

ANÁLISE TÉCNICO-INTERPRETATIVA DOS CICLOS DE ESTUDO PARA VIOLÃO DE CÉSAR GUERRA-PEIXE (LÚDICAS), RADAMÉS GNATTALI E HEITOR VILLA-LOBOS (*)

THIAGO ABDALLA

ORIENTADOR: PROF. DR. EDELTON GLOEDEN

Resumo Este artigo tem por objetivo analisar questões técnico-interpretativas de três ciclos de Estudos para violão solo de compositores brasileiros do século XX: H. Villa-Lobos (1929), Radamés Gnattali (1968) e Guerra-Peixe (1979-1980). Partimos do ponto de vista do intérprete – suas necessidades e curiosidades – a fim de “trilhar” um possível caminho de interpretação e concepção das obras.

Palavras-chave: violão, interpretação, análise, estudos, Heitor Villa-Lobos, Radamés Gnattali e César Guerra-Peixe.

Introdução

Este trabalho tem o objetivo “revisitar” o ciclo de estudos de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) através de uma análise sistêmica do ciclo e suas diversas relações internas. Assim como analisar outros dois importantes ciclos do Século XX: Radamés Gnattali (1906-1988) e César Guerra-Peixe (1914-1993).

A pesquisa realizada em torno deste repertório¹ nos demonstrou uma produção de extremo interesse para a prática violonística. Merecendo, futuramente, uma maior atenção por parte dos instrumentistas e pesquisadores.

De acordo com o Dicionário Grove de Música um *estudo* é:

“Peça instrumental destinada basicamente a explorar e aperfeiçoar uma faceta particular da técnica de execução. Antes de 1800 utilizava-se uma grande variedade de denominações para diversas peças didáticas, mas no início do séc. XIX passou-se a produzir em abundância material de ensino visando o amador e o profissional ainda

¹ Este trabalho é um desdobramento da pesquisa intitulada “*Dos Compositores brasileiros do Século XX: os Estudos para Violão*”, onde o autor catalogou e classificou em ordem de dificuldade técnica os principais ciclos de Estudos produzidos no período.

em desenvolvimento: os *Estudos* de Cramer, as primeiras partes do *Gradus ad Parnassum*, de Clementi, os *Studien op.70*, de Moscheles, e as muitas coleções de Czerny. As origens do estudo concertístico, destinado tanto à apresentação pública quanto ao ensino particular, podem remontar aos *Études en 12 exercices* (c.1827), de Liszt, revisado como os *Grandes études* (1839) e novamente como os *Études d'exécution transcendante* (1851). Enquanto isso, Chopin revelava o potencial poético do estudo em seus opp.10 e 25, cada um com 12 peças. Estudos para piano em grupos de 12 também foram publicados por Alkan (dois grupos, cobrindo todas as 24 tonalidades) e Debussy. Estudos para muitos outros instrumentos foram escritos nos sécs.XIX e XX, e o termo “estudo” (ou seus equivalentes em outras línguas) tem sido usado nos títulos de numerosas peças orquestrais, incluindo os *Quatre études pour orchestre* (1929), de Stravinsky, e os *Symphonic Studies* (1939), de Rawsthorne.”

Organizamos o trabalho em ordem cronológica inversa e dividimos em duas seções principais: um breve histórico dos compositores e a análise técnico-interpretativa dos estudos. Apresentamos, também, no final o Anexo I, contendo as partituras.

Com relação ao material musicológico voltado ao *repertório violonístico brasileiro*, em especial aos *estudos*, temos referências teóricas em dissertações e teses sobre os ciclos de estudos de Heitor Villa-Lobos (1929)² e Francisco Mignone (1970). Porém, é preciso destacar que há uma escassez de material sobre, por exemplo, Radamés Gnattali (1968), Guerra-Peixe (1979-1980) e outros compositores como Camargo Guarnieri, Ester Scliar (1976), Rodolfo Coelho de Souza (1977) e Cláudio Santoro (1982).

Devemos ainda citar que os recitais dos ciclos de Guerra-Peixe, Gnattali e Villa-Lobos realizados no Departamento de Música no decorrer dos quatro anos de nosso curso, refletiram positivamente no conteúdo da análise. E, no Capítulo 2, inserimos os Estudos de Francisco Mignone nas Tabelas I e II como referência para uma pesquisa futura.

² Optamos em colocar as datas de composição dos ciclos de estudos com o fim de situar, estilisticamente, tais peças.

1 - Breve Histórico dos Compositores

1.1 – César Guerra Peixe



César Guerra-Peixe nasceu em Petrópolis, 18 de Março de 1914. Estudou violino na Escola de Música Santa Cecília de sua cidade Natal e na Escola Nacional de Música e com Paulina d'Ambrósio. Em 1943, ingressou no Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, para se aperfeiçoar em contraponto, fuga e composição, tornando-se o primeiro aluno a concluir o curso de composição do Conservatório. Estudou com Newton Pádua, e, mais tarde, com H.J. Koellreutter, que o iniciou na técnica dodecafônica. Nessa época, participava do grupo Música Viva, com Cláudio Santoro, Edino Krieger e Eunice Katunga.

Tornou-se apreciado orquestrador, com sucesso também na música popular, fazendo arranjos sinfônicos para músicas de Chico Buarque, Luiz Gonzaga, Tom Jobim. Realizou pesquisas sobre folclore em Recife (publicou em 1956, como resultado de suas pesquisas, o trabalho “*Maracatus do Recife*”) e São Paulo.

Fixou-se no Rio de Janeiro em 1962, compondo, lecionando composição na Escola de Música Villa-Lobos, e tocando violino na OS Nacional. É um dos mestres do nacionalismo brasileiro, com uma “capacidade de pesquisa e transmutação estética que pode ser colocada na linha de um Bartók”³. Faleceu no Rio de Janeiro no dia 26 de novembro de 1993.

1.2 – Radamés Gnattali

Radamés Gnattali nasceu em Porto Alegre, 27 de Janeiro de 1906. De família italiana, começou a estudar piano aos seis anos de idade, dedicando-se também ao violino, violão e cavaquinho. No Sul, estudou com Guilherme Fontainha e na Escola Nacional de Música, com Ângelo França. Terminou o curso de piano em 1924 e deu concertos em Porto Ale-



Creion de Portinari. Rio de Janeiro, 1936

³ SADIE, Stanley. “Dicionário Grove de música”. Rio de Janeiro: Ed. Concisa.1994, p. 394.

gre, Rio de Janeiro e São Paulo, viajando também como violista do quarteto Oswald. Devido à sua notável facilidade, com a qual manejava os gêneros popular e erudito, trabalhou trinta anos na Rádio Nacional como arranjador e orquestrador.

Em 1943, criou, nesta rádio, o programa intitulado “*Um Milhão de Melodias*”, ao lado de violonistas como Zé Meneses, Garoto e Bola Sete. No mesmo ano, seu *Concerto n.2* para piano e orquestra foi tocado por Arnaldo Estrella em Washington, Chicago e Filadélfia. Em 1960, embarcou para Europa, apresentando-se num sexteto que incluía acordeão, guitarra, bateria e contrabaixo. No início da década de 1970, rearranjou a “*Suíte Retratos*” com o violonista Rafael Rabelo e a Camerata Carioca. Trabalhou, também, com outros violonistas como Turíbio Santos e Paulo Porto-Alegre. Em 1988, em decorrência de problemas circulatórios, sofreu outro derrame, falecendo no dia 13 de fevereiro.

1.3 – Heitor Villa-Lobos



Heitor Villa-Lobos nasceu no Rio de Janeiro, em 1887, iniciando seus estudos com seu pai, funcionário da Biblioteca Nacional e músico amador. Ensinando-lhe, aos seis anos de idade, a tocar violoncelo em uma viola especialmente adaptada. A partir dos 12 anos de idade, órfão de pai, Villa-Lobos passou a tocar violoncelo em teatros, cafés e bailes. Paralelamente, interessou-se pela intensa musicalidade dos “chorões”, representantes da melhor música popular do Rio de Janeiro, e, neste contexto, desenvolveu-se também no violão. Em 1905, Villa-Lobos viaja pelo interior do país, sendo influenciado pelo universo musical brasileiro.

Estudou com Frederico Nascimento e Francisco Braga e suas primeiras composições são permeadas de elementos europeus. Após 1914, suas composições começam a adquirir linguagem própria até 1917 com os bailados *Amazonas* e *Uirapuru*.

Em 1923, após receber críticas locais, Villa-Lobos viajou para Europa e, em Paris, tomou contato com toda produção artística européia. Em 1930, engajou-se na Revolução de

Getúlio Vargas, conseguindo apoio para um amplo projeto educacional, em que teve papel de destaque o canto orfeônico, e que resultou na compilação de *Guia Prático*.

Em 1927, Villa-Lobos retornou à Paris acompanhado de sua esposa Lucília Guimarães, a fim de realizar novos concertos e iniciar negociações com o editor Max Eschig. O maestro contou com o apoio de Arthur Rubinstein e Carlos Guinle, que financiou a primeira edição de suas peças na Casa Max Eschig.

O encontro entre Segovia e Heitor Villa-Lobos deu-se em Paris, em 1924, por ocasião de uma tertúlia musical organizada na alta sociedade brasileira. Da colaboração entre Segovia e Villa-Lobos resultou a série de *Doze Estudos* (1929). Destacam-se várias obras de Villa-Lobos para violão, por exemplo: a *Suite Populaire Bresiliene* (1908-12), composta de cinco movimentos, *Mazurka-Choro*, *Schottish-Choro*, *Valsa-Choro*, *Gavota-Choro* e *Chorinho*, constituem um excelente retrato da música popular brasileira do início do século, os *Choros nº 1* (1921) e os *Prelúdios* (1940). Originalmente, em número de seis (o sexto está perdido), os cinco restantes tornaram-se das obras mais populares e executadas na literatura violonística de nosso tempo. São obras que exploram criativamente as possibilidades tímbricas, expressivas e técnicas do violão. Os prelúdios tiveram sua estréia realizada em 1943, pelo violonista uruguaio Abel Carlevaro, em Montevideú.

A última obra composta para violão por Villa-Lobos é o *Concerto pour Guitare et Orchestre* (1952). Esta obra foi fruto da insistência de Segovia junto ao compositor brasileiro. Concebido como uma fantasia concertante, foi-lhe acrescentada uma cadência para violão, tornando-se o concerto para violão e orquestra.

O concerto é a síntese da escrita violonística de Villa-Lobos, apresentando recursos já utilizados nos estudos e prelúdios. A estréia desta obra deu-se em 1956, em Houston, nos EUA, tendo Segovia como solista e o autor como regente.

2 – Análise Técnico-Interpretativa dos Ciclos de Estudos

Realizamos, a seguir, a exposição das possibilidades técnico-musicais concernentes aos 32 estudos englobados em nossa pesquisa. Toda a análise partiu da execução das peças e da tradução – em forma de tabela – das dificuldades contidas em cada peça isoladamente.

A Tabela I⁴ é um cruzamento entre os ciclos dos compositores (eixo vertical) e os elementos técnicos de nosso instrumento (eixo horizontal).

Tabela I - Dificuldades técnicas contidas nos estudos

| ELEMENTOS TÉCNICOS | VILLA-LOBOS | FRANCISCO MIG-NONE | RADAMÉS GNAT-TALI | GUERRA-PEIXE |
|--|----------------|--------------------|-------------------|--------------|
| Acordes paralelos (<i>m.e.</i>) ⁵ | 1,4,6,10,11,12 | | | 1,3,7 |
| Acordes repetidos (<i>m.d.</i>) | 4,11 | | | 5,8 |
| Arpejes <i>m.e.</i> | 2,9 | | 6,7 | |
| Arpejos <i>m.d.</i> | 1,2,7,11 | 1,2,6,9 | 1,2,3,5,7,9 | 1,5,7 |
| Dedo fixo (<i>m.e.</i>) | 10 | | | 2 |
| Escalas | 2,7,8,9,12 | 3 | 6 | 6 |
| Extensão da <i>m.e.</i> | | 2,5 | 2,4 | |
| <i>i</i> tocando uma ou mais cordas | 12 | 3 | | |
| Ligados | 3,7,9,10 | 4,12 | | 1,6 |
| Notas repetidas | 12 | | | 9,10 |
| Mudanças de posição | 2,6,7,12 | 5,11,12 | 6,9 | 9 |
| Pestanas cruzadas | | | 7 | |
| Polifonia | 5,7,8,10,11 | 2,4,5,10,11,12 | 1,2,3,4,8,9 | 2,3,4,5,7,8 |
| Portamentos | 12 | 2,3 | | |
| Rasgueado | | 3 | | 7 |
| Repetição do <i>p</i> | 10,12 | | 3 | 2 |
| Tema com variações ⁶ | 6,9 | 2,5,6,9 | 4,9 | 8 |
| Translação | 9,11,12 | 11 | 2,6,7 | |

A partir deste ponto desenvolvemos uma série de perguntas. Quantas dificuldades técnicas aparecem por estudo? Com qual intensidade as técnicas são trabalhadas? Como

⁴ Esta catalogação e classificação é resultado da pesquisa, com bolsa pelo PIBIC/CNPq, intitulada “Dos Compositores Brasileiros do Século XX: os Estudos para Violão”, dos mesmos autores.

⁵ *m.e.* = mão esquerda

m.d. = mão direita

p e *i* = polegar e indicador da mão direita

⁶ Apesar de ser um termo pertinente à análise musical, um tema com variações pode conter dificuldades técnicas mistas em cada nova exposição.

ordenar a dificuldade entre estas peças? Existem possibilidades de complementações entre ciclos diferentes?

Refletindo estas questões e, com base no nosso ano letivo, classificamos em trinta níveis de dificuldade técnica a Tabela II (um nível por semana). E estabelecemos uma proposta de seqüência para trabalhar todos os ciclos no decorrer de um ano ou mais⁷.

Justificamos, através destes princípios acima mencionados, a criação da Tabela II.

Tabela II - Cruzando entre as dificuldades das peças

| ORDEM DE DIFICULDADE | GUERRA-PEIXE 10 LÚDICAS | FRANCISCO MIGNONE 12 ESTUDOS | RADAMÉS GNATTALI 10 ESTUDOS | VILLA-LOBOS 12 ESTUDOS |
|-----------------------------|------------------------------------|---|--|-----------------------------------|
| 01 | 5 | | 4 | |
| 02 | 2 | | | |
| 03 | 1 | | 2 | |
| 04 | 4 | 2 | | |
| 05 | 3 | | 5 | |
| 06 | 7 | 10 | | |
| 07 | 9 | | | 6 |
| 08 | 10 | | 10 | |
| 09 | 8 | 3 | | |
| 10 | 6 | | | 8 |
| 11 | | 11 | | |
| 12 | | | 9 | 11 |
| 13 | | 9 | | |
| 14 | | | 8 | 4 |
| 15 | | 5 | | |
| 16 | | | | 9 |
| 17 | | | 6 | |
| 18 | | 4 | | 5 |
| 19 | | 6 | | |
| 20 | | | | 3 |
| 21 | | | 3 | |
| 22 | | | 7 | 1 |
| 23 | | 7 | | |
| 24 | | | | 7 |
| 25 | | 8 | | |
| 26 | | | | 2 |
| 27 | | 1 | | |
| 28 | | | | 12 |
| 29 | | | | 10 |
| 30 | | 12 | | |

⁷ A complexidade das peças e as demais atividades que um estudante de Música necessita como repertório variado, conhecimentos em história da música, percepção, harmonia, contraponto etc. faz com que esta tabela seja um guia mais flexível para o estudo.

2.1 - César Guerra-Peixe – 10 Lúdicas

Obra escrita entre 1979 e 1980, teve como fonte de inspiração as formas tradicionais da música erudita como fantasieta, organum e diferencias, e da música popular como dança negra, berimbau, modinha e ponteado. E, através das releituras destas formas, Guerra-Peixe inseriu-as na linguagem do séc. XX, reinventando e rearticulando todas as possibilidades discursivas das formas antigas.

Um detalhe importante deste ciclo é a precisão com que questões como agógica, andamento, articulações, intensidade, indicações de expressividade musical, fraseados, procedimentos técnico-instrumentais etc. estão indicadas. É requerido do intérprete, portanto, muito cuidado e atenção, além do conhecimento de toda a terminologia da escrita musical.

Outra característica é que todas as peças são de dificuldade técnica intermediária, o que permite inserir todo o ciclo em um programa de estudos. Estas são as razões pelas quais inserimos as 10 Lúdicas em nossa pesquisa.

2.1.1 - Lúdicas Nº1 – Fantasieta

De todas as peças do ciclo, esta é a que apresenta maior liberdade formal. Tal característica se deve a duas razões: existirem três temas distintos não seccionados entre si e quadratura irregular. Analisamos o conteúdo formal de acordo com a seguinte tabela:

| | | | | | | | | | | | | | |
|---------------------|-----|-----|---|-----|---------|-------|----|-------|-----|-------|--------|-------|------|
| Compassos | 1-2 | 3-4 | 5 | 6-9 | | 10-11 | 12 | 13-14 | 15 | 16-18 | 19-21 | 22-25 | |
| Forma | A | | | B | | | | ponte | | A' | Ponte' | C | Coda |
| Elementos temáticos | A | a' | a | b | ruptura | b | d | a | a'' | d' | c | - | |

Repare que as seções são compostas por um número ímpar de compassos (exceto a Coda), sendo: A – cinco compassos; B (com ponte) – sete compassos; A' – três compassos; C – três compassos e Coda – quatro compassos. Além disso, os pontos de seção se encontram no meio das partes, ou seja, as ligações A-B, B-A', A'-ponte' e C-Coda devem ser realizadas num só fôlego enquanto existem respirações e rupturas bem definidas dentro de A e B.

A harmonia desta peça está construída com base na utilização crescente das dissonâncias entre as seções. A parte A contém um intervalo de trítono no segundo compasso (uma dissonância); A parte B contém intervalos de segunda maior-menor e sétima menor (três dissonâncias); e a parte C contém intervalos de segundas e sétimas maiores e menores sobrepostos (quatro, ou mais considerando-se as sobreposições, dissonâncias).

2.1.2 - Lúdicas Nº2 – Dança Negra

Escrito na forma ABA-Coda, esta peça trata a dificuldade em se conduzir polifonia de duas maneiras distintas.

A parte A é composta por dois elementos: um baixo em ostinato e dois acordes que se alternam de um compasso para o outro e se tornam cada vez mais frequentes. Nesta seção, os dedos 2, 4 e o *p* realizam todo o movimento do baixo enquanto os dedos 1, 3 e *i, m* e *a* são responsáveis pelos acordes. É indicado um crescendo constante do *p* ao *ff* nestes oito compassos de A.

Através do compasso 9 é realizada a conexão de A para B. Com isso a transição entre o ritmo de A e a melodia *legato* de B têm o arpejo de Mi menor como soldadura. O elemento rítmico que contém A aparece em dois compassos de B (compassos 11 e 13), sendo este um elemento unificador importante da peça.

2.1.3 - Lúdicas Nº3 – Organum Acompanhado

O termo *organum*, neste caso, está relacionado com as consonâncias e paralelismos dos primeiros *organæ* medievais. Esta música possuía, a princípio, o *cantus firmus* em notas sustentadas e uma parte superior em notas mais rápidas. “O conceito de consonância e a idéia de uma voz (*vox organalis*) acrescentada a uma melodia de cântico preexistente (*vox principalis*) foram fundamentais para o desenvolvimento do *organum*.”⁸

Guerra-Peixe cita idéias do *organum* utilizando intervalos de quarta e quinta paralelos realizando intervalos consonantes e dissonantes com a “*vox organalis*”. Enquanto no

⁸ SADIE, Stanley. “Dicionário Grove de música”. Rio de Janeiro: Ed.concisa, 1994, p. 679.

estilo do passado a *vox principalis* era extraída de um *cantus firmus*, aqui esta voz é resultante de um elemento idiomático do instrumento (acordes paralelos).

Com relação à técnica, existe a coexistência alternada de dois elementos distintos no decorrer de toda a peça: acordes paralelos em *plaqué* e dedilhado nas cordas soltas ré e sol com os dedos *p*, *m*, *i* e *m*. O maior cuidado que o intérprete deve ter é evitar a tensão nas mudanças de posição enquanto mantém a fôrma fixa da mão esquerda.

2.1.4 - Lúdicas Nº4 – Berimbau

Escrito também na forma ABA-Coda, esta peça possui algumas relações com a Lúdica nº 2. Entre estas relações temos:

- 1) Baixo com um caráter mais rítmico acompanhado por acordes nas vozes superiores;
- 2) Um contraste entre a parte A – mais rítmico – e a parte B – mais *cantabile*;
- 3) Citação do ritmo de A em B.
- 4) Crescendo durante a parte A, e
- 5) Barra de repetição em B.

O elemento rítmico supracitado é idiomático de um instrumento típico do jogo de capoeira do Brasil e que dá nome à peça – o berimbau.

2.1.5 - Lúdicas Nº 5 – Modinha

A Modinha é um gênero que adquiriu feições próprias durante o séc. XVIII, tendo como um dos principais representantes o poeta, compositor, cantor e violeiro Domingos Caldas Barbosa – possível compositor do manuscrito “*Modinhas do Brasil*”, localizado na Biblioteca da Ajuda em Lisboa. A Modinha é caracterizada por ser uma canção lírica a uma ou duas vozes, com a temática popular e urbana brasileira, sendo, juntamente com o Lundu, uma das principais manifestações musicais do país⁹.

Esta peça conserva a forma simples das modinhas do séc. XVIII e XIX – ternário ABA’ – porém, contém acordes característicos da harmonia popular do séc. XX – com cromatismos e acordes com decima terceira. Para tal análise realizamos simplificadamente, a seguinte tabela:

⁹ LIMA, Edilson de. “As Modinhas do Brasil”. São Paulo: Ed. EDUSP, 2001.

| Compassos | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 |
|-------------------------------|----------------|----------------|----------------|----------------|-----------------|-----------------|-------------------------------|-----------------|------------------|----|------------------------------------|----------------------|------------------------------------|----------------------|
| Função harmônica | t ⁹ | S ₉ | t ⁹ | S ₃ | tR ⁶ | sR ⁷ | (D) ₃ ⁷ | t7 ⁶ | Ciclo de quintas | | DD9 ¹³ _{5>} | D7 ^{13>} | DD9 ¹³ _{5>} | D7 ^{13>} |
| Voz de destaque ¹⁰ | T | T | T | T B | B/S | B/S | B/S | B/S | - | | B/S | B/S | B/S | B/S |
| Forma | Parte A | | | | | | | | Parte B | | | | | |

2.1.6 - Lúdicas Nº 6 – Ponteado com Ligaduras

Por definição, *ponteado* é uma técnica de execução para certos instrumentos de corda, tais como violão ou alaúde, em que, com a ponta dos dedos da mão direita, cordas isoladas são feridas, em oposição à técnica do *rasgueado*.¹¹ Esta técnica, portanto, é a que usamos, predominantemente, ao tocar estes instrumentos.

Acreditamos que, através de sua releitura, Guerra-Peixe associou esta técnica como se fossem ferir as cordas do instrumento com a ponta dos dedos da mão esquerda. Estabelecendo relação direta com as *ligaduras*.

A organização formal desta Lúdica é A-A'-B-Coda. E, a parte A-A', que ocupa os dezesseis primeiros compassos da composição, utiliza esta idéia técnica com uma simultaneidade crescente de sons desde o 1º até o 16º compasso. A parte B é um contraste de A tanto com relação à técnica como o discurso musical, sendo os intervalos entre as cordas 2 e 3 o elemento unificador da peça.

Tecnicamente, para mão esquerda, toda esta seção deve ser executada da posição IX para cima e, durante as ligaduras duplas¹², recomendamos o uso dos dedos 3 e 4. E, com relação à mão direita, não é apresentado maiores problemas, com exceção dos compassos 15-16, que o polegar toca simultaneamente duas e quatro cordas respectivamente.

¹⁰ B = Baixo; T = Tenor; C = Contralto e S = Soprano.

¹¹ SADIE, Stanley. "Dicionário Grove de música". Rio de Janeiro: Ed. Concisa, 1994, p 735.

¹² Devemos, aqui, mencionar este elemento técnico é raramente utilizado no repertório tradicional.

2.1.7 - Lúdicas Nº 7 – Diálogo

Diálogo é uma peça musical que envolve intercâmbios entre dois ou mais personagens¹³. Esta técnica de composição é encontrada desde o séc. XVI no *madrigal*, *frottola*, *intermedi*, *laudes* e *recitativos*. Este termo foi substituído no início do séc. XVIII por *cantata*.

Neste diálogo, a exposição é realizada pelo soprano e imitada pelo baixo com um intervalo de oitava mais uma nona maior. E, nos compassos 31-34, o tema é exposto simultaneamente, resultando em segundas maiores compostas paralelas.

A primeira metade do tema e sua imitação são apresentadas nos primeiros seis compassos da introdução. Seguem-se quatro exposições, com variações, até a chegada da parte B com um caráter mais rítmico. Assim como em outras peças, há um crescendo do *p* ao *f* por toda a parte A. É interessante notar que a exposição e imitação são realizadas em oito compassos, porém, na última exposição, a simultaneidade reduziu pela metade o tempo de exposição. A forma está de acordo com a seguinte tabela:

| | | | | | |
|-----------|------------|------|-------|-------------------|-------|
| Compassos | 1-6 | 7-33 | 34-35 | 36-44 (Dal Signo) | 45-54 |
| Forma | Introdução | A | Ponte | B | Coda |

Um elemento discursivo característico do compositor, que aparece na Coda (comp. 51-52), é a simultaneidade de dissonâncias resultantes da condução de acordes paralelos.

2.1.8 - Lúdicas Nº 8 – Diferencias Brasileñas

Diferencias é um termo utilizado para variações na música espanhola do séc. XVI. O autor preserva esta idéia realizando uma exposição do tema mais nove *diferencias*.

O tema, que é exposto sem acompanhamento, é composto por uma *anacruse* e uma escala descendente por graus conjuntos. Este tema sofre maiores ou menores variações em ritmo, harmonia e ornamentação que discutiremos a seguir.

1ª Diferencia:

- Tema: exposição integral, exceto a última nota (Dó#)
- Polarização para a região de Ré menor

¹³ SADIE, Stanley. “Dicionário Grove de música”. Rio de Janeiro: Ed. Concisa, 1994, p. 266.

- Término da frase na terça da Dominante (Lá maior)

2ª Diferencia:

- Tema: exposição integral, exceto a appoggiatura (Ré-Dó) no término,
- Permanência na região de Ré menor
- Maior movimentação contrapontística até a 8ª diferencia

3ª Diferencia:

- Tema: Antecipação na segunda nota da anacruse, maior movimentação (cadencia D-T) no término
- Região de Ré Maior.
- Textura realizada através de terças paralelas

4ª Diferencia:

- Tema: mudança de tessitura, maior movimentação na anacruse
- Volta à região de Ré menor
- É citada a 3ª diferencia com relação à textura em terças paralelas

5ª Diferencia:

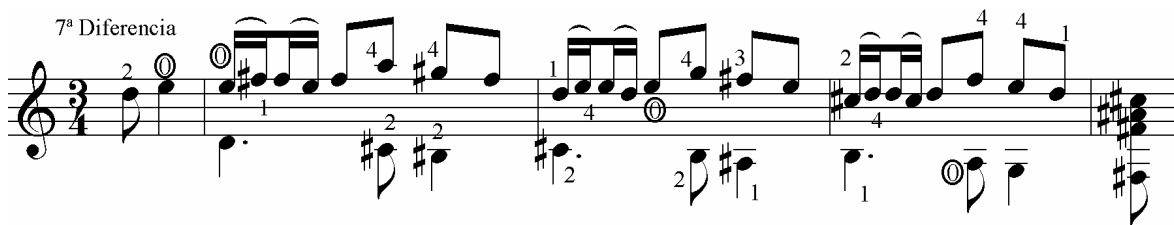
- Variação da 4ª diferencia
- Região de Lá menor

6ª Diferencia:

- Tema: exposição integral com ornamentação como bordaduras e escapadas, anacruse com terças paralelas (3ª diferencia) defasadas, formação de seqüências
- Região de Ré menor
- Textura mais homofônica, com os acordes arpejados nos tempos fortes

7ª Diferencia:

- Tema: variação da 3ª diferencia com a idéia de seqüências da diferencia anterior
- Região de Ré Maior
- Maior concentração de elementos técnicos como mudanças de posição e ligados.
É importante estabelecer uma digitação favorável à execução:



8ª Diferencia:

- Variação com o discurso musical mais distante do tema original
- Ponto culminante da peça enfatizado pela anacruse mais longo dentre todas as diferencias
- Região de Ré menor

9ª Diferencia:

- Estrutura idêntica a 1ª diferencia com exceção da cadência final
- Uso da picardia e terminação em Ré Maior.

2.1.9 - Lúdicas Nº 9 – Notas repetidas

Nestas duas últimas peças do ciclo, o autor se liberta da idéia de utilizar sistematicamente formas musicais pré-concebidas. E, se existe esta utilização, lembram diretamente da forma estudo. Dizemos isto por serem peças onde o discurso musical está claramente subordinado as possibilidades técnicas do instrumento.

A Lúdica nº 9, para nós, é a que possui estrutura formal mais simples, sendo um ABA onde a técnica de notas repetidas é explorada de forma diferente em cada parte. Outra característica formal é à parte B ser mais extensa que A – enquanto A tem cinco, B tem vinte e três compassos.

Em A, a repetição de notas se dá utilizando a mesma nota em corda solta e em corda presa, assim como sons harmônicos. Os dois compassos iniciais são da primeira frase (notas naturais) e os dois compassos seguintes são a imitação perfeita em uma oitava acima (sons harmônicos).

Já, em B, as notas repetidas aparecem vinculadas a outras técnicas, que a torna uma seção de dificuldade elevada, como: acordes paralelos, dedos fixos, mudanças de posição e campanellas. Assim como na Lúdica, nºs 1 e 6, ocorre uma sobreposição gradual de intervalos paralelos enquanto o clima se torna mais denso e forte. Porém, enquanto na nº 6, este

clima apenas crescia, aqui, ele decresce, quase como um espelho a partir do centro de B. Tal movimento resulta como uma estrutura que nasce → expande → dilui → morre.

Apesar de esta frase ser uma idéia unificada, existem alguns pontos de respiração importantes que são da expressividade da seção, nos compassos:

- 7 para 8 – preparar para a imitação ornamentada da melodia dos compassos 6-7.
- Meio do 10 – início da melodia com dois sons sobrepostos (terças)
- Meio do 12
- Meio de 14 – início da melodia com três sons sobrepostos (quartas e terças)
- Meio do 16
- Meio do 18 – gradual retorno à idéia inicial de B com relação à textura e tessitura
- 21
- 24 para 25 – retorno da idéia inicial de B.

2.1.10 - Lúdicas Nº 10 – Urbana

A Lúdica nº 10 possui citações das Lúdicas nºs 9, 7 e 6. Pelo fato de possuir notas repetidas, melodia intercalada com notas fixas (cordas soltas) e *crescendo* com sobreposição de intervalos.

Existe, no decorrer de toda a peça, uma predominância pelo repouso na nota Ré, já que existem duas cordas soltas afinadas nesta nota. Mas não podemos definir alguma tonalidade a peça por não termos nenhuma relação clara de tensão→repouso característicos do Tonalismo. Como foi dito, na introdução da análise da Lúdica nº 9, temos aqui uma subordinação do discurso musical a elementos técnicos violonísticos.

Realizamos, na seguinte tabela, a nossa análise formal:

| Compassos | 1-20 | 21-28 | 29-36 | 37-52 | 53-62 |
|-----------|------|-------|-------|-------------|-------|
| Forma | A | B | A' | C (Da Capo) | Coda |

Cada uma das partes trabalha um elemento técnico musical diferente.

Na parte A, dos compassos 1 a 12 temos: notas repetidas, melodia intercalada com uma (*i e p*) ou duas (*im e p*) notas fixas. Na segunda metade de A, dos compassos 13 ao 20,

temos um resultado polirrítmico semelhante ritmicamente à parte B do *Estudo* nº 12 de Villa-Lobos, mas aqui temos arpejos de mão direita (*p i m p i m...*) com a condução melódica da voz tocada pelo indicador.

A parte B é uma alternância do polegar (*p*) com os demais dedos (*ima*), enquanto se conduzem dois ciclos de quatro acordes iguais em harmonia, mas com menor intensidade.

A parte C é a técnica do rasgueio com a condução de acordes na voz central e de uma melodia na voz superior.

Por fim, a Coda é uma mescla das técnicas de A com o acréscimo de acordes paralelos e harmônicos.

2.2 - Radamés Gnatalli - 10 Estudos

2.2.1 - Estudo Nº 1

De todos os 10 Estudos, este é o único que trabalha uma técnica isoladamente – arpejos de mão direita. Sua textura é homogênea, inteiramente escrito numa polifonia a três vozes na tonalidade de Ré maior.

A construção de toda a peça está baseada na técnica contida no primeiro compasso que consiste em um arpejo circular de mão direita¹⁴, que completa dois ciclos e meio (totalizando um compasso quaternário dividido em quatro grupos de semi-colcheia).



Gnatalli propõe ao intérprete variações desta técnica, como: acréscimo de uma melodia (logo no segundo compasso); esta melodia progredindo com duas notas em 4ª paralelas (compassos 26-30); acordes de seis notas no mesmo ritmo do baixo (compassos 31-36); e, por fim, arpejos com uma maior extensão melódica. Destes compassos, propomos as seguintes digitações:

Sendo que nos compassos 31 a 36 o acorde de seis notas é realizado com os dedos *p*, *m* e *a* tocando 3 notas cada um.

¹⁴ PUJOL, E. “Escuela Razonada de la Guitarra” v.4

Morfologicamente, este Estudo possui duas seções de 12 compassos cada (A e A') mais três seções de 6 compassos cada (B, A'' e Coda) ou seja, uma forma A-A'-B-A''-Coda. Em A, o tema é exposto em três frases bem seccionadas de quatro compassos cada.



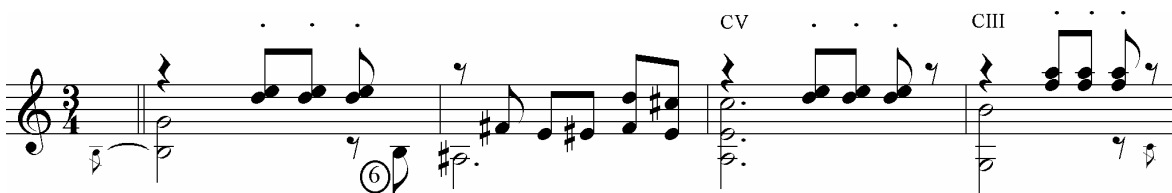
Neste contexto, o intérprete deverá realizar cada grupo bem *legato* (como o autor deseja), porém com uma pequena respiração entre as frases. Em A', a idéia é a mesma inteiramente em *pianíssimo*. A nosso ver, B seria uma seção de ligação tímbrico-dinâmica entre A' e A'', já que nosso compositor acrescenta uma nota paralela à melodia, além da indicação de *sempre crescendo*.

Harmonicamente, este estudo apresenta a tonalidade expandida de Ré maior. Porém, qualquer tentativa de modulação é impedida pela presença polarizadora da fundamental do tom no baixo (6ª corda pedal). A expansão tonal citada se dá pela existência de pequenos trechos em acordes paralelos e harmonia quartal.

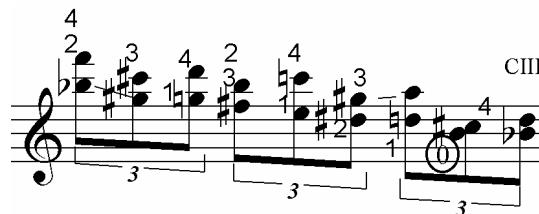
Para esta pesquisa, consideramos relevante citar a influência, em Radamés, da música de raiz. E, além da harmonia supra citada, o ritmo do baixo é característica tanto do baião, quanto do samba-de-roda de interior paulista, em que existe a *umbigada*.

2.2.2 - Estudo Nº 2

A dificuldade deste estudo encontra-se na sustentação de malha polifônica. A coexistência do *legato* (baixo e melodia central), juntamente com o *staccato* (acompanhamento), é integrante do material temático em A. A construção harmônica da peça é bastante rebuscada, sendo que os elementos sobrepostos ao *legato* e *staccato* impossibilitam o estabelecimento de um centro tonal estável. Neste sentido, Radamés contrapõe articulações opostas (*legato* e *staccato*) com harmonias discordantes.



No compasso 23, temos uma seção de dificuldade técnica elevada. Nossa opção foi pela seguinte digitação nas cordas 1ª e 2ª:



A forma deste estudo é A-A'-B-A', em que cada seção contém 15 compassos (A' são 16). A rítmica utilizada, na maior parte de B, originou-se do compasso 23 (tercinas), assim como da idéia técnico-musical do Estudo nº 1 a partir do compasso 43.

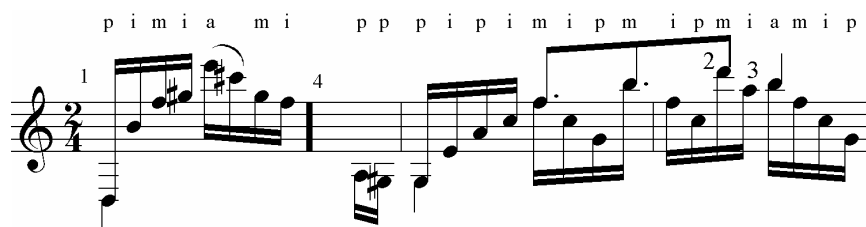
2.2.3 - Estudo Nº 3

Um dos mais difíceis da série, este estudo apresenta concomitância entre diversas dificuldades técnico-musicais como: arpejos de mão direita, repetição de polegar, hemiolas, sustentação de polifonias, mudanças bruscas de posição e ligados de mão esquerda.

A organização formal e tonal deste estudo encontra-se de acordo com o seguinte esquema:

| Forma | Quantidade de compassos e proporção entre as frases | Regiões tonais |
|---------|---|------------------------------|
| A | 16 (8+8) | Dm – Bm ⁵⁺ |
| codeta | 4 | A ^{7 5-9>} |
| B | 14 (4+4+6) | Dm – A ^{5-9>} /D |
| Codeta' | 4 | D |
| A | 16 (8+8 com finalização diferente) | Dm – Bm ⁵⁺ |
| Coda | 9 | D |

Da digitação proposta por Laurindo de Almeida sugerimos algumas modificações: a utilizações de cordas soltas nos compassos 9 e 11 (mi), 12 (ré), 13 (si e mi), 16 e 39 (mi e sol sem as ligaduras) e 45 (lá com a mão esquerda na segunda posição). Além destas, optamos pela seguinte digitação de mão direita nos compassos 1 e 4-7:



2.2.4 - Estudo N° 4

Apontaríamos este estudo como sendo um dos mais expressivos da série por duas razões: a contraposição entre melodia e harmonia e a coexistência entre os tons Maior e Menor dentro do elemento temático principal.

Logo, no primeiro compasso, a dissonância resultante entre a harmonia (A - sem Fundamental) e a melodia (Si¹⁵) dificulta a compreensão da tonalidade. Com a chegada da dominante menor (Em7), no compasso seguinte, quando o ouvinte começa a se habituar com a harmonia, o autor resolve a dominante em Am, de acordo com o esquema abaixo:

A Em⁷ Am Em

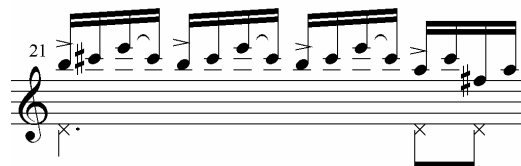
É com base neste esquema de forma e harmonia que o autor continua a composição. Propomos, para análise, a seguinte tabela:

| Compassos | Frases | Forma | Regiões Tonais | Observações |
|-----------|--------|--------|-------------------|---|
| 1-8 | a | A | A e Am | |
| 9-16 | b | | E7 ¹³⁺ | |
| 16-20 | c | Codeta | Em | |
| 21-28 | a' | A' | A e Am | Há o preenchimento, por semicolcheias, entre as notas de a. |
| 29-36 | b' | | E7 ¹³⁺ | A única diferença entre b e b' é o acréscimo de uma 4ª paralela à melodia |
| 36-39 | c' | Codeta | Em | |
| 40-42 | | Coda | A ⁶ | |

Entre os compassos 21 e 27, Gnattali mantém tema original de maneira implícita. Ou seja, realiza um processo onde as notas e a rítmica de *a* são preenchidas por notas de passagem e efeitos violonísticos (ligados e harmônicos naturais), resultando uma textura

¹⁵ Este *Si* funciona como uma *appoggiatura*, resolvendo na fundamental do acorde no ultimo tempo do compasso.

mais homogênea. Neste ponto, o autor funde numa mesma linha melódica os dois elementos originais de *a*.



2.2.5 - Estudo Nº 5

Este estudo se serve, basicamente, das possibilidades idiomáticas e improvisativas da música caipira. Para isto, Radamés requisita uma escordatura que imita a “Viola Caipira”, que, *a priori*, desenvolve a capacidade de leitura do intérprete para com a partitura.



Cada seção do estudo trabalha um elemento técnico-musical distinto. Dentre todos os elementos, temos: acordes com cordas soltas (já que a escordatura permite a execução de um acorde de Sol Maior sem a utilização da mão esquerda), harmônicos, percussão na ponte do instrumento, glissandos (com e sem pestana), arpejos, ligados e pizzicatos.

Relacionamos as questões formais e técnicas de acordo com a seguinte tabela:

| Compassos | 1-8 (54-57) | 9-27 | 28-43 | 44-53 | 58-61 |
|--------------------|---|--|-------|---|---|
| Forma | Introdução | A | B | Ponte com elementos de B (<i>Dal Signo</i>) | Coda |
| Elementos Técnicos | - acordes em cordas soltas - harmônicos - percussão | - glissandos - ligados - pestanas - arpejos | | | - acordes em cordas soltas - harmônicos - percussão |

Harmonicamente, este estudo não apresenta complexidade alguma, temos predominantemente, as funções de tônica, dominante e subdominante.

2.2.6 - Estudo Nº 6

Concentra-se, neste estudo, uma diversidade considerável de técnicas como: arpejos, ligados de mão esquerda, mudanças de posição, acordes repetidos, *pizzicatos* e polifonia.

Nos dois primeiros compassos, os quatro grupos de semicolcheias, o mordente e o acorde final correspondem à primeira frase e, conseqüentemente, a um gesto que será reiterado posteriormente.

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). The first measure starts with a piano (*p*) dynamic and contains four groups of eighth notes. Fingerings are indicated by circled numbers: 1, 2, 1, 4, 3, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 1, 4, 3, 2, 1. A mordente is placed over the eighth notes in the second measure. The second measure ends with a forte (*f*) dynamic and a triad chord. The notes are p, i, m, p, i, m, p, i, m, a. There are also circled numbers 1, 2, 3, 4 above the notes in the first measure and 1, 2, 3, 4 below the notes in the second measure.

Nos grupos de semicolcheias, é evidente a sobreposição de intervalos de terças com uma dinâmica crescente. A frase atinge o ponto culminante no início do compasso seguinte com a nota *si*, e a conclusão, no fim deste mesmo compasso, com o acorde de trítonos sobrepostos.

Diversos são os elementos técnicos-musicais desta primeira frase:

- 1) Há quatro momentos onde se realiza ligados:
 - a) três ascendentes no início dos tempos um e dois e outro no fim do quarto tempo;
 - b) um mordente com possível troca do dedo 3 pelo 4.
- 2) Arpejos com aproveitamento de cordas soltas para a mudança de posição. A dinâmica deste compasso é crescente do *p* para o *f*.
- 3) Distensão entre os dedos 3 e 1 no ultimo tempo do primeiro compasso.
- 4) Preparação da fôrma do acorde final enquanto a melodia superior é sustentada.

A partir do compasso 5, há um movimento rítmico cuja dificuldade encontra-se na rapidez da mudança de posição. Tal mudança torna-se ligeiramente mais simples ao se manter a pestana (apesar de não necessitar de pestana na 3ª casa) e utilizar o dedo 3 como eixo de movimentação. Este

The image shows a musical staff in treble clef with a common time signature (C). The fifth measure starts with a piano (*p*) dynamic and contains a sequence of chords. Fingerings are indicated by circled numbers: 3, 2, 3, 4, 3, 2. The chords are marked with circled numbers 4 and 3. The notes are p, i, m, p, i, m, p, i, m, a.

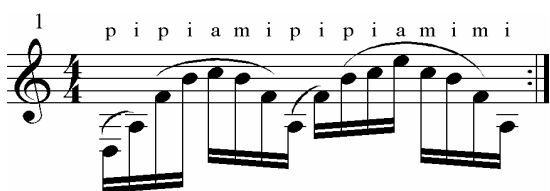
gesto acontecerá – com modificações – nos compassos 6, 13-14 e 19-20. E, nos compassos 9-10 e 17-18, não há mudança de posição. Portanto, não apresenta grandes problemas de ordem técnica.

Resta-nos ainda analisar as escalas dos compassos 7, 15 e 21. É interessante notar que a escala do compasso 21, por ser *coda*, recebe a mesma preparação da escala do compasso 7, porém com a digitação partindo da VII posição.

| Compassos | Escala e fundamental | Digitação de mão esquerda |
|-----------|-------------------------------------|---------------------------|
| 7 | Sol Lócrio | III posição |
| 15 | Lá Lócrio | V posição |
| 21 | Sol Lócrio (alteração na resolução) | VII posição |

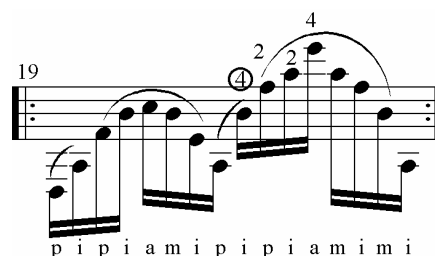
2.2.7 - Estudo Nº 7

Neste estudo, há uma citação dos primeiros três estudos de H. Villa-Lobos por três motivos: utilização sistemática da barra de repetição em todos os compassos da parte A, trabalho de arpejos e presença de acordes paralelos. Formalmente, este é um dos estudos mais simples da série, sendo um A-B-A'-Coda com A e B com texturas bem diferentes e elemento unificador bem definido. E, tecnicamente e musicalmente, um dos mais complexos por possuir difíceis mudanças de posição e dedilhados ininterruptos.



Do arpejo inicial, sugerimos uma digitação alternativa de mão direita ao lado. Assim como, no compasso 5, a opção de realizar uma pestana cruzada que abarque o Do (5ª corda, 3ª casa) e o Fá# (1ª corda, 2ª casa). Um detalhe importante é o *cres. poco a poco* de *pp*, no primeiro compasso até o *ff* do compasso 9 (início da parte B).

Com relação à parte A', o autor manteve a primeira metade de todos os compassos da parte A e ampliou a extensão destes acordes, resultando em mudanças de posição na segunda metade dos compassos. Em



outras palavras, o arpejo com acorde fixo de A transforma-se em arpejo em extensão na parte A'.

O elemento harmônico de destaque deste estudo é o acorde diminuto. Repare, através da análise harmônica a seguir, que 50% dos 20 acordes das seções A e B são diminutos. Tal elemento surge, portanto, como elemento unificador da peça.

| Parte A | | | Parte B | | |
|---|------------------------|---|-----------|-----------------------------------|--|
| Compassos | Acordes | Observações | Compassos | Acordes | Observações |
| 01 | Dm ⁷⁺⁶⁹ | Tônica | 09 | C ⁰ e A ⁰ | |
| 02 | F# ⁰ /D | Movimento cromático paralelo ascendente e descendente dos acordes diminutos | 10 | E7+ ⁴⁺ | |
| 03 | Bb ⁰ /D | | 11 | Bb ⁰ e G# ⁰ | |
| 04 | B ⁰ /D | | 12 | G#7/F# | |
| 05 | C ⁰ /D | | 13 | C7 ¹³ | Movimento diatônico paralelo descendente |
| 06 | B ⁰ /D | | 14 | Bb7 ¹³ | |
| 07 | A ^{69>} /D | Dominante | 15 | Ab7 ¹³ | |
| 08 | Dm ⁷⁺⁶⁹ | Tônica | 16 | F#m7 | Movimento diatônico paralelo descendente |
| A análise da parte A' é irrelevante por ser harmonicamente idêntica ao A. | | | 17 | Em7 | |
| | | | 18 | Eb ⁰ | Ligação com A' |

2.2.8 - Estudo Nº 8

Este estudo apresenta diversos detalhes técnico-musicais que o fazem um objeto de difícil análise. Tomaremos como ponto de partida a análise do discurso musical para posterior questões técnico-interpretativas.

De todo o ciclo, esta é a peça que apresenta maior complexidade do discurso musical. Nela, circunda uma atmosfera homogênea e ininterrupta devido ao fato de todas as partes serem variações dos elementos melódicos, harmônicos, rítmicos e timbrísticos contidos nos primeiros quatro compassos. Com exceção dos compassos 29-34, o intérprete deve realizar todas as frases o mais *legato* possível, tomando em consideração a indicação do autor de *Moderato e poco Rubato*.

A forma musical e a quadratura são os elementos discursivos mais transparentes do estudo. Todas as frases então construídas em cima de quatro compassos, com exceção dos compassos 15-20, 29-34 – que é o único momento de quebra do discurso – e do compasso 43 ao fim – que é apresentado fragmentos do tema. Enquadraríamos o esquema formal deste estudo de acordo com a seguinte tabela:

| | | | | | |
|-----------|------|------------|-------------|-------|-------|
| Compassos | 1-16 | 1-14;17-20 | 21-34 | 35-42 | 43-52 |
| Forma | A | A | B (+codeta) | A' | Coda |

Com relação à harmonia, exemplificamos a primeira seção com a seguinte tabela:

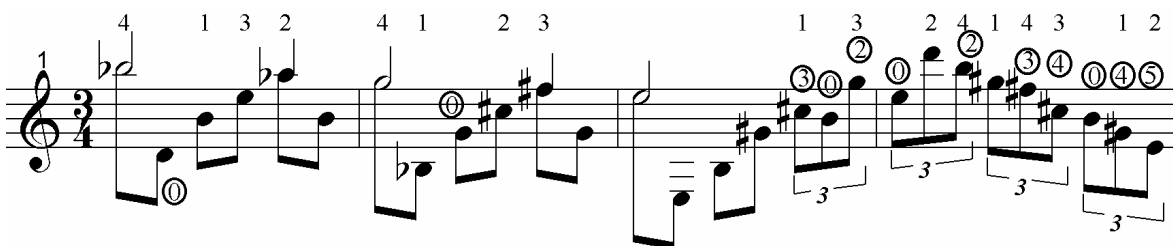
| | | | | | | | | | | | | | |
|---------|-----------|-----|-----------------|------------------|-------|-----|-----|---------------------|-----------------|----------------|--------------------|---------------------|----------------|
| Parte A | Compassos | 1 | 2 | 3-4 | 5 | 6 | 7-8 | 9-10 | 11 | 12 | 13-14 | 15 | 16 |
| | Harmonia | E/D | Bb ⁰ | E7 ¹³ | Ab/Gb | F/D | G7 | A7 ^{9>} | F ⁷⁺ | F ⁷ | D ^{9>} | B7 ^{9>} | F ⁷ |

Como é possível ver na tabela acima, há uma impossibilidade em estabelecer um centro tonal. Acordes dominantes e diminutos são encadeados entre si. Acreditamos que uma harmonia como esta contribuiria para uma atmosfera homogênea, quase “flutuante” se nos permitíssemos a sinestésias.

Ao compararmos os motivos melódicos da parte A com o da parte B, a diferença encontrada (2ª Maior entre a Segunda e terceira notas) seria insuficiente para definir B. Para tal análise, consideramos, principalmente, a mudança do material acompanhante associado à tessitura. É curioso perceber que o retorno ao tema (parte A') no compasso 35 se dá com o padrão rítmico do acompanhamento da parte B. Com relação ao discurso, resta-nos confirmar que estes elementos melódicos, harmônicos, rítmicos e timbrísticos, contidos nos primeiros quatro compassos, são reiterantes de toda peça e, por consequência, o elemento unificador.

Tecnicamente, os movimentos que o intérprete deverá realizar estão sujeitos a este discurso musical. Dizemos isto porque é comum, na forma estudo, o discurso musical ser subordinado a um padrão de movimentos instrumentais.

Crucial para a interpretação desta peça é estabelecer uma digitação que possibilite uma maior fluidez do discurso. Para isto, deve-se aproveitar ao máximo a utilização de cordas soltas e fôrmas de mão esquerda que permitam a sobreposição simultânea das notas da harmonia. Optamos, ao digitar a peça, pelo seguinte padrão:



Com esta digitação, há a possibilidade de uma maior coexistência entre as notas dos acordes e da melodia, favorecendo a atmosfera comentada anteriormente, assim como a execução *Rubato*. Sugerimos esquemas digitais semelhantes a este em toda a peça.

2.2.9 - Estudo Nº 9

Neste estudo, escrito na forma rondó, cada parte aborda uma característica técnico-musical distinta. Aqui, é exigida uma versatilidade do intérprete pela constante transição entre seções lentas e polifônicas para seções ritmadas e agitadas. Na tabela a seguir, estabelecemos algumas relações possíveis entre os conteúdos:

| Compassos | 1-7 | 8-24 | 25-32 | 33-46 | 47-53 | 54-74 |
|--------------------|--|--|--|---|------------------------|--|
| Forma | A | B | A' | C | A'' | D |
| Andamento | Lento | Allegretto | Lento | Allegro Ritmado | Lento | Movido |
| Elementos técnicos | -Posicionamento de <i>m.e.</i> -Polifonia -Pizzicato | -Ligados -Mudanças de posição -Escalas -Acordes repetidos -Arpejos | -Ligados com dedo fixo -extensão da <i>m.e.</i> -Arpejos | -Arpejos -Mudanças de posição -Alternância entre dedos da <i>m.d.</i> | -Polifonia -Escalas | - Todas as técnicas trabalhadas menos os ligados |

A parte A não apresenta grandes problemas de ordem técnica. É interessante realizar as polifonias com timbres diferentes como: unha nos dedos *indicador, médio e anular* na voz aguda e polpa do *polegar* na voz grave. Sugerimos, ainda, uma correção e uma modificação, nos compassos 1 e 5-6, respectivamente, a fim de obter um melhor resultado técnico-musical:

Para parte B, é crucial estabelecer uma boa digitação de mão esquerda. Veja como, no exemplo ao lado, os saltos estão amenizados e predomina o posicionamento longitudinal.

Na parte A', nos compassos 29 e 30, a idéia musical será enfatizada através da seguinte digitação (com distensão da mão esquerda):

É curioso notar que, até a parte A', todos os elementos técnico-musicais já foram expostos. E que a construção musical está baseada nas variações e diversas possibilidades de cruzamento destes elementos.

A parte C tem seu início (compasso 33) com um arpejo ascendente de Lá Maior (assim como no compasso 25), juntamente com os elementos rítmicos dos compassos 17 ao

22. Poderíamos, ainda, estabelecer mais relações temáticas e técnicas entre as seções, tendo em vista os elementos básicos existentes como: tonalidade, estrutura melódico-harmônica e técnicas instrumentais supracitadas. A parte D é o ponto culminante da peça, sendo o momento de maior movimento e em que Radamés condensa todos os elementos técnico-musicais das partes anteriores.

2.2.10 - Estudo Nº10

Este estudo tem como inspiração o *choro* intitulado “*Gracioso*” do compositor e violonista Anibal Augusto Sardinha – o Garoto. Semelhanças entre estas duas peças ocorrem, tanto no aspecto da técnica violonística, como nos elementos do discurso musical.

Ao comparar os primeiros três compassos da parte A de ambas, logo abaixo, encontramos poucas diferenças, entre elas: Garoto opta por um movimento cromático descendente da mão esquerda, Radamés utiliza uma melodia na voz central e as fórmulas de compasso são análogas.

Garoto - Gracioso

Radamés Gnattali - Estudo nº10

Das semelhanças entre as duas peças, apontaríamos, ainda, o primeiro compasso da parte B, em que a rítmica e a utilização de notas repetidas é idêntica.

Garoto - Gracioso

Radamés Gnattali - Estudo nº10

Com relação à forma musical estas peças são diferentes entre si. Como podemos ver na tabela abaixo, o *choro* do Garoto está escrito na forma *rondó* enquanto o *estudo* de Radamés encontra-se na forma ternária.

| | |
|----------------|------------------|
| Garoto | Radamés Gnatalli |
| A-B-A-C-A-Coda | A-B-B-A-Coda |

Por fim, destacaríamos que este é um estudo que nos demonstra como um mesmo material técnico-musical (ritmo, melodia, harmonia, motivos, movimentos envolvidos na execução etc.) tem o potencial de se desenvolver das mais diversas maneiras. Sendo, portanto, um estudo das possibilidades da criação/composição técnico-musical-violonística.

2.3 Villa-Lobos – os 12 Estudos

Composto em 1929, é considerado um dos mais importantes ciclos de estudos para o violão. Andrés Segovia (1893-1983), violonista para quem o ciclo foi dedicado, registrou, no prefácio da edição em 1953: “*Contienen, al mismo tiempo, fórmulas de sorprendente eficacia para el desarrollo de la técnica de ambas manos e bellezas musicales “desinteresadas”... valores estéticos permanentes de obras de concierto.*”

É importante ressaltar que já existem pesquisas e publicações de cunho acadêmico-pedagógico com relação a este ciclo como dissertações, teses e cadernos de análise. Portanto nos limitaremos a analisar as relações entre as peças do ciclo.

Relações entre as peças do ciclo¹⁶

Cabe ainda dizer que nossa análise parte de uma visão dos aspectos técnico-musicais e idiomáticos do instrumento para abrir possibilidades de abordagens orgânica e sistêmica do ciclo em sua totalidade.

¹⁶ Temos que ressaltar que a versão utilizada para a análise é a de 1953, publicada pela *Éditions Max Eschig* – França com prefácio de Andrés Segovia. Tendo em vista algumas diferenças existentes entre esta versão e a dos manuscritos (que não trabalharemos no presente trabalho).

2.3.1 - Estudos Nº 1, Nº 2 e Nº 3 – Arpejos e utilização de barras de repetição

Nestas três primeiras composições do ciclo, há um mesmo procedimento composicional: utilização de barras de repetição em quase a totalidade dos compassos.

No *Estudo Nº 1*, como citado no subtítulo da edição de 1953, é para desenvolver a técnica de arpejos e, mais especificamente, arpejos de mão direita. Há uma barra de repetição em todos os compassos, com exceção dos compassos 24 para o 25 (que o arpejo é seguido por um compasso de ligaduras), dos compassos 30 para 31 (mudança do ritmo harmônico) e 32 a 34 (compassos finais – utilização de harmônicos naturais e a cadência iv⁷-I⁶). Com relação à mão esquerda, o intérprete deve evitar ao máximo as tensões na sustentação dos acordes. Assim, como realizar possíveis antecipações entre acordes.

A harmonia, neste estudo, apresenta-se de duas maneiras distintas: tonal e harmônicas resultantes de acordes paralelos – fôrma do acorde diminuto com fundamental na 5ª corda - com a utilização de cordas soltas. Expomos nossa análise na seguinte tabela:

| | | | | | | | | | | | | |
|---------|-------------------|----|--------------------------------|----|--------------------------------|------------------|------------------|----|-------------------------------------|-----------------|----------------|----------------|
| Parte A | Compassos | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 |
| | Acordes | Em | Am ⁶ / _E | Em | B ⁷ / _{F#} | Em/ _G | E/ _{G#} | Am | Bb ⁴⁶⁷ | B ⁴⁶ | B ⁶ | B ⁷ |
| | Análise Funcional | T | s ⁶ / ₅ | t | D ⁷ / ₅ | t ₃ | (D) ₃ | s | DQ ⁴⁶⁷ *17 | D ⁴⁶ | D ⁶ | D ⁷ |

| | | | | | | | | | | | | |
|---------|-----------|---|-------|-----------------|--------------------|--------------------------------|----------------|----|--------------------------------|----|----|----|
| Parte B | Compassos | 12-23 | 24-25 | 26 | 27 | 28 | 29 | 30 | 31 | 32 | 34 | 35 |
| | Acordes | Acorde diminuto que realiza um movimento descendente de ½ em ½ tom. | Em | F# ⁷ | G ⁴⁶⁷ | C ⁰ / _{F#} | B ⁷ | Em | Am ⁶ / _E | Em | Am | E |
| | Análise | Harmonias resultantes | t | DD ⁷ | (D) ⁴⁶⁷ | DQ ⁷⁹ | D ⁷ | t | s ⁶ / ₅ | t | s | T |

No *Estudo Nº 2*, o foco técnico-violonístico escolhido pelo compositor é o de arpejos em extensão. Assim, como no *Estudo Nº 1*, a utilização de barras de repetição em quase todos os compassos (com exceção dos compassos 10-12, em que existe um arpejo seguido de uma escala com mais de 3 oitavas de extensão e da cadência final). É interessante notar,

¹⁷ Enarmonizamos o acorde para F#7/A# a fim de efetuar a análise.

neste estudo, uma proximidade com a linguagem técnico-musical do Estudo N° 20 de Carcassi. Realizamos uma análise harmônica deste estudo:

| | | | | | | | | | | | |
|---------|-------------------|---|-----------------------------|-----------------------------|------------------------------|---|----|----------------|----------------|----------------|----------------|
| Parte A | Compassos | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10-11-12 |
| | Acordes | A | E ⁷ /B | A ^{#0} | E ⁷⁹ /B | A | Am | E/B | Em/B | B ⁷ | E ⁷ |
| | Análise Funcional | T | D ₅ ⁷ | DD ⁷⁹ | D ₅ ⁷⁹ | T | t | D ₅ | d ₅ | DD | D |

| | | | | | | | | | | | | | | | |
|---------|-------------------|----|-----|-------------------------------------|------------------|------------------------------|------------------|-----------------|-----------------|-----------------|---------------------------------|----------------|----|-----------------|-------|
| Parte B | Compassos | 13 | 14 | 15 | 16 | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26-27 |
| | Acordes | A | F#m | C# ⁷ /G# | A ⁶⁴⁺ | C#m ⁷ /G# | G# ⁷ | C# ⁷ | F# ⁷ | B ⁷ | C ⁰ | E ⁷ | A | F/ A | A |
| | Análise Funcional | T | Tr | (D ₅ ⁷) ← | T ⁶⁴⁺ | Ta ₅ ⁷ | Ciclo de quintas | | | DD ⁷ | (D ₅ ⁷⁹) | D ⁷ | T | tA ₃ | T |

Já no *Estudo N°3*, a existência de arpejos (como é explícito, logo abaixo do título na edição de 1953) é de importância secundária perto do intenso trabalho na técnica dos ligados. A existência de barras de repetição já está um pouco diluída em comparação com as duas peças anteriores, e a definição da harmonia não é mais atribuída a ela. Há um maior número de exceções, na utilização desta técnica, como nos compassos: 9-10, 14-16, 22-23,



24-25, 27-30 (compassos finais). Ainda, neste Estudo, a técnica de ligados, às vezes, está vinculada à execução de trechos polifônicos, o que

aumenta a dificuldade técnica por exigir uma maior dissociação muscular.

Já podemos identificar elementos nacionalistas nos compassos 8 e 9, com gestos característicos dos *choros*.

A utilização sistemática de barras de repetição não será explorada pelo autor nas demais peças do ciclo apesar de existirem idéias semelhantes decorrentes da própria *forma estudo*¹⁸ nos demais estudos. Para o intérprete, o trabalho de repetição pedido por Villa-Lobos pode desenvolver uma forma de conscientização corporal para o movimento. Esta conscientização da repetição vem a ser uma ferramenta de trabalho técnico-musical de extremo interesse não apenas para este repertório como para qualquer peça a ser estudada.

¹⁸ Na forma estudo, há uma reiteração sistemática de movimentos e idéias musicais. Tal reiteração pode remeter à idéia de utilização de barras de repetição.

Estudo N°1
Allegro non troppo

Estudo N°2
Allegro

Estudo N°3
Allegro moderato

2.3.2 - Estudos N° 6 e N° 9 – Variação técnico-musical

Nestes dois estudos, a exposição é realizada de maneira homofônica (no caso do *Estudo n° 9*, o baixo está no tempo e as demais notas do acorde no contra-tempo) e a re-exposição é realizada de uma maneira quase idêntica, porém com uma maior movimentação e algumas modificações.

No caso do *Estudo n° 6*, a exposição (A) é em 27 compassos com uma progressão de acordes em colcheias e a re-exposição (A') são mais 27 compassos idênticos com o acréscimo da 6ª corda solta (Mi) entre os acordes em colcheias. Os seis compassos finais contêm o elemento-motivo da peça (1º compasso) em sua forma A e A' e a cadência final (vi⁶-F# (como nota de passagem)-t).

No *Estudo n°9*, a exposição (A) ocorre nos primeiros 29 compassos (desconsiderando a barra de repetição do compasso 17 – tal barra de repetição não existe em A'), e a re-exposição (A') é idêntica harmonicamente até o compasso 46 (análogo ao compasso 17). A diferença é que em A' o tema é exposto com o acorde arpejado em fusas (pmi) e com um mordente superior acrescentado com uma ligadura na mão esquerda. Nos compassos 48-51, há mais uma diferença com seus análogos 17-21, o acréscimo de uma linha cadencial no baixo (utilizando as cordas soltas ré, lá e mi). Os próximos cinco compassos que seguiriam

em A, são cortados em A'. Compassos 52-57 seguem uma extensa frase que encontrará seu repouso final em um F# (terminalização em picardia).

Villa-Lobos nos demonstra, nestes dois exemplos, um leque de opções que um mesmo material técnico-musical tem em se desenvolver. Para a composição, tal afirmação seria irrelevante, mas, como nosso enfoque é a questão técnico-violonística, quanto maior

Estudo N°6
Poco Allegro

Estudo N°9
Très peu animé

for a “criatividade” do intérprete em manipular e relacionar os elementos técnicos circundantes em uma peça qualquer, maior será a sua desenvoltura com ela.

Em outras palavras, quando nós – intérpretes – nos deparamos com uma seção musical tecnicamente complexa – como A' dos *Estudos n° 6* ou *9* – seria mais cômodo nos prepararmos com elementos musicais semelhantes e tecnicamente mais simples – como as seções A dos *Estudos n°s 6* e *9*.

2.3.3 - Estudos N° 4 e N° 11 – Acordes Repetidos

O *Estudo n° 4* é, como ressalta o subtítulo, composto com o objetivo específico de trabalhar a técnica de acordes repetidos com quatro dedos da mão direita¹⁹. Técnica esta que exige bastante preparação prévia para que não haja cansaço/dores musculares e que a sonoridade seja clara e com todas as notas bem equilibradas em volume e timbre.

Já o *Estudo n° 11*, está escrito na forma A-B-A'-B'-A, em que apenas em B e B' temos o *gesto* de acordes repetidos de duas e/ou três notas com o objetivo de acompanhar as terças maiores realizadas nos bordões. Enquanto as partes A e A' têm focos técnicos completamente diferentes de B (elementos discutidos em outros itens).

¹⁹ Há uma controvérsia no meio violonístico com relação à utilização do quinto dedo (mínimo) de mão esquerda. O próprio Villa-Lobos era favorável a tal procedimento.

Apesar de existir uma grande diferença entre esses dois estudos, a seção B do *Estudo n°11* possui sensações corpóreas muito semelhantes às do *Estudo n°4* - com pequenas mudanças de proporção.

Outra característica interessante de se notar é a proximidade do elemento *acordes repetidos* com o elemento *acordes paralelos* na linguagem villalobiana. E, mesmo sendo duas técnicas distintas, é comum o compositor utilizá-las simultaneamente.

2.3.4 - Estudos N°s 1, 2, 7, 8, 9 e 11 – Arpejos

A utilização da técnica de arpejos encontra-se nos *Estudos 1, 2, 7, 8, 9 e 11* e, indiretamente, no *Estudo 3*. A escrita de Villa-Lobos explora as possibilidades idiomáticas violonísticas desta técnica em conjunto com outras técnicas como: cordas soltas (campanellas), acordes paralelos, polifonias etc.

O primeiro estudo é um dos exemplos de arpejo de mão direita mais famosos do repertório violonístico. Sendo que, dos 34 compassos de toda peça, 29 são com a mesma digitação de mão direita. Como forma de estudo, sugerimos realizar este arpejo de duas maneiras distintas:

The image shows a musical score for the first study of Villa-Lobos, titled 'Estudo N°1'. It is written in G major (one sharp) and common time (C). The score is divided into three sections: 'original', '1ª variação', and '2ª variação'. Each section shows a treble clef staff with a series of eighth notes forming an arpeggio. Below the staff, there are fingerings and dynamics indicated by letters: 'p' for piano and 'i' for index finger. The original section has the fingering 'p i p i p m i a m a i m p i p i'. The first variation has 'p i p i p m i a ...'. The second variation has 'p i p i p m i a ...'.

Estes modelos de estudo foram sugeridos por Turíbio Santos com relação ao *Estudo N°3*. Sugerimos a aplicação destes modelos também aos *Estudos N°1 e 2*.

No *Estudo n° 7*, os arpejos têm início no compasso 13 e servem de sustentação harmônica de toda a seção B. Estes arpejos são, portanto, um acompanhamento que deve ser tocado num plano inferior de intensidade com relação à melodia superior.

Estudo N°7

13

4 a 2 1 3 4 4 2 1 a 3

p p m i p m i p p p m i p m i p p p m i p m i p m i p m i

No *Estudo n°8*, os compassos 17 ao 26 (primeira metade da seção A) apresentam a mesma disposição de planos da seção B do *Estudo n°7*. Porém, os contextos, de ordem rítmico-harmônico e técnicos, são completamente diferentes do estudo anterior. Aqui, o autor trabalha uma progressão na tônica C#m⁷ com um movimento rítmico. E, dos compassos 27 ao 32, Villa-Lobos apresenta o elemento técnico que será foco de toda a seção central do *Estudo n°11* (arpejo circular p, i, m, a, m, i, p,).

Este padrão de organização dos planos em *melodia*, *acompanhamento* e *baixo* foi utilizado, pelo compositor, também, na *Suíte Popular Brasileira* nos movimentos *Mazurca-Choro*, *Gavota-Choro* e *Valsa-Choro*.

O *Estudo N°9* apresenta três momentos distintos da mesma idéia, ou seja, três formas de se trabalhar o arpejo:

p i m p i m

30

p m a p m a

38

p i m a m p i m a m

50

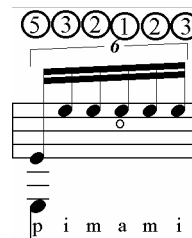
Como foi dito anteriormente, com relação ao *Estudo N°11*, a seção A' explora a técnica de arpejos. Porém, há uma concomitância de diferentes técnicas como: utilização do polegar (mão direita) em duas e três cordas, acordes paralelos (mão esquerda) e *campanelas*.

O conteúdo musical desta seção (A') é o mesmo contido em A com algumas modificações de cunho técnico-musical. Como podemos ver nos exemplos abaixo, o único fator

que se preserva é a melodia, enquanto baixo e harmonia²⁰ permanecem na nota pedal (Mi – 6ª e 1ª cordas) em A’.



Para a realização destes arpejos, a mão esquerda estabelece uma fôrma fixa que se move em bloco para prender as casas do braço do violão, e a mão direita dedilha de acordo com o esquema ao lado. Além disso, Villa-Lobos explora um interessante efeito de cinco notas Mi a mesmo tempo (três cordas com o Mi agudo e duas cordas com o Mi grave). Cabe, ainda, lembrar que o polegar da mão direita toca duas notas ao mesmo tempo e, nos compassos 50-51, 55-56, 60-61 e 65-66, uma terceira corda (Ré – 4ª corda solta) é adicionada ao polegar.



2.3.5 - Estudos N°s 2, 7, 8, 9 e 12 – Escalas

O primeiro momento do ciclo, em que Villa-Lobos escreve uma escala, é nos compassos 11 e 12 do *Estudo n°2*. Esta escala tem como ponto culminante o Lá da 17ª casa da primeira corda no meio do compasso 11 e é seguido por graus conjuntos descendentes até o final do compasso 12. Uma escala com mais de três oitavas.

²⁰ Como foi dito com relação ao Estudo n° 1, a harmonia da seção A’ do Estudo n° 11 é resultante de um elemento técnico que junta: arpejos, cordas soltas e acordes paralelos.

Estudo N°2

10

p i m p i m i a m i m i m a m i ...

Estudo N°7

Há uma sustentação desta idéia, ou melhor, deste *gesto* por parte do compositor, logo no primeiro compasso do *Estudo n° 7*²¹ (assim como nos compassos 5, 9-11, 31, 35, 39-40 e 56), e no décimo compasso do *Estudo n° 9* (e compasso 39).

Já, no *Estudo n° 8*, nos compassos 33-37, o *gesto* está levemente modificado pelo fato de haver uma das poucas escalas ascendentes do ciclo, que serve de preparação para a chegada do ponto culminante seguido de uma escala descendente.

Estudo N°8

33

Por fim, no *Estudo n° 12*, a escala contida na seção B é apresentada de forma altamente mecanizada, intercalando padrões fixos de mão esquerda com a utilização de cordas soltas. Ritmicamente, o som das cordas soltas surge numa polirritmia com relação à fórmula de compasso ora 2/4 ora 3/4. Isso exige uma preparação rítmica do intérprete anterior à execução da peça.

²¹ Nosso interesse, neste caso, é com o *gesto* “Ponto Culminante seguido de uma Escala Descendente por graus conjuntos” em qualquer tom e extensão.

2.3.6 - Estudo Nº 5

O *Estudo nº 5* é o que apresenta as ligações mais distantes com as outras peças do ciclo. Sua dificuldade está na sustentação simultânea de três vozes independentes entre si. Jukka Savijoki²² aponta para o *Estudo nº 5* como sendo o primeiro que Villa-Lobos não declara a abordagem técnica. De acordo com Eduardo Meirinhos²³, este seria um estudo de *ostinato*. O intérprete precisará utilizar dedos fixos na mão esquerda para manter as melodias claras, assim como uma independência entre a rítmica dos dedos da mão direita.

Logicamente, a questão da polifonia não é exclusiva ao *Estudo nº 5*. Há sustentações de idéias polifônicas nos *Estudos nº 3* (compassos 3-5, 8, 12, 13, 19-22 e 26-30), diversas secções do *nºs 4 e 9*, na parte B do *nº 7*, em quase totalidade do *nº 8*, na parte B do *nº 10* (em que temos a sobreposição de notas fixas com ligados – um dos momentos de maior dificuldade técnica do ciclo) e, no *Estudo nº 11*, de modo geral.

2.3.7 - Estudos Nºs 7 a 12 – Mistura de Elementos Técnicos

A partir do *Estudo nº 7*, Villa-Lobos compõe com uma textura bastante heterogênea entre as partes de um mesmo estudo, ou seja, há uma busca por diferentes “cores” e técnicas numa mesma peça. Acreditamos que, a partir deste momento, Villa-Lobos exige uma maior versatilidade interpretativa do executante.

²² SAVIJOKI, Jukka. “Guitar International”, Junho-1987, p. 40.

²³ MEIRINHOS, Eduardo. “Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para violão de Heitor Villa-Lobos”, São Paulo, Tomo 2, 1997, p.289.

No *Estudo n° 7*, a parte A é constituída por duas frases de quatro compassos, seguidas por três frases de dois compassos, em que a idéia se inicia com uma escala descendente de um compasso (como já comentado anteriormente), seguido por dois compassos de dominante individual (contendo acordes em *plaqué*, notas com bordadura inferior, um ponto culminante e um anacruse para o compasso seguinte). E, nesta primeira frase, um acorde de subdominante relativa (*plaqué*), seguido do anacruse para a frase seguinte.

A parte B deste mesmo estudo é composta por três vozes dispostas da seguinte maneira: superior com a melodia, a voz central com acordes arpejados pela mão direita (com a utilização de *campanellas*) e o baixo pedal com as nota Lá (como dissemos anteriormente). É interessante notar que esta seção trabalha, simultaneamente, quatro técnicas distintas: arpejos de mão direita, *campanellas*, polifonia e acordes paralelos.

E a parte C apresenta elementos técnicos-musicais bastante diferentes dos apresentados em A e B. Aqui, temos uma seção de intensa dificuldade técnica que contém acordes de quatro notas (*p* a tempo e *i, m e a* no contra tempo) com rápidas mudanças de posição, seguido por acordes em *plaqué* com mudanças de posição mais trinados de mão esquerda.

O *Estudo n° 8* está escrito na forma Introdução-A-A'-A-Coda. Aqui, o autor explora uma diversidade de técnicas e timbres como: polifonias, mudanças de posição, arpejos, ligados e escalas.

Na Introdução, temos a melodia principal no baixo (6ª corda) e o acompanhamento realizado com intervalos de trítone e de terça maior (cordas 5 e 4). Tanto melodia, quanto acompanhamento – executado nos bordões – devem soar o mais *legato* possível. E estes trabalhos melódicos, harmônicos e timbrísticos exigem cuidados, por parte do intérprete, para evitar os ruídos característicos da mudança de posição nesta região e equalizar, coerentemente todo o material sonoro existente.

Nas partes A e A', a melodia, que na Introdução estava no baixo, agora está no soprano (1ª corda) e o baixo e acompanhamento estão dispostos analogamente a parte B do *Estudo n° 7* comentado anteriormente.

Estudo N°8

melodia idêntica até o compasso 7

Aqui segue uma análise harmônica das seções A e A':

| | | | | | | | | | | | | |
|---------|-------------------|------------------|------------------|-------------------------------------|---------------------------------|---------------------|----|-----------------|------------------|-------------------|----------------------|-----------------------|
| Parte A | Compassos | 17 | 18 | 19 | 20 | 21 | 22 | 23 | 24 | 25 | 26 | 27-32 |
| | Acordes | C#m ⁷ | F#m ⁷ | A# ^Q /E | A ^Q /E | B ^{4/7} | A | A | F#m ⁷ | E7 | G#7 ^{9>} | harmônias resultantes |
| | Análise Funcional | t ⁷ | s ⁷ | (sA ⁷) _{5>} | (sA ⁷) ₅ | (D ^{4/7}) | tA | tA ₇ | s ⁷ | (D ⁷) | D7 ^{9>} | |

| | | | | | | | | | | | | |
|----------|-------------------|----------------|------------------|---------------------------------|---------------------------------|------------------|-----------------|-------------------|--------------------|-------------------|--------------------|-------------------|
| Parte A' | Compassos | 40 | 41 | 42 | 43 | 44 | 45 | 46 | 47 | 48 | 49 | 50-55 |
| | Acordes | C#m7 | F#m ⁷ | C# ^Q /E | C ^Q /E | E ⁷⁺ | A ⁶ | D ⁶ | Bm ⁷ | D ⁶ | Bm ⁷ | E ⁷ |
| | Análise Funcional | t ⁷ | s ⁷ | (sA ⁷) ₃ | (sA ⁷) ₃ | tR ⁷⁺ | tA ⁶ | (S ⁶) | (Sr ⁷) | (S ⁶) | (Sr ⁷) | (D ⁷) |

É possível, através desta breve análise, perceber a complexidade harmônica destas seções. Dos compassos 27 ao 32 e 69 ao 74, surge, pela primeira vez no ciclo, um elemento técnico que será amplamente utilizado na seção A' do *Estudo n° 11*: o arpejo circular de mão direita. Apesar de que, aqui, o arpejo está intercalado com acordes em *plaquê*.

Após este momento de arpejos, seguem sete compassos de uma escala ascendente com utilização de ligados, uma escala descendente e uma suspensão sobre o acorde de dominante.

Com relação aos *Estudos n°s 9 e 11*, consideramos as informações existentes nos capítulos anteriores já suficientes para demonstrar a diversidade de elementos técnicos existentes em ambos, assim como inter-relações técnico-musicais.

O *Estudo n° 10* foi composto de acordo com a seguinte forma: A-B-C-A'-Coda. E cada uma das seções trabalha elementos técnico-musicais diferentes e complementares entre si. Há, portanto, um cruzamento destes elementos entre todas as seções, com maior ou menor enfoque em uma técnica específica. Dentre os elementos técnicos abordados, temos: acordes repetidos, ligados com dedos fixos, acordes paralelos, repetição de polegar e mudanças de posição.

Com maiores detalhes, os dois primeiros compassos deste estudo já contêm os elementos técnico-musicais mais trabalhados de toda peça: acordes repetidos e ligados com dedos fixos. A parte A (compassos 1-20) é, basicamente, construída com base nestas duas técnicas com o acréscimo dos acordes cromáticos paralelos ascendentes (B do 1º compasso até o C# do compasso 12). Nesta seção, há, ainda, a presença constante da nota Si (2ª corda solta). Na parte B, o ligado com dedos fixos apresentado em A torna-se foco principal do trabalho técnico.

É interessante pensar o *Estudo nº 10* dentro do contexto do ciclo como um todo, e que cada peça estabeleça diversas relações de ordem sistêmica e orgânica. Partindo deste princípio, é possível que esta técnica de *ligados* seja uma decorrência da seção A' do *Estudo nº 9*. Tendo o compositor imaginado um mesmo princípio técnico, engendrando discursos musicais distintos.

Com relação ao Estudo nº 12, é unânime, no cenário violonístico mundial, a idéia deste ser o momento em que mais transparece as possibilidades técnico-instrumentais violonísticas.

Basicamente, três técnicas distintas são trabalhadas em seções separadas. Temos, na tabela a seguir, um cruzamento dos elementos técnicos com a forma do estudo:

| Seção | A | Ponte | A' | B | A | Ponte | Coda |
|-----------|----------------------------------|---------------------------|-------------------------------------|--|----------------------------------|---------------------------|----------------------------------|
| Compassos | 1-21 | 22-29 | 30-38 | 39-69 | 70-90 | 91-98 | 99-107 |
| Técnica | Acordes paralelos com glissandos | Escalas com cordas soltas | Acordes paralelos, escala | <i>i</i> e <i>m</i> tocando em duas cordas | Acordes paralelos com glissandos | Escalas com cordas soltas | Acordes paralelos com glissandos |
| | | | repetição do <i>p</i> ²⁴ | Sustentação de melodia em uma única corda | | | <i>rasgueado</i> |

Esta diversidade de timbres, texturas e idéias resultam numa maior dificuldade interpretativa pela versatilidade técnico-musical exigida do executante.

²⁴ Utilizamos, nesta tabela, abreviações para os dedos da mão direita.

2.3.8 - Os acordes paralelos

Ao se executar um acorde e, em seguida, executar um outro acorde com a mesma fôrma de mão esquerda, mudando apenas de posição, é bastante idiomático nosso instrumento. E, a isso, chamamos *acordes paralelos*.

Villa-Lobos utilizou esta técnica em diversas obras, assim como nos *Estudos n° 1* (toda seção B), *4* (compassos 11-16, 34-65 com algumas exceções), *6*, *10*, *11* (toda seção C) e *12*. Tal técnica circunda toda a obra violonística do compositor, sendo um elemento característico de sua linguagem.

Podemos ainda dizer que as harmonias são resultantes destes procedimentos técnicos. Portanto, mais do que em outras técnicas, transparece a movimentação do intérprete para a produção do som.

2.3.9 - Conclusão da análise do Ciclo

Da naturalidade do ciclo e da contribuição para a escrita idiomática violonística

É possível pensar o ciclo de *Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*, como dito em diversos momentos de nosso texto, de maneira orgânica; em que os elementos e idéias técnico-musicais se cruzam constantemente. Foi através deste prisma que realizamos nossas análises, tendo em vista a evolução e as correspondências entre os objetos sonoros no decorrer do ciclo. Por exemplo, desde os primeiros três estudos, em que vemos o uso e a “diluição” das barras de repetição, até as relações entre as escalas dos *Estudos N°2, 7, 8, 9 e 12* etc. Tudo isso faz deste ciclo uma obra completa em si.

Indubitavelmente, não trabalhamos todas as relações possíveis dentro deste ciclo, tendo em vista a complexidade de uma análise desta ordem e a proposta do projeto. Esperamos que esta pesquisa, futuramente, seja estímulo para maiores aprofundamentos.

Destacaríamos, ainda, que sendo uma composição de 1929, foi um marco para a evolução da escrita idiomática violonística. Tendo influenciado, enormemente, um grande número de intérpretes e compositores até nossos dias.

Conclusão

No decorrer da pesquisa o tema demonstrou ser em demasia extenso e denso. De todo o repertório encontrado, o recorte que fizemos abarca três períodos distintos da produção violonística do século XX (H. Villa-Lobos – 1929, R. Gnattali – 1968 e C. Guerra-Peixe – 1979-80). Assim como três níveis de dificuldade técnica distintos. Sendo o ciclo de Guerra-Peixe o que possui um menor grau de dificuldade técnica, e o de Villa-Lobos, o de resolução mais difícil²⁵.

Neste trabalho, cada análise tem por objetivo estimular o intérprete a conhecer e refletir ativamente sobre o conteúdo-forma musical. Para tal, não nos aprofundamos em cada um dos 32 estudos, e sim, expomos o que mais nos atraiu em cada objeto de análise.

Este trabalho foi desenvolvido a partir da interpretação e com o desejo de que seja utilizado para tal fim. Pensamos em resolver as análises técnico-musicais de maneira criativa; deixando ao professor e ao intérprete diversas possibilidades de lidar com os problemas musicais e violonísticos. Afinal, consideramos a curiosidade e o envolvimento como parte integrante da pesquisa e da interpretação.

Cabe aqui dizer que, findado o século XX, é merecido uma pesquisa que englobe toda a produção de estudos para violão; com edição, análise, catalogação e classificação das partituras. Possivelmente, estimulando jovens compositores, instrumentistas, professores e pesquisadores brasileiros.

²⁵ De acordo com a tabela da p. 6.

BIBLIOGRAFIA

ABDALLA, Thiago Barbosa e GLOEDEN, Edelson. *Dos Compositores Brasileiros do Século XX: os Estudos para Violão*. Pesquisa de Iniciação Científica financiada pelo PIBIC/CNPq com vigência 2004-2005.

ANDRADE, Mario de. *Pequena História da Música*. 9ªed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Limitada, 1987.

ANTUNES, Gilson. *Americo Jacomino Canhoto e o Desenvolvimento da Arte Solística do Violão em São Paulo*. São Paulo, 2002. Dissertação de Mestrado.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali – o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: MEC-Funarte 1985.

BROUWER, Leo e PAOLINI, Paolo. *Scale per Chitarra – Metodologia dello Studio*. Milão: G. Ricordi & C. S.P.A, 1992.

CARLEVARO, Abel. *Escuela de la Guitarra: Exposición de la teoria instrumental*. Buenos Aires: Barry Editorial, 1979.

_____. *Master-Classes – Technique, Analysis and Interpretation os the Guitar Works of Heitor Villa-Lobos*. Reino Unido: Ed. Chanterelle 712, 1987.

CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. São Paulo. Ed. Alhambra, 1977.

CAVALCANTE, Jairo José Botelho. *Radamés Gnattali e o violão*. São Paulo, 2002 Dissertação de Mestrado.

DUDEQUE, Norton. *Historia do violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

GLOEDEN, Edelson. *As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado*. São Paulo, 2002. Tese de Doutorado.

_____. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. São Paulo, 1996. Dissertação de Mestrado.

IZNAOLA, Ricardo. *Kitarologus – The Path to Virtuosity*. EUA: Ed. Chanterelle, 1997.

MEIRINHOS, Eduardo. *Fontes Manuscritas e Impressa dos 12 Estudos para Violão de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo, 1997 Dissertação de Mestrado.

PEREIRA, Marcelo Fernandes. *A Escola Violonística de Abel Carlevaro*. São Paulo, 2003. Dissertação de Mestrado.

PEREIRA, MARCO. *Heitor Villa-Lobos: sua Obra para Violão*. Brasília: MusiMed, 1984.

PUJOL, Emílio. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.,1956.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro Ed. Concisa, 1994.

SANTOS, Turibio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1975.

PARTITURAS

GNATTALI, Radamés. *10 Studies for Guitar*. Alemanha: Ed. Chanterelle 727, 1988.

GUERRA-PEIXE, César. *10 Lúdicas para violão*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 1979.

MIGNONE, Francisco. *Twelve Etudes for Guitar*. Washington, D.C.:Ed. Columbia Music Company, 1973.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Os Doze Estudos para Violão*. Paris: Ed. Max Eschig, 1953.

EM MEIO ELETRÔNICO

Divisão de Música e Arquivo Sonoro Radamés Gnattali 1906. Disponível em: <<http://www.bn.br/fbn/musica/radames/radames.htm>> . Acesso em: Nov, 2005.

Orquestra de Câmara Solistas de Londrina. Guerra-Peixe – Cultura Musical OCSL 2000-2005. Disponível em: <<http://www.aesa.com.br/solistaslondrina/compositores/peixe.php>>. Acesso em: Nov, 2005.

Museu Villa-Lobos. INPHAN e Ministério da Cultura. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.museuvillalobos.org.br/index.htm>>. Acesso em: Nov, 2005.

Andrés Segovia - Copyright © 2000 - São Paulo - Brasil - Eduardo Plate. Disponível em: <<http://www.violao.hpg.ig.com.br/dezembro.html>>. Acesso em: Nov, 2005.

Thiago Abdalla é bacharel em Violão Erudito pelo Departamento de Música da ECA-USP. Com bolsa pelo CNPq, desenvolveu um projeto de pesquisa intitulado “*Dos Compositores Brasileiros do Século XX: Os Estudos para Violão*”. É bolsista do “50º Música em Compostela” na Espanha e conquistou a 1ª colocação no “*X Concurso de Violão Musicalis*”.

Thiago Abdalla tem especial interesse na área de educação musical. Especializou-se em Orff-Schulwerk com bolsa de estudos pela AOSA-EUA e é membro fundador da ABRAORFF. Junto à Secretaria da Educação do Estado de São Paulo participa como orientador curricular do Ensino Médio e professor nas oficinas de linguagens artísticas.

É membro do Grupo Pulso 70 e do Quarteto Quartz, professor de violão da NUMA – Núcleo de Música Aplicada e trabalha como compositor e instrumentista para Dança e Teatro. Atualmente, inicia sua pesquisa de pós-graduação acerca do repertório de M. Castelnuovo-Tedesco e prepara-se para a gravação de seu primeiro CD com ciclos de composições inéditas para violão solo de José Roberto Vasconcelos.

thiago_abdalla@hotmail.com