eram muito precários — não havia esses luthiers tão maravilhosos que hoje nós temos — os instrumentos eram muito ruins de afinação, de sonoridade, de tensões. Então, isso impossibilitava, freava a sua criatividade. Isso foi uma causa de eu não ter feito coisas mais para a viola solo, até mesmo no trabalho dentro do Quinteto: a viola, ela sempre estava fazendo um trabalho mais reduzido, digamos assim, clareando a parte de cima do

violão — ela trabalhava junto com o violão, o violão mais grave e ela fazendo as coisas mais agudas.

E: E a música do Quinteto em si tem uma característica mais orquestral, não é?

M: Sim.

E: A distribuição dos instrumentos é extremamente orquestral nesse sentido, não é?

M: É. Eu sempre trabalhei com grupos de câmara, mas com essa intenção de tirar o máximo de sonoridade, de efeito, até de... com é que se fala? de um instrumento tocar uma pequena frase no agudo e tocar outra no grave?

E: Regiões mesmo.

M: Regiões para dar a impressão de que tem outros instrumentos. Quer dizer, a flauta, ela está lá em cima, depois está lá embaixo, criando... ocupando lugares de outros instrumentos. Então, dá sempre essa impressão de que tem uma concepção orquestral num grupo de câmara... isso sempre desenvolvi no Quinteto e muito mais no Quarteto Romançal, essa [ideia]...

E: A ideia de misturar a música da tradição erudita e a música da origem folclórica popular nordestina surgiu da onde?

M: Veja, quando eu comecei meus estudos aqui no Recife, eu me aproximei de um grupo famoso de teatro daqui, chamado Teatro Popular do Nordeste, que era liderado por Hermilo Borba, um grande escritor, teatrólogo. E eu fui logo levado para lá, ainda jovem, 17, 18 anos, comecei a tocar nas peças e depois eu comecei já a compor para

algumas peças. E aí, na equipe tinha um sociólogo que era muito meu amigo, Sebastião Vila Nova, que entendia muito de música, tinha uma (cultura) musical muito boa, e foi ele que me apresentou a obra de Mário de Andrade — naquele momento ainda [eu] não conhecia Ariano — ele me apresentou os livros, me emprestou todos os livros —

E: “Música de Feitiçaria no Brasil”, “Danças Dramáticas” —

M: Tudo, tudo. E então, aquele pequeninho, chamado, acho que, “Ensaio —

E: — sobre a Música Brasileira”.

M: — Brasileira”, aquilo, eu lia todos os dias.

E: Ele é pequeninho ainda, né.

M: É, eu lia todos os dias, porque eu dizia “é isso aí”. Não é o nacionalismo que nós temos que desenvolver, é uma outra corrente. Não é levar o material... Eu sempre dizia assim, como frase de efeito, “não é levar o material folclórico para a música erudita, é trazer a música erudita para a tradição da música brasileira”, que eu acho que aí parece um jogo de palavras, mas é mais ou menos isso: no nacionalismo, você leva o material para uma linguagem já estabelecida, e o que eu procurava no Armorial era trazer esses elementos de música erudita para [o folclórico/a tradição]. Foi como uma vez, eu fui a um seminário da Fundação Joaquim Nabuco, e se falava muito da influência africana e indígena na música ibérica, portuguesa, no Brasil, como samba, choro, tudo o mais, tudo o que surgiu, até [mesmo] a MPB, sempre essa leitura de que a música erudita da colônia portuguesa absorveu elementos afros e indígenas. E aí, eu disse: “mas vocês nunca pensaram que pode ter sido ao contrário, não é? Negros e índios músicos absorvendo técnicas, formas de composição para o seu sistema, para a sua linguagem”. Aí, as pessoas disseram “opa, vamos parar para pensar, porque realmente nunca se imaginou o contrário”. Sempre era “ah, é um músico que trouxe coisas do negro para dentro da música”, e eu digo “não, mas o negro tinha a sua música, trouxe elementos da música

européia, portuguesa, para a sua linguagem”. Então... e às vezes eu também dizia, ó, os compositores (mais) acadêmicos diziam “mas vocês querem descobrir a roda de novo, tudo isso já foi feito, a música erudita já fez tudo isso”, e eu digo “não, mas veja só, mesmo que estejamos começando algumas coisa, nós estamos começando com outro enfoque; nós não estamos querendo repetir a história da música européia, nós estamos querendo iniciar uma história de uma música nascida no Brasil, como também existe música clássica indiana, japonesa, chinesa, africana. A música universal não é a história da música da Europa. Então, nós estamos, se estamos começando, nós estamos começando uma outra história”. Isso só vieram a entender tempos depois, porque antes eram assim: “a rabeça..., mas, ah, o violino já teve até o Stradivarius... A rabeça é um violino rústico.”

E: Isso é que é não saber o valor de uma rabeça bem feita.

M: Exato. Mas eu dizia “não, veja só, mas a rabeça... eu sei que têm peças difíceis, grandes mestres para violino, mas essa nossa rabeça, ela está fazendo uma outra história”.

E: Com certeza.

M: Então, a ideia é essa, da música erudita e da popular, da tradicional.

E: Você acha que essa assimilação de múltiplas influências é um traço do violonista brasileiro? Ou você acha que a gente ainda luta contra isso para assumir essa nossa miscigenação original?

M: É. Eu acho que o violonista brasileiro, ele tem a abertura para fazer isso... agora, ele tem um pé ainda numa linguagem, digamos, ainda mais acadêmica. Ele faz um mergulho numa nova linguagem, mas, logo em seguida, ele volta. Ele não assume... por exemplo, a *kora*, aquela harpa africana, muitos violonistas já incorporaram muita coisa

da *kora*, muito a maneira de tocar, de duplicar aquele jogo rítmico..., mas, como uma, digamos, ilustração... logo em seguida eles voltam para ciclos harmônicos, para linguagem harmônica... Eles não vão fundo, não dizem “não, vamos fazer outro caminho”, como o violão africano, [que] é outra concepção do violão erudito que se desenvolveu na história da música europeia. Quem indicava muito bem isso era João Pernambuco, tem peças dele, diz-se, que Villa-Lobos era encantado, era impressionado pela... uma peça como *Jongo*, por exemplo —

E: A própria *Graúna*, né, que tem —

M: *Graúna*!

E: — tem uma outra visualização, mesmo, né, do próprio choro, uma renovação mesmo.

M: Renovação, isso mesmo.

E: Uso de acordes dissonantes, paralelismo, é, é uma linguagem violonística e muito brasileira, né.

M: É. (Tanto que o *Jongo*, né, que é interrogando aquela peça, a gente vê ela nitidamente no *Estudo nº01* de Villa-Lobos, não é, aquelas sequências paralelas, rítmicas, e é só a mudança da posição do acorde, mas o que está importando ali é a persistência rítmica e o tecido que vai se configurando de acordo com uma mudança praticamente espacial no instrumento... O Villa-Lobos também deu uma contribuição enorme ao violão mundial, não é... ele deu algumas dicas de que o violão poderia ir a diante, que não seriam só aquelas composições complexas e com linguagens harmônicas muito difíceis de [inint. 30:55], de [inint. 30:57], de (Tedesco), (Ponce)... ele [Villa-Lobos] mostrou que se podia ir por outro caminho — e aí vem alguns compositores violonistas que vem por esse

caminho, como o próprio (Leo Brouwer), que já pegou toda a tradição lá dá música latina, né, e —

E: Cubana, mesmo.

M: — cubana, e já fez um outro caminho.

E: É. No caso do Leo Brouwer, se fosse para traçar um paralelo entre o senhor e o Leo Brouwer, ele dissolveu a tradição dentro dele, mais do que... não sei, assim, eu sinto ele como um cara que dissolveu a tradição: não especificamente eu vou pegar um ritmo ou uma melodia de origem afro-cubana, é mais fácil a gente pegar a influência dela dentro do contexto dele, sabe, eu sinto mais isso, assim, na obra dele. Na sua obra [Madureira], não sei, eu vejo, assim, a direcionalidade da influência muito certa, sabe, que assim, parece que cada obra foi feita para uma logística destas, como o *Estrela Brilhante*, com influência do maracatu, *Ponteados*, *Rugendas*... tem outra, não é *Aralume* não, uma que é linda também, talvez seja *Aralume* —

M: *Aralume*, *Romançário*.

E: Sim, *Romançário*, linda também. Mestre, e, vamos lá, vamos falar um pouco sobre música regional e folclórica? A gente estava falando um pouco sobre sua formação musical e também (sobre) música regional e folclórica, mas eu vou perguntar uma coisa mais específica. Quais foram os seus primeiros contatos com música folclórica? O senhor tem alguma lembrança disso? Manifestações populares?

M: É... De ver, de assistir, desde criança eu lembro de ter visto muito, porque, nas cidades onde a gente morava tinha muito... basta dizer que meu pai era oficial do exército, ele chegou a ser primeiro-tenente, então, quando ele passou a ser oficial, ainda em Natal, ele recebeu a espada, tinha direito à espada, e tinha uma *Nau Catarineta*, né, que tem os almirantes, a dança dos marujos na barca, e iam na casa do meu pai pedir a espada dele

emprestada para dançarem a *Nau Catarineta*... E aí, meu pai emprestava mas dizia “ó, vocês cuidado, não divulguem aí não que essa espada —

E: Ele emprestava a espada para os marinheiros fazerem a *Nau Catarineta* [rindo].

M: — fazerem a *Catarineta*. Então, todo ano chegava lá o almirante da *Nau Catarineta* pedindo a espada dele para dançar *Nau Catarineta*.

E: E fora a *Nau*, você viu outras manifestações? *Bumba-meu-boi*? Cegos cantadores? *Caboclinhos*?

M: No Carnaval lá em Natal mesmo, eu lembro, todas as agremiações todas passavam na nossa casa, eles pediam para passar, para tomar alguma coisa, comer, sempre, os *Caboclinhos*, os blocos, isso eu sempre via. E quando eu vim para o Recife, aí isso intensificou. Primeiro, porque no próprio Recife já é muito intenso, você já encontra isso vivo na própria capital. E aí, com o trabalho de Ariano, ele proporcionou muito a vinda de grupos para as universidades para fazer apresentações, para a gente gravar, para a gente tocar junto com eles, como também eu fui a muitos festivais em Alagoas, no Ceará... Tem (dois) parceiros de muito trabalho que fizemos alguns discos —

E: Eu ia falar disso agora, os discos de música popular, né.

M: O Ronaldo Brito e o (Assis Lima), que são do Crato, que já fazia um trabalho de resgate dos (rezados) das (lapinhas) [35:50], e, quando nos conhecemos, intensificamos. Então, foi se criando aquele grupo em que um ia alimentando o outro com informações da música tradicional, folclórica. E o Recife, muito rico, porque aqui você tem os centros de Candomblé, conhecido como Xangô, você tem os *Caboclinhos*, você tem o Maracatu, você tem o Frevo, quer dizer, na própria cidade você já tem viva uma tradição enorme... e viajei muito, passei um tempo em Campina Grande, passei acho que três anos em Campina Grande, e lá o contato foi muito intenso tanto com grupos

folclóricos como principalmente com os cantadores — música de viola, a poética improvisada dos cantadores, que faziam todo ano o congresso dos cantadores.

E: O Ariano também fez o primeiro congresso aqui, no [inint. 37:10] nos anos 50.

M: Então, isso era muito intenso.

E: Era um contato muito intenso.

M: Muito intenso. Fiz um disco para Marcos Pereira sobre os instrumentos populares do nordeste.

E: Exatamente, instrumentos populares.

M: É. Coordenei um trabalho para a Funarte sobre o inventário dos instrumentos populares do Nordeste, que, inclusive, trouxemos um acervo muito significativo de instrumentos para a Fundação Joaquim Nabuco. Depois eu fiz para a (Ródea), a (Ródea) lançou dois livros grandes de arte, um sobre instrumentos, outro sobre dança, e eu fui chamado para coordenar... há um tempo atrás eu fui chamado pela (Fundaj) para coordenar, fazer uma curadoria num acervo que eles tinham de gravações que tinham sido feitas há 40, 50 anos atrás, e daí resultou uma coleção de 10 discos. Quer dizer, eu estava sempre circulando no meio dos grandes eruditos, dos Stravinsky, dos Béla Bartók, desse povo, e estava —

E: No meio popular também, no meio de (Cegos Oliveiras) e Caboclinhos —

M: — estava com essa turma toda... em busca da música indígena de Pernambuco, que até então era uma coisa —

E: — dos *cocos* indígenas, né.

M: Exato. Então, sempre estava. Quando não tinha como ver, aparecia um disco aqui um disco ali, um livro, geralmente livros difíceis de você achar, porque são livros publicados por órgãos de cultura governamentais, então não tinha distribuição. Quando morei em São Paulo, morei 5 anos em São Paulo, ia toda semana à USP, à biblioteca da USP, toda semana tinha um dia. Então, sempre estava procurando, sempre estava criando, [porque] era uma coisa que estava sempre [tudo] muito disperso. Mas, assim, fomos fazendo.

E: Ainda se mantém, né, disperso. O resgate da música popular tem que ser sempre

—

M: Sempre.

E: Tem que ser mantido sempre, assim como Bartók montou uma estrutura para se manter na pesquisa do leste europeu; Mário de Andrade, aqui; essa coisa tem que se manter, né.

M: É, tem que se manter, exatamente.

E: Mestre, vamos falar um pouquinho do movimento Armorial?

M: Certo.

E: Aliás, uma perguntinha besta: teve algum gênero, frevo, baião, entre os gêneros da música nordestina, que influenciou mais o senhor?

M: Veja, são... isso desde o início do Quinteto Armorial, nós temos essa dúvida muito grande, porque quando começamos, nós estávamos muito vinculados a um pensamento do Suassuna, da obra dele, que girava em torno de uma tradição antiga de origem ibérica sertaneja. Então, era a rabeça, o pífano, os romances, as cantorias... para ele bastava esse universo. Para mim, que estava vindo —

E: — de toda essa pesquisa, né.

M: — de outras coisas, então, para mim eu sempre perguntava “sim, e a música indígena? E os maracatus? E os candomblés? Onde é que vai entrar nessa história? E o carnaval? E as cantigas infantis? E as festas?”, né. E então, sempre ficou essa dúvida. Até com o Nóbrega, nós conversávamos noite a fio sobre isso. Por isso que o primeiro disco, e o segundo, digamos, é uma sedimentação desse armorial ibérico sertanejo, mas do segundo para o terceiro você vê que —

E: — começa a ter frevo diferente, né.

M: — começa a abrir, começa a ter frevo, começa a ter música indígena, começa a ter música cantada, começa a ter (a ária) da *Bachiana* de Villa-Lobos, como quem diz “ah, nós vamos abrir, porque o Brasil é muito grande, e sem contar na Bahia, em Minas, no Rio [de Janeiro], no Rio Grande do Sul, no Norte... e isso pensando por aqui... Então, como é que a gente vai reduzir o Brasil a rabeça e pífano e cantoria?”. Isso foi uma passagem que depois o Suassuna fez também, está no (*Romance [d’A Pedra do Reino]*) dele, está essa passagem para carnaval, para os maracatus... então, é isso, o Armorial, no início, tinha esse enfoque muito forte, muito marcante da tradição dos trovadores, da idade média, provençal, das rabeças, dos pífanos, mas eu acho que — e o Brasil tem uma caminhada grande para fazer, porque não são só as fontes, é como você diz, é a ressignificação... isso é infinito.

E: Isso é cultura, né, cultura é um objeto que se move —

M: — que se move, que vai e você não sabe para onde vai.

E: E no Movimento Armorial como se deu a sua entrada?

M: A minha entrada foi... eu já tinha dado uma introdução, que eu já estudava na Escola de Belas Artes, já estava lendo Mário de Andrade, já estava começando as primeiras composições, digamos, eruditas, e compondo para teatro. Mas aí o Ariano lançou o Movimento Armorial com a Orquestra Armorial, que era uma orquestra de câmara, orquestra de cordas, de uma linguagem do barroco. E o Ariano achava que ela não ia dar conta dessa caminha, desse início de caminhada, exatamente por ser uma orquestra que subentende um sistema que foi desenvolvido, uma linguagem... então, é por isso que ele [Ariano Suassuna] se sentia um pouco frustrado com os resultados.

E: Mesmo com o trabalho do Cussy de Almeida, do Clóvis Pereira

M: Exatamente. Porque, se você viu, você que eles são uma coisa mais para nacionalismo do que para uma coisa que o Quinteto Armorial optou, né, em fazer aqui essa caminhada. Então, foi quando o aluno dele de filosofia, o (Fernando Torres), falou que me conhecia e que Ariano iria ficar muito feliz em ouvir o que eu estava fazendo, e realmente, aí quando ele me conheceu —

E: Foi em que data, mais ou menos?

M: Foi 70.

E: Logo na época de início mesmo do (Movimento Armorial).

M: É, estreou em 69, não é isso? E em 70 eu o [Ariano Suassuna] conheci. E aí, eu ainda compus umas três peças para a orquestra, mas aí ele disse “não, vamos fazer a nossa experiência”; eu disse também “se a gente quer começar do começo, então vamos fazer um grupo menor com instrumentos populares, instrumentos eruditos correspondentes para a gente ir estudando a técnica, ir estudando como é que essa composição é feita.

E: Foi realmente um estudo, né.

M: Foi, foi uma caminhada mesmo.

E: Foi reaprender uma música mesmo, né. Uma música que vocês mesmo criavam.

M: É. Foi aí que surgiu o quinteto, o Quinteto Armorial, e o quinteto gravou o seu primeiro disco em 1974 —

E: Que é o da (Discos) Marcus Pereira, né, o *Do Romance ao Galope Nordestino*

M: É o primeiro.

E: Com a capa do Samico, né?

M: Que foi saudada pela crítica como uma grande revelação na música brasileira, recebemos alguns prêmios, algumas menções, e aí, de dois em dois anos, lançávamos mais um disco... assim foram os quatro discos do Quinteto. No meio dessa conversa, nós fizemos uma experiência de uma orquestra, tomando como base a experiência do Quinteto, foi quando criamos a Orquestra Romançal, que era um grupo maior de músicos, com os instrumentos duplicados do Quinteto, e a introdução de percussionista, de um

trompete, trombone, clarineta, meio que uma orquestra até stravinskyana, e uma orquestra que tivesse um pouco das bandas, do frevo, quer dizer, tivesse um pouco de cada coisa, tivesse a viola dos cantadores, tivesse os pí —

E: Uma grande mistura, né, regional.

M: — tivesse os pífanos, mas também tivesse alguma coisa para se fazer...

E: Aproveitando a deixa da Orquestra, o senhor teve algo a ver também com o trabalho da Orquestra de Cordas Dedilhadas do Conservatório?

M: Não, não. Eu acho que a Orquestra Dedilhava foi inclusive com o Henrique Annes.

E: Entendi.

M: Não, não tive. Porque, logo no início, quando fizemos o Quinteto Armorial, foi o momento em que Ariano rompeu com (Cussy), divergências aí que foram publicadas, e romperam o trabalho, Ariano se voltou para o Quinteto, e Cussy tocou para frente a Orquestra.

E: Que também vieram a gravar vários outros CDs.

M: Vieram a fazer outras coisas.

E: Qual o significado que o senhor acha que tem o Movimento Armorial para esse novo contexto de ressignificação? Exatamente isso que a gente está conversando, que está ressurgindo na música brasileira, essa readaptação da música popular com a música

contemporânea, música erudita. O que você acha que o Movimento Armorial significa nessa atualidade? Aproveitando que o Movimento vai fazer 50 anos, né.

M: É, eu acho que o Movimento foi essa grande revelação de que tinha várias músicas dentro do Brasil, que nós tínhamos a possibilidade de não só ter o samba e o baião, mas que agora nós iríamos ter maracatus, caboclinhos, rabecas e pífanos. Até, muitos críticos, eu vejo muito na internet eles discutindo, de certa forma, nós antecipamos no Brasil, com total desconhecimento, o Movimento Minimalista que estava acontecendo, no caso, nos Estados Unidos; a Etnomúsica, que também já era uma corrente, que não é o nosso caso, porque essa Etnomúsica é uma colagem de tradições, justamente, os músicos em busca dessa sonoridade, desses timbres... então, eles faziam uma mistura de um tambor árabe com um instrumento africano, com instrumento chinês; e, no nosso caso, a gente não queria esse exotismo, nós queríamos a cultura, queríamos trabalhar com a cultura. E eu acho que o Movimento Armorial, ele abriu muito, porque até então o que se entendia de música regional era uma linguagem que já estava estabelecida no mercado fonográfico, a música de Luiz Gonzaga, o baião, o samba, e, só para ilustrar, quando nós lançamos o primeiro disco do Quinteto pela Marcus Pereira, o Aluizio Falcão, que era o diretor artístico, numa das viagens que eu fiz lá, a gente conversava muito, e ele disse “ô, Madureira, eu vi algumas críticas dizendo que essa música que vocês estão fazendo, isso não é música do Nordeste, isso é música árabe, isso é música asiática... vocês estão fazendo uma misturada e isso não é música nordestina”, e eu disse “é, isso tem acontecido, justamente porque as pessoas, o que conheciam de música nordestina era o clichê, Luiz Gonzaga, pronto. E aí, quando elas ouviram outras sonoridades, estranharam, disseram ‘opa, mas isso é Nordeste? Poxa, isso é música árabe’ —

E: Ou melhor, né, isso é Brasil.

M: Exato. E eu disse “não, não tem problema. Se você quiser nós fazemos um disco onde eu vou mostrar as fontes que eu pesquisei para fazer o trabalho do Quinteto Armorial”, aí ele disse “vamos fazer”. Aí fizemos o *Instrumentos Populares do Nordeste*, e eu saí viajando e os grupo que tinham interesse, que faziam a ligação com a música do Armorial, eu fui gravando; depois fiz um comentário sobre cada gravação e eu disse “está

aí, está aí a prova de que isso não é colagem nem de música árabe, nem de música africana com música chinesa, nem... Isso está lá no Nordeste, só que a gente não conhecia, conhecia muito pouco, tinham poucas gravações dessas coisas...” Os livros, como eu lhe falei, eram raros, porque, na verdade, tinham algumas coisas, mas não se ouvia... quando se dizia música nordestina, era baião, baião do Luiz Gonzaga, a sanfona... hoje você vê que já tem uma outra configuração, até na MPB muita coisa foi incorporada, de sonoridade, de ritmo, de espaço sonoro, de como conceber a linguagem musical... houve uma modificação muito grande. Então, eu acho que isso é uma grande contribuição do Movimento Armorial.

E: Mestre, agora a gente vai entrar numa última parte da entrevista em que é, basicamente — e também você já falou bastante sobre isso — que são alguns detalhes sobre a sua formação violonística. Eu vou entrar em algumas perguntas especificamente para o instrumento. Então, é a última parte da entrevista, que a primeira eu já perguntei, o senhor falou da sua formação, falou da sua história em Natal, depois da sua história aqui em Pernambuco, José Carrión, exatamente, aqui na Escola, né. E agora uma pergunta fatal: compor para violão, para o senhor sempre foi uma coisa natural?

M: Compor para violão?

E: É. Você sempre se imaginou compondo para violão?

M: É. Eu sempre compus, de certa forma, para o violão. Inclusive, algumas composições que eu gravei com o Quinteto Armorial, com o Quarteto Romançal, elas nasciam dentro do violão, por eu não ter/ por não tocar piano, não ter essa formação. Então, meu instrumento era o violão, sempre minha referência foi o violão, tocar, compor para o violão... inclusive, repetindo, muitas composições que foram gravadas com esses grupos, elas nasceram originalmente no violão e depois é que foram desenvolvidas, desmembradas —

E: E você arranjava também no violão?

M: Como assim?

E: Em questão de arranjo, distribuição das músicas do Quinteto Armorial, o senhor fazia no violão, sempre?

M: Sim, fazia no violão e, muitas vezes, lógico que muitas vezes tinha uma ideia que não se dava para resolver tudo de uma vez só no violão, né, a orquestração, mas o violão sempre foi o instrumento —

E: Esse apoio, né.

M: Sempre foi. Falam também que o Villa-Lobos usou muito o violão como referência, já me passaram essa informação, que muita coisa que ele compôs, orquestral, tinha como referência o violão. Então, é isso, o violão sempre foi uma grande referência.

E: E seu instrumento base, né.

M: E me ajudou muito, pelo desenvolvimento técnico que eu tive com o instrumento, ajudou a desenvolver a linguagem de composição, né. Eu não tocava piano, mas tocava bem o instrumento, o violão. Então, isso era uma ferramenta preciosa, né, para se compor.

E: E sobre *Rugendas* e *Ponteado*, essas duas peças especificamente, o senhor tem algo a pontuar sobre elas?

M: Veja só, o *ponteado* é um termo que os cantadores usam para designar aqueles interlúdios, aqueles pequenos acompanhamentos que eles fazem enquanto o outro cantador está improvisando ou enquanto eles estão se inspirando para entrar no verso seguinte. Aqueles desenhos, aqueles toques de viola, muito simplificados, mas de uma beleza incrível, inclusive, quando a viola é bem encordoada como eles fazem as cantorias, elas soam lindamente, parecem mesmo instrumentos [como] o cravo, o clavicórdio, é muito bonito. E o *Ponteado* de certa forma foi isso, foi trazer esses elementos dos toques da viola das *cantorias* para o violão e depois para o Quinteto Armorial.

E: E, especificamente, para o violão solo, né.

M: Para o violão solo, é. Inclusive, chegaram a me pedir para fazer para dois violões, e eu disse “olha, eu não sei nem o que fazer, porque o material está todo aí... eu não sei o que é que eu vou inventar para colocar outro violão aí”, né. Evitava essas improvisações, que eu sempre brincava muito, eu digo, “mas vocês apresentam um tema, mas a improvisação é sempre a mesma para todos os temas, né”. Então, a improvisação, de certa forma eu nunca usei nas minhas composições para não cair nessas linguagens já preestabelecidas de improvisação, né. Que geralmente é assim, vai uma música, o tema é apresentado (num clima), e aí diz “agora fulano vai improvisar”, e lá vem ele com um pedaço de jazz, um pedaço de... eu dizia “vocês precisam a arte da improvisação de uma música indiana”, que ali é uma arte, né, aquilo ali tem regras muito rígidas para você improvisar, né, para cada *raga* daquele você tem regras para improvisar, não é você tocar um *raga* e depois sair tocando qualquer coisa e daqui a pouco volta ao tema e o público aplaude — como quem diz (“se achou”), não é [ambos riem], geralmente nessas improvisações eu sempre digo, o povo aplaude como que um alívio, como que até que enfim ele se achou na música, né. Mas eu sempre dizia, eu tenho amigos de jazz, né, “mas vocês prestem atenção, toda apresentação que vocês fazem, depois que apresentam o tema, elas são parecidas”; e eu acho que não, se tem um tema, deve existir uma improvisação própria para aquele tema, regras nascidas de dentro do próprio tema... Não corresponde muito (uma improvisação a variações), porque, na música erudita praticamente são improvisações, o compositor, são improvisações escritas. O desenvolvimento de um tema é uma improvisação que um compositor faz, numa sonata,

numa fuga, num prelúdio, são improvisações de um tema que é exposto. Então, nós estávamos onde?

E: Sobre essa questão da —

M: Do *Ponteado*, foi isso?

E: É. E a outra que eu perguntei foi sobre *Rugendas*.

M: Sim. Só o *ponteado*, que também é essa palavra, que ela vem do antigo termo *contrapontear*, que era a técnica de você acompanhar uma voz com uma outra voz. Então, era um termo usado na música erudita, na música eclesiástica, e foi para a música popular, né, para as bandas, para os violeiros; quer dizer, se enquanto a voz canta você fizer outra coisa, você está *contrapontando*, né. Não é aquele contraponto de vozes, mas é um contrapontado, uma maneira de você criar um acompanhamento para o que está sendo cantado em cima, ponto e contraponto, um apoio para as vozes; não essa técnica sofisticada do contraponto, mas de um acompanhamento para voz. Daí vem *ponteio*, né, *ponteio* também é a mesma coisa, contraponto, contrapontado e ponteado, que devem vir dessa mesma raiz.

E o *Rugendas*, que depois eu aprendi até que era “*rugendas*”, que no alemão chama-se “*rugendas*”, eu aprendi nos livros do primário de geografia, que tinha os desenhos do Debret, do *Rugendas*, chamava *Rugendas* e eu achava tão bonito aquele nome — depois que eu soube que era “*rugendas*” eu não gostei muito não [ambos riem], mas a gente usa os dois. *Rugendas* tem um encanto maior para a língua portuguesa, né, lembra (às lendas, o gênero das lendas). Eu vi um documentário no cinema, bem no início do Movimento Armorial, que passa uma gravura dos músicos tocando uma *kalimbas*, umas *marimbas*, umas... Eu fiquei imaginando como que soava aquele grupo naquela rua tocando aqueles instrumentos, aí foi quando eu compus essa peça com aquele “achado” sonoro, que é um harmônico abafado no quinto traste exatamente porque eu estudava os instrumentos africanos, as *kalimbas*, a *kora*, os tambores, então, tudo isso eu ia trazendo, né. E a *kalimba* foi um instrumento muito importante no Brasil, é um instrumento

naturalmente africano, mas que foi muito importante. Inclusive, o registro iconográfico mais antigo da história da *kalimba* é no Brasil, que é uma coisa que muitos músicos usam como efeito num arranjo, numa sonoridade, mas aquilo deveria ser usado como um instrumento musical, né. É lindo, a *kora*, a *kalimba*, aquelas percussões, tudo aquilo. Então, foi quando eu imaginei as lâminas, poucas lâminas da *kalimba*, e você intercalando com... não é propriamente um harmônico do violão e nem é um *pizzicato*, fica entre um harmônico e um *pizzicato*, né. É um som um pouco abafado, é o harmônico um pouco abafado que nos lembra, de certa forma, as lâminas da *kalimba*. Bom, e depois é também um desenvolvimento naquele mesmo estilo de um violão, meio como a *kora* toca, aquele jogo de —

E: De arpejos.

M: — de arpejos, que é mais uma rítmica, mais um instrumento rítmico que se está trabalhando do que um instrumento harmônico, melódico, né. Então, é isso, é uma peça minimalista em que eu faço essa homenagem, e aí, até o (Stefan) disse, “mas professor, eu acho que eu não localizo essa gravura de ‘rugenda’”, e aí eu digo, “pode ter sido até uma gravura de Debret”, mas ficou o nome... Se é uma homenagem, bom, é uma homenagem àquele povo todo que tão lindamente registraram aspectos do Brasil naquelas gravuras, e que tão importante, esse acervo faz parte da nossa história do registro do nosso passado, da nossa herança... Uma obra preciosa, aqueles viajantes e naturalistas que desenharam, pintaram a fauna, a flora, os tipos... é muito lindo aquilo tudo. Então, eu acho que é melhor “rugendas”, porque aí não é (de) ninguém, sabe. [ambos riem]

E: É uma criação nossa.

M: É, é uma criação, é.

E: E, finalizando, se fosse para o senhor dar um conselho para o violonista compositor hoje em dia, brasileiro, o jovem violonista compositor, qual conselho você daria? De criatividade composicional.

M: O conselho eu acho que é que é muito importante que ele tenha uma formação muito ampla de história, de estética, de poesia, de literatura, não só o seu instrumento, ele vendo na sua frente só o instrumento. Ele deve abrir os horizontes, porque ele vai, com essa abertura, vai vislumbrar muitas novas possibilidades de desenvolver o seu instrumento, e ele vai ver que, justamente, se ele vê os tambores de candomblé tocando, ele vai... se ele tentar transportar aquela sonoridade, aqueles ritmos, para dentro do violão, ele vai surgir com uma linguagem nova, diferente. Eu acho que é muito importante para o novo violonista, que ele não precisa se matar tantas horas com o instrumento para ter uma performance impecável, quando, às vezes, ele pode se dedicar um pouco mais a esse laboratório de pesquisa, de linguagem. Ouvir outras culturas é muito importante, mas ouvir mesmo, ouvir música chinesa, ouvir música indiana, ouvir música africana, música indígena, porque tudo isso ele vai incorporando. E, sem dúvida, vai surgir uma nova música, novas possibilidades, porque cada pessoa tem o seu processo criativo muito pessoal e a cultura é essa contribuição de cada um. Não existe um modelo, um cânone cultural para ser rígido, seguido, não.

Uma vez eu li um livro do Ravi Shankar em que ele dizia “as pessoas falam de música indiana... não existe música indiana. A Índia é um continente. A Índia tem milhares de dialetos, de povos, de música. Vocês estão falando da música clássica do norte da Índia, um tipo de música que toca numa determinada região que desenvolveu... mas aquela música não é ‘a música da Índia’, é uma das ‘músicas’ que se pratica na Índia”. Então, a gente tem que ter essa abertura. O Brasil é um continente musical. Então, nós temos que ouvi-lo todo, e não seccionar e achar que música brasileira é bossa nova, é samba, é um baião de Luiz Gonzaga, não. Música brasileira é esse continente pulsando.

E: Perfeitamente. Mestre, o senhor que adicionar mais alguma coisa? Alguma coisa que o senhor sinta que falte, sobre o violão, sobre compor para o violão, sobre música nordestina para violão?

M: Não. Eu acho que já —

E: Foi tão boa a sessão já, né. Eu já zerei aqui.

M: Qualquer coisa você dá uma ligada e a gente...

[fim da gravação]

Entrevista n 2

Entrevista com Dusan Bogdanovic

About musical formation and composition

- How did you become a guitar player?

My father played violin and guitar and I played a lot together with him.

- What are your direct influences?

Hard to know what are not my influences. When I was young, I listened to everything.

In classical music Bach and Debussy were my first interests.

- What are the most notable musical references for your training as a composer?

In classical music, Debussy, then Stravinsky, Bartok and to some extent Ligeti.

- Who did you study music with? Who did you study composition with?

I studied guitar with Maria Livia Sao Marcos -who you probably know, she is from Sao Paolo and composition with Pierre Wissmer and privately Alberto Ginastera and Andre Marescotti.

- How did the idea of mixing music from balkan tradition and classical (European) tradition come about?

It's not necessarily my idea. Many composers from Eastern Europe and the Balkans have been doing this for long time (like Bartok). At this time, perhaps more original was mixing folk music with jazz + classical music.

- Was composing for guitar always a natural thing?

Yes. I started composing when I started playing the guitar. I was around 12, 13.

About popular music

- How were your first contacts with popular music?

I was a big fan of the Beatles. I learned chords to many Beatles songs. Also, I liked R + B- I listened a lot to blues, later to jazz, fusion etc. I listened to bossa-nova since I was maybe 16, Baden Powel and later Jobim, Egberto Gismonti etc.

- What musical genres had and have the greatest influence on your compositional work?

Like a said everything I listened to was an influence, but classical, jazz, ethnic music (Balkan, Indian, Middle-Eastern, West African), Blues.

- How did your musicological / ethnomusicological research influence your work?

I spent some time studying African music, especially the music of the Pygmies (Aka, Bibayak). That influenced some of my music-like my piece "Crow" and many others. And, of course, getting involved in Balkan folk music.

About the "Six Balkan Miniatures"

- What was the idea behind the piece?

The idea was to put together pieces from Yugoslavia, country where I was born. At that time Yugoslavia desintegrated during the civil war into six separate republics, so my idea was to make music a way of putting them together. I dedicated the music to the peace in the world because of the difficult war that happened in my country.

Why six miniatures?

- They're connected to specific balkan rythms like 'aksak'?

« Aksak » is a generic term for odd-meter. So yes, most of the miniatures have odd-meter; like the first-11/16, the third 7/8, the fourth 5/8; the last, a mixture of meters.

Entrevista n 3

Entrevista com Sergio Assad - 1/2020

Tópicos:

Sobre a formação musical

Ely- Quais são as suas influências diretas?

Acredito que somos o resultado daquilo a que fomos mais expostos durante a infância e adolescência. No sentido de se aprender música como linguagem, eu creio que as primeiras influências mais marcantes são a do choro e da música regional de Minas e São Paulo.

- Quais as referências musicais mais notáveis para sua formação como compositor?

As primeiras são estritamente ligadas à música popular e música tradicional. Os meus brasileiros favoritos vão por esta ordem: Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Jacob Bittencourt, Tom Jobim e Egberto Gismonti. Eu só fui descobrir a música de concerto quando já tinha meus 15 anos. Então só fui ouvir os grandes clássicos numa fase onde já havia bastante coisa consolidada na minha formação. Os meus clássicos favoritos são muitos, mas, se eu tivesse que escolher apenas 3, eu diria Bach, Ravel e Stravinsky.

- Com quem fez os estudos de música? Com quem estudou composição?

Eu sou praticamente autodidata, pois, apesar de ter frequentado a Escola Nacional de Música no Rio de Janeiro, eu não fui aluno de composição, e sim de regência. Eu tive também algumas aulas particulares com Esther Scliar.

- A ideia de misturar músicas de tradição regional e tradição erudita (europeia) se deu de que maneira?

Eu acho que as minhas respostas anteriores já esclarecem um pouco o que aconteceu. Entretanto devo acrescentar que eu tinha uma certa vocação pra autor de canções. Eu havia participado de alguns festivais de canções no interior de São Paulo e pensava que poderia fazer aquilo bem. Quando comecei a levar muito a sério o duo que eu formo com o meu irmão Odair, eu abandonei este impulso inicial e me dediquei unicamente ao duo. Em princípio querendo construir um repertório que nos identificasse, eu fui buscar nos compositores menos formais aquilo que eu gostava. Encontrei estas músicas na obra de Radamés Gnattali e de Astor Piazzola, por exemplo. Este era um tipo de música que eu achava que conseguiria produzir eu mesmo. O passo um pouco extra que eu dei foi o de tentar formalizar mais a escrita da música de cunho mais popular que eu já fazia aplicando a ela todos os mecanismos que eu aprendi enquanto intérprete de música de concerto.

A antropofagia, a assimilação de múltiplas influências, é um traço de todo o artista

brasileiro?

Desde o Manifesto Antropofágico do Oswald de Andrade de 1928 que preconizava exatamente isto, pode se dizer que os artistas brasileiros foram abrasileirando muitas tendências estrangeiras ao sabor nacional. Quando um brasileiro se inspira em algo que vem de fora ele o faz tão bem que o produto final se transforma em algo legítimo. A música brasileira está cheia de exemplos a começar por Carlos Gomes, Anacleto de Medeiros, Custódio Mesquita, o próprio Jobim e tantos outros.

Sobre a música popular

- Como foram seus primeiros contatos com a música popular?

Na minha infância com a bela voz da minha mãe, a Dona Ica e com o bandolim do meu saudoso pai, o Seu Jorge.

- Que gêneros musicais tiveram e têm maior influência no seu trabalho composicional? (Jazz, Samba, Bossa nova, Choro, Música erudita)

Todos eles. Eu faço uma música cosmopolita, nela há espaço para harmonia tradicional, harmonia jazzística, harmonia modal, quartal e etc.

Como a sua pesquisa musicológica/etnomusicológica influenciou seu trabalho?

Com o passar do tempo eu comecei a pensar que eu poderia utilizar os mesmos processos que já vinha utilizando na música brasileira em músicas tradicionais de outros países. Descobri que para se ir a fundo em música tradicional seja ela de onde for, é um trabalho hercúleo. Então a minha proposta não foi a de se fazer música, por exemplo, árabe, como funciona a música original mas sim a de visitá-la como apreciador. É possível transformar muita coisa em produto brasileiro. Assim eu trabalhei em um projeto que envolvia somente músicos libaneses e que acabou me rendendo um Grammy latino de composição com a obra Tahhiia li Ossoulina para dois violões.

-

Sobre a formação/prática violonística

- Como se deu sua formação como violonista?

Comecei tocando o repertório tradicional do choro com meu pai e meu irmão e depois fui estudar no Rio de Janeiro com a grande mestra Argentina Monina Távora.

- Compor para violão sempre foi algo natural?

Compor pra violão é algo bem difícil pois o instrumento é bem limitado. Sobretudo porque, tradicionalmente, o pessoal da comunidade do violão sempre quis equiparar o instrumento ao piano. Para se trabalhar bem com o violão eu creio que seja necessário esquecer um pouco o instrumento e tentar escrever sem a utilização do mesmo. Você escreve o que você gostaria de ouvir e depois vê se aquilo é possível de se tocar. É o mesmo princípio que as pessoas em geral usam pra fazer transcrições a partir do piano.

- Como compreender a formação mista do violonista brasileiro?

Esta formação já vem embutida no nosso DNA eu acho. No meu tempo isto não era tão claro mas hoje em dia todo aluno de violão tem um pé em cada mundo.

- Qual a ideia por trás da peça *Toccata* ?

me parece uma espécie de divertimento à brasileira mas com influências diversas.

Como você imaginou a montagem desta peça?

Se você se refere à peça dedicada ao Sandy Bolton ela faz parte de uma peça em três movimentos. A peça tem um movimento central que está escrita sobre as letras do nome de Sandy Bolton, feita por um processo de equiparação do alfabeto anglo-saxão às notas musicais. A toccata que é o terceiro movimento desta a peça usa o tema originário deste segundo movimento e o contrapõe ao material temático empregado no primeiro movimento da obra.

Eu escuto a música e faço uma análise onde eu busco referências estilísticas, como eu me aproprio delas e como elas se transformam na minha própria música, onde cada obra é a materialização desse processo estilístico.

Partituras (dispostas por ordem de composição)

Peça n 1 – *Pérgolas* (dedicada à Marcella Kehl)

Pérgolas

dedicada para Marcella Kehl

Rápido como um forró típico do interior

$\text{♩} = 120 - 130$



mp *crescendo*

3



f *decresc.*

mf

mp

Vivo e Presente

5



súbito

f

7



9



Decidido

2

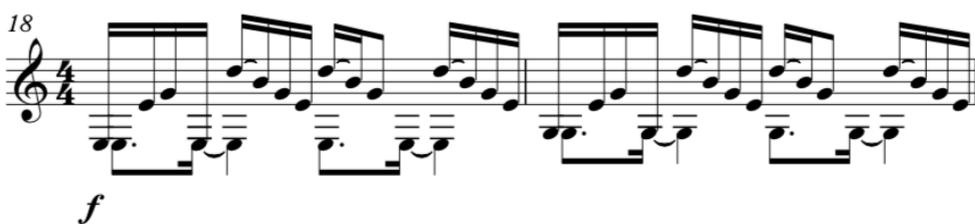
Vi. 

Leve e contrastante

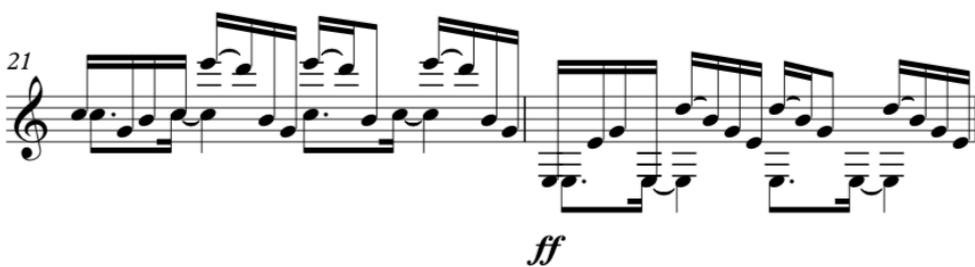
Vi. 

mf

Vi. 

Vi. 

Vi. 

Vi. 

Vi. 23

Vi. 25

Vi. 26

Vi. 27

sfz *mf*

Vi. 29

p

Vi. 31

Vi. 33

come prima

4
Vi. 35

dim.

Vi. 37

mf

Vi. 39

Vi. 42

Vi. 44

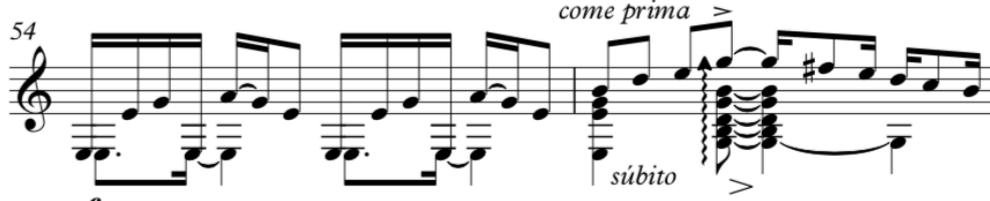
Vi. 46

sfz *mf*

Vi. 48

50 5
Vi. 
mp *crescendo*

52
Vi. 
f *decresc.*

54 *Vivo e Presente*
come prima 
mf *mp* *f* *súbito*

56 *Decidido*
Vi. 

59
Vi. 

61
Vi. 

6

leve e contrastante

Vi. 63

9/16

mf

Vi. 65

3

Vi. 68

f

Vi. 70

Vi. 71

ff

Vi. 73

75 7
Vi.

76
Vi.

77
Vi.

79
Vi.

81 *p*
Vi.

83
Vi.

mf *acalmando poco a poco*

85
Vi.

87

Vi.

mf *decresc. e rall.*

Harm. XII.

Harm. VII
deixar vibrar

f *súbito*

The musical score for Violin (Vi.) begins at measure 87 in 6/8 time. The melody consists of eighth notes, with a decrescendo and rallentando. At measure 91, the time signature changes to 2/4. The melody continues with eighth notes, marked with a 12th harmonic (Harm. XII). At measure 93, the melody is marked with a 7th harmonic (Harm. VII) and the instruction 'deixar vibrar'. The piece concludes with a forte (f) dynamic and a subito marking.

Peça n 2 – Divertimento Balkan

Divertimento Balkan

Rápido e um pouco misterioso

Violão

mf

Vi.

mf cresc. f

Vi.

mf

Vivo e levemente saltado

Vi.

mf

Vi.

decresc.

Vi. 17  *cresc.*

Vi. 23 *Festivo*  *f*

Vi. 26  *sfz* *sfz*

Vi. 29  *mf*

Vi. 32 *Saltado e leve*  *Saltado e leve*

Vi. ³⁴

mf f decresc. mf f decresc. f

Vi. ³⁷

Vi. ⁴⁰

Vi. ⁴⁴

Com força e bem acentuado

Calmo e Fluido

Vi. ⁴⁷

f mf

52

Vi.

Com força e bem acentuado

55

Vi.

Calmo e Fluido

61

Vi.

65

Vi.

69

Vi.

71
Vi. 
mp

74
Vi. 
mf *cresc.*

79
Vi. 
f

84
Vi. 
decresc.

Come prima
87
Vi. 
mf

Saltado e leve

Vi. ⁹⁰

*Com Fogo como se estivesse tocando percussão***accel..**

Vi. ⁹³

mf cresc.

Vi. ⁹⁶

f

Vi. ¹⁰⁰

ff

Vi. ¹⁰⁴

108

Vi.

ff

111

Vi.

f

113

Vi.

v

Peça n 3 – Toccata Brasileira

Toccata Brasileira

Moderato - $\text{♩} = 106$

Com alma e decidido

Ely Janoville

CII

mp cresc.

3 1. 2.

mf

5 *mp cresc.*

7 *mf*

9 *f*

11 *f*

13 CII *mf decresc. poco a poco*

15 *mp*

17 *mf cresc. súbito*

19 1.

Allegro Moderato - ♩ = 110

Furioso

21 2. *f*

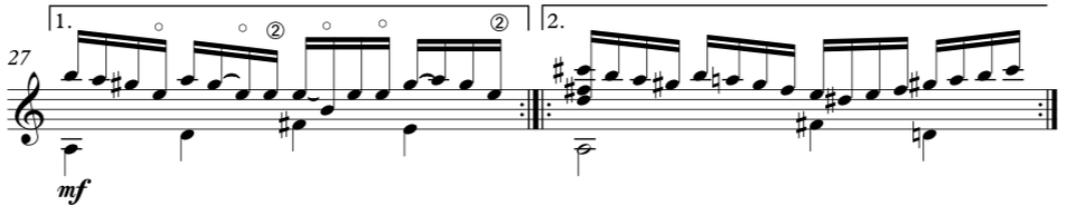
23

24 *decresc.*

Moderato - ♩ = 106

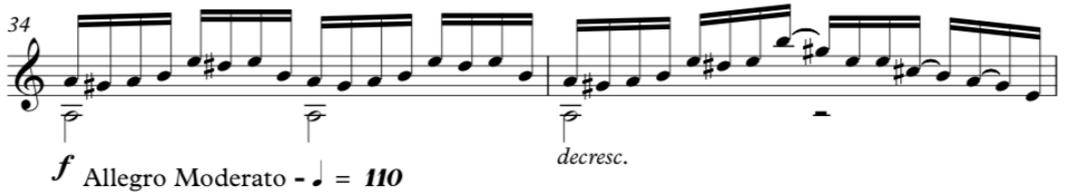
Come prima

25 CIV *mf*

27 
mf

29 
mp *cresc. poco a poco*

32 
mf

34 
f *Allegro Moderato* - ♩ = 110
Brincante *decresc.*

36 
mf

38 
mf

40 
mf

42

Musical staff 42: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

44

Musical staff 44: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

46

Musical staff 46: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

48

Musical staff 48: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

51

Musical staff 51: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

53

Musical staff 53: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes.

55

Musical staff 55: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A dynamic marking *mf* is present below the staff.

57

Musical staff 57: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 2/4 time signature. The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. A repeat sign is present in the middle of the staff.

Furioso con fuoco

59 *cresc.* *f*

Festivo

61

Soturno e misterioso

63 *CIV* *f* *CIII*

Brincante

65

67

Moderato - ♩ = 106

Calmo e tranquillo

70 *mf* *decresc. poco a poco*

73

76

mp *espress. e rall. poco a poco*

78

80

XII

S. D. G

Música 4 – Abrimento e Viração

Abrimento e Viração

Abrimento - Lento conforme as articulações

Non mesuré

Violão *mp* *mf* *f*

4 *mf* *mp cresc. accel.*

6 *f* *Mesuré*

9

11 5

12 6 5 6 5 6 5

13 5 6 5 6 5 6 5

Non mesuré

Vi. 15

Vi. 18

Vi. 20

Vi. 22

Vi. 24

Vi. 26

Vi. 29

Vi. 32

Vi. *Non mesuré*
36 

Vi. 

Vi. 

Vi. *Mesuré*
51 

Vi. *Mesuré*
56 

Vi. 

Vi. 

Viração - Rápido e acentuado, inspirado nos tambores de canbomblé.

69
Vi.

72
Vi.

74
Vi.

76
Vi.

78
Vi.

80
Vi.

81
Vi.

83
Vi.

Vi. 85



Vi. 87



Vi. 89



Vi. 91



Vi. 93



Vi. 95



Vi. 97



Vi. 99



101
Vi.

104
Vi.

106
Vi.

107
Vi.

109
Vi.

111
Vi.

114
Vi.

118
Vi.

Vi. 121 *f* *Mesuré* 7

Vi. 124 *Mesuré*

Vi. 129 *rall.*

Vi. 132

Vi. 136 *mp* *mf*

Vi. 138 *f*