Renato da Silva Almeida

Do Intimismo à Grandiloquência.

(Trajetória e Estética do Concerto para Violão e Orquestra:
das raízes até a primeira metade do século XX em torno de
Segovia e Heitor Villa-Lobos.).

Dissertação apresentada ao Departamento de
Música da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para a obtenção do título de Mestre em
Artes .

Orientador:

Prof. Dr. **Edelton Gloeden.**

São Paulo, 2006.

Para minhas filhas.

AGRADECIMENTOS

Aos meus orientadores:

Prof. Dr. Marcos Branda Lacerda.
Prof. Dr. Edelton Gloeden.

Aos professores do Curso de pós – Graduação da ECA – CMU

Prof. Dr. Mario Ficarelli
Prof. Dr. Fernando Corvisier
Prof. Dr. Edelton Gloeden.
Prof. Dr. George Olivier Toni.
Prof. Dr. Gil Jardim

A minha família:

Pais, irmãos, cunhados, sobrinhos, Fátima, Lina e Tetê.

Aos amigos:

Danieli Longo, Maria Cecília, Marcio Guedes, Chico Freitas, Marcos Battistuzzi e Silvio Baroni, Aguinaldo Santos.

Aos meus amigos professores da FPA pelo apoio, confiança e fidelidade:

Vanessa, Mauricio, Paulo Bellinati, Valdeci, Marcelo Brazil, Ubirajara, Eliana, Ednei, Flavia Prando, Vitti, Daniela, Genaro, Mirian, Lucinha, Silvia, Sylvia Bolonha, etc.

Especiais para:

Profa. Dra. Vera Toledo Piza, Edelton Gloeden e ao “véio” Lando meu pai.

RESUMO

O presente trabalho constitui-se numa pequena colaboração para o estabelecimento de um panorama dos Concertos para Violão e Orquestra. Desde suas primeiras obras no século XIX até a primeira metade do século XX. Buscamos identificar nessa exposição, personagens, fatos e eventos de fundamental relevância para o desenvolvimento do gênero e uma análise do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos.

Palavras Chaves: VIOLÃO, CONCERTO, ORQUESTRA, SEGOVIA, VILLA-LOBOS.

ABSTRACT.

This work is a small collaboration to establish a panorama of Guitar Concertos since the initial works of the 19th century until the works of the first half of the 20th century. In this exposition, we focused on identifying characters, facts and events of fundamental relevance to the development of the genre. Especially, we developed a detailed analysis of the *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* by Heitor Villa-Lobos.

Key Words: GUITAR, CONCERTO, ORCHESTRA, SEGOVIA, VILLA-LOBOS.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
------------------	----

CAPÍTULO I

1. 1 - A palavra Guitarra.....	11
1. 2 - A palavra Violão.....	11
2 - Resumo histórico até o violão de Antonio Jurado Torres, Andrés Segovia e seus predecessores.....	13
2.1 - <i>Vihuela de Mano</i> ou <i>Viola da Mano</i>	14
2.2 - <i>Guitarra Renascentista</i> (indícios de técnica moderna?).....	16
2.3 - <i>Guitarra Barroca</i>	20
2.4- <i>Guitarra Clássico-Romântica</i>	26
2.4.1 – Quadro : Métodos e Estudos.....	29
2.4.2 – Quadro :Violão solo.....	30
2.4.3 – Quadro : Violão e Orquestra.....	31
3 – A Supremacia do piano.....	31
4- Predecessores de Andrés Segovia, caminho do violão grandiloquente.....	33
4.1 - Julian Arcas.....	33
4.2 - Antonio Jurado Torres.....	33
4.3 - Francisco Tárrega y Eixa.....	34
4.4 - Miguel Llobet e Emílio Pujol.....	35
4.5 – Quadro: Outros Compositores/violonistas que se destacaram no período.....	37
5 - Andrés Segovia, a Grandiloquência em Pessoa!.....	39
5.1 - Andrés Segovia Torres.....	39
5.1.1 – Ambição.....	40

5.1.2 – Métier.....	41
5.1.3 –Visão.....	42
5.1.3.1 –Transcrições.....	43
5.1.3.2 –Composição.....	44
5.1.3.3 –Encomendas.....	44
6 - Os concertos para violão e orquestra.....	46

CAPÍTULO II

1 – Introdução: O Concerto para solista e orquestra.....	47
2- Sistematização do Panorama dos Concertos.....	50
3 – Iª Fase: Concertos Clássico-Românticos.....	51
3.1 - Concerto nº 1 em Lá maior Op. 30 - Mauro Giuliani.....	51
4 – IIª Fase: Segovia e os primeiros concertos do século XX.....	58
4.1 - <i>Concierto de Aranjuez</i> – J. Rodrigo.....	58
4.2 - <i>Concierto del Sur</i> – M. Ponce.....	65
4.3 - <i>Concerto em Ré Maior</i> – M. Castelnuovo-Tedesco.....	70
4.4 - <i>Fantasia para um Gentilhomme</i> – J. Rodrigo.....	76
4.5 - <i>Concertino para Violão e Orquestra</i> – A. Tansman.....	81
4.6 - <i>Concerto para Violão e Pequena Orquestra</i> - Heitor Villa-Lobos....	88
5 – IIIª Fase: Independência e Contemporaneidade.....	89
5.1 - <i>Concertino para Guitarra y Orquestra</i> , Guido Santórsola.....	89
5.2 - <i>Concerto para Violão e Orquestra</i> , Radamés Gnattali.....	90
5.3 - <i>Concertino para Violão e Orquestra</i> , Hans Haug.....	92
5.4 - <i>Trois Graphiques pour Guitarre et Orchestre</i> , Maurice Ohana.....	93
5.4 - <i>Concertino para Violão e Orquestra</i> , Denis Aplvor.....	94
5.6 - <i>Concierto para Guitarra y Orquestra</i> , Antonio Lauro.....	94
5.7 - <i>Guitar Concerto nº 1</i> , Stephen Dodgson.....	95
5.8 - <i>Guitar Concerto op. 67</i> , Malcom Arnold.....	96
5.9 - <i>Concertante Suite op. 19</i> , Heinz Friedrich Harting.....	96

5.10 - <i>Homenaje a la Seguilla, Federico Moreno Torroba</i>	97
6 - Outros Concertos:.....	98
6,1 - Na Europa.....	99
6.2 – Nos EUA.....	99
6.3 – Abel Carlevaro.....	99
6.4 - Leo Brouwer.....	101

CAPÍTULO III

(*Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos).

1 - Os concertos para solista e orquestra de Villa-Lobos.....	104
1.1 – Quadro cronológico dos Concertos de Villa-Lobos.....	106
2 - Villa-Lobos e sua participação para a inclusão do violão na música do século XX.....	107
2.1 - Exemplos da linguagem e do estilo violonístico de Villa-Lobos..	116
3 - Histórico do <i>Concerto do para Violão e Pequena Orquestra</i>	124
3.1 Modificações propostas por Andrés Segovia no primeiro movimento.....	130
3.1.2 - No segundo movimento.....	131
3.1.3 - No terceiro movimento.....	132
3.2 – Quadro com a discografia do <i>Concerto</i>	136
4 - Análises: Estética, Morfológica e Harmônica: Situando Esteticamente.....	138
4.1. Instrumentação e orquestração.....	140
4.2. Análises: Morfológica e Harmônica.....	142.
4.3 - <i>I – MOVIMENTO - Allegro Preciso</i> (Fantasia).....	144
4.3.1 Motivo unificador.....	146
4.3.2 Improvisações Livres.....	149
4.3,3 Períodos de Contraste (Poco Meno).....	149
4.3.4 Coda.....	151

4.4 - <i>II – MOVIMENTO – Andantino e Andante.</i>	152
4.4.1 Estrutura Fraseológica	153
4.4.2 Estrutura Harmônica	153
4.5 – <i>CADÊNCIA</i>	155
4.5.1 I - Quasi Allegro.....	155
4.5.2 II – Andante.....	156
4.5.3 III - Quasi Allegro.....	156
4.5.4 IV – Meno.....	157
4.5.5 V - Poco Moderato.....	158
4.6 - <i>III – MOVIMENTO – Allegro non troppo</i>	158
4.6.1 Abertura.....	158
4.6.2 Mote.....	159
4.6.3 Improvisação do solista.....	160
4.6.4 Ponte Orquestral.....	161
4.6.5 Rondó.....	161
4.6.6 Coda.....	162
4.7 - Estrutura Harmônica.....	162
4.7.1 Refrão do Rondó.....	163

CAPÍTULO IV.

Conclusão	165
BIBLIOGRAFIA	167

INTRODUÇÃO

Desde as mais antigas épocas até os dias atuais, encontramos inúmeros exemplos de instrumentos cordofônicos dedilhados presentes nas civilizações do Extremo Oriente, África, Ásia e Europa. A disseminação de alguns desses instrumentos e suas sonoridades intimistas atingiu tamanho fascínio, que fez com que se adquirisse, em determinadas culturas, uma posição de “Símbolo Nacional”.

Assim, podemos citar alguns exemplos, como os instrumentos da família do *Koto* e do *Shaminsen* para os povos asiáticos (China e Japão), a família do *Sitar* para as civilizações hindus, a família da *Lira* para os gregos, a família do *Alaúde* para os árabes e, dentre tantos outros, a família da **Guitarra** para os povos de origem cultural greco-romana (hoje denominados europeus) e, posteriormente, para as civilizações do *Novo Mundo* (hoje denominadas Américas).

Esta última família, seu desenvolvimento estético/sonoro e, em especial, o período em que ela ousaria, através do advento do moderno violão concertista, abandonar sua personalidade intimista em busca das grandiloquências sonoras pelas quais se enveredou a Música ocidental, delineará o contexto dos três capítulos que compõem nosso trabalho.

No primeiro capítulo traçaremos a linha que vai do “íntimo” ao “grandioso”, fornecendo uma breve fundamentação histórica sobre a trajetória dos instrumentos e sonoridades, partindo dos principais ancestrais do violão, no início da Era da Tablaturas ou seja, da *guitarra renascentista*, e da *vihuela* até alcançarmos o modelo de *guitarra* (violão) usada em nossos dias.

No segundo capítulo, após uma introdução sobre o concerto instrumental, abordaremos os principais concertos para violão e orquestra,

seus compositores e intérpretes, estabelecendo um panorama contextual que possa demonstrar a relevância dessas obras no âmbito da música violonística.

No terceiro capítulo, empreenderemos detalhada análise do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra* de Heitor Villa-Lobos, visando a demonstrar ser esta, obra capital daquela contextualização.

CAPÍTULO I

A palavra **Guitarra**:

Quanto à origem da palavra *guitarra*, se consultarmos o *Manuale di Storia della Chitarra* de Mario Dell'Ara¹, o autor nos informa que a gênese etimológica do termo deriva da antiga denominação sânscrito-anatólica *ča tār*, construída com o prefixo numeral *ča* (quatro) e a palavra *tār* (corda). Encontramos também fontes em que a palavra aparece como sendo a derivação do termo grego *Kytara*, e que, já na Idade Média, apresenta transformações, como: *kitaire*, *guitarre*, *guiterne*, *guitare*, *quitarra*, *chitarra*, e *guitarra*.²

A palavra “**Violão**”:

É a nomenclatura usada em Portugal e no Brasil para a guitarra de seis cordas simples. Os nomes *viola* e *violão* foram criados para estabelecer uma diferenciação de nomenclatura do instrumento usado na música tradicional portuguesa (em especial pelos fadistas), também chamado de “guitarra” (hoje em dia, guitarra portuguesa) e que se assemelha a um bandolim.

No século XIX, sob forte influência do universo musical parisiense, a guitarra de seis cordas simples é introduzida no norte de Portugal e recebe, nessa região, o nome de *viola francesa*, uma vez que *viola* era o nome em português da antiga guitarra espanhola (guitarra barroca), que ainda era muito

¹ DELL'ARA, Mario. *Manuale Di Storia Della Chitarra*. Ancona: Bèrben, 1988, vol. 1, p. 7.

² GLOEDEN, Edelson. *O Ressurgimento do violão no século XX*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: ECA-USP, 1996, p.25.

usada. Posteriormente, a viola francesa por ter o corpo maior que a antiga viola espanhola, passaria a ser designada no aumentativo, ou seja, violão.

No sul de Portugal, como não mais havia guitarras de cinco ordens (viola espanhola), também não havia a necessidade do aumentativo; então, ali, o violão continuou a ser chamado de viola. Nesse sentido, informa-nos o importante musicólogo português Manuel Morais³, em sua antologia *Música Tradicional da Madeira/Instrumentos populares madeirenses*:

Viola Francesa (Viola de seis):

Quanto à Viola francesa (ou de seis cordas simples) o seu uso em Portugal remonta pelo menos ao segundo quartel do século XIX. Aliás, é sobre esta designação que Robert White cita este instrumento - "Spanish guitar (viola francesa)" - para a distinguir do seu homônimo um pouco menor, armado com cinco ordens de cordas duplas (ou triplas), independente da sua afinação e disposição das suas cordas. Esta designação mantém-se entre nós ao longo de todo o século XIX. É só na viragem para o século XX que se começa simplesmente a chamá-la de Violão, ainda que em alguns métodos impressos no continente se mantenham as duas designações. De qualquer modo, os vocábulos Guitarra e Viola são usados indistintamente já nesta época para designar um cordofone de mão de caixa em forma de oito, montado com seis cordas simples ("três cordas de tripa" e "três bordões cuja fieira é enrolada em fios de seda"), afinadas, do grave para o agudo: mi1, lá1, ré2, sol2, si2, mi3

Outro testemunho sobre essa confusão de nomenclaturas pode ser observado no *Dicionário Musical Brasileiro* de Mário de Andrade⁴, onde, no verbete VIOLA, encontramos a seguinte informação:

*....Nas Memórias de um Sargento de Milícias (de Manuel Antonio de Almeida) dos meados do século mais se referindo ao fins da colônia e muitas vezes usando a terminologia característica do tempo , a palavra viola aparece sempre que se trata de designar o violão ou guitarra, isto é; o instrumento urbano com que se acompanha modinhas. Viola por violão esta definitivado em A viola de Lereño, nome da obra principal de Caldas Barbosa.*⁵

³ Manuel Morais é um dos mais conceituados investigadores da musicologia portuguesa, membro fundador do grupo Segréis de Lisboa, especializado em música antiga, e professor efetivo do Conservatório Nacional em Lisboa. Em 1997, efetuou um trabalho de investigação sobre os cordofones tradicionais da Madeira.

⁴ ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. São Paulo: EDUSP, 1989, p. 558.

⁵ ANDRADE, Mário de. Op. cit., p. 558.

Em Portugal, até os dias de hoje, ainda encontramos músicos e musicólogos que utilizam a nomenclatura Viola ou Viola francesa para designar o violão. Isso pode ser constatado em entrevistas⁶ e artigos⁷ dos tempos atuais.

Esses fatos explicam o por quê de, no Brasil, em alguns momentos, os músicos populares utilizarem o substantivo *viola* referindo-se, na verdade, ao *violão*.

Também no século XIX, simultaneamente por toda a América, o violão romântico (guitarra clássica-romântica ou viola francesa) e a viola caipira ou viola de arame (descendente direta da guitarra barroca) difundiram-se como instrumentos usados pelo povo em suas manifestações religiosas e festejos regionais no campo e nas cidades.⁸

Resumo histórico até o violão de Antonio Jurado Torres, Andrés Segovia e seus predecessores:

Sabe-se que a *Guitarra Latina*, considerada um instrumento de origem greco-romana, e a *Guitarra Mourisca*, de origem árabe, eram usadas na Europa desde o século XIII, como o atestam documentos e iconografias. Como exemplo, tem-se a miniatura *Cantigas de Santa Maria*, pintura do palácio do arcebispo de Santiago de Compostela (aprox. 1260). Apesar da longa convivência entre povos ibéricos e árabes, estes introdutores da *guitarra mourisca* ou *ud* ou *al'ud* ou *alaúde* na Península Ibérica, muitas vezes os espanhóis primavam por manter diferenciado o que pertencia à cultura moura daquilo que era mediterrâneo. Assim, podemos observar no

⁶ ZANON Fábio e AMORIM Paulo. *Violão Intercâmbio*. São Paulo: Ricardo Marui, 35: 22, 1999.

⁷ CARREIRA Mário. *Da execução com polpa na viola francesa*. Atas do Simpósio Internacional *A Guitarra Portuguesa* - Universidade de Évora, 2001, p. 165.

⁸ Os viajantes-observadores Spix e Martius notaram, entre 1817 e 1820, a utilização do violão e da viola tocando em conjunto e publicaram uma dança brasileira com nome de Lundú. Informação extraída do 5º programa da série “VIOLÃO OS CAMINHOS DE UM SOM”, série de 13 programas exibidos pela Rádio Cultura FM de São Paulo em 1996, com direção e apresentação do professor Edelson Gloeden e do musicólogo Paulo Castanha.

Livro de Buen Amor (1330-1343) de Juan Ruiz, a expressa diferenciação entre a *guitarra latina* de origem greco-romana e a *guitarra mourisca* de origem árabe. Essa diferenciação também pode ser encontrada nos e escritos e tratados de músicos importantes da época, como Johannes de Grocheo⁹ e Guillaume de Machaut¹⁰.

Uma diferenciação importante entre esses instrumentos residia no fato de que a guitarra mourisca não possuía trastos e era tocada com plectro, enquanto que a guitarra latina possuía os trastos e sua técnica de execução era o DEDILHADO. Com essa linha de pensamento, estamos inclinados a considerar a guitarra latina como a “raiz” na linha evolutiva do violão; e talvez seja mais coerente pensar na evolução da música, da sonoridade e da estética para os instrumentos da família da guitarra latina, do que pensar propriamente na evolução de um único e específico instrumento. O alaúde permaneceu como “o instrumento influenciador” da escrita e técnica aplicadas aos instrumentos da família das guitarras. E, embora não pertencente à família das guitarras, o alaúde foi tão importante para a música da Europa renascentista, que foi justamente para esse instrumento que surgiu a mais antiga obra publicada na Europa para cordas dedilhadas: a *Intabolatura de Lauto* (Veneza-1507) de Francesco Spinacino (1459-1507).

***Vihuela de Mano* ou *Viola da Mano*.**

Encontramos na literatura especializada os nomes *vihuela de mano* em espanhol ou *viola da mano* em italiano, pois Espanha e Itália são considerados pelos musicólogos como os países onde ocorreu o maior desenvolvimento desse instrumento.

⁹ Tractatus de Musica (1280-Paris) guitarra *saracentina* e guitarra *latina*.

¹⁰ *Guitarre leu* e *guitarre morache* - Guillaume de Machaut (1300-1377).

A vihuela era um instrumento geralmente com seis *òrdenes*¹¹, cada uma constituída de duas cordas de tripa, trastes móveis, como uma *viola da gamba*, e um corpo levemente cinturado, guardando alguma semelhança com o violão moderno. A afinação era idêntica à do alaúde, por quartas justas e um intervalo de terça maior entre o 3º e o 4º par de cordas.

Quanto à precisão dos nomes e estrutura do instrumento, a documentação existente continua a causar confusões, pois não se sabe ao certo se guitarras de quatro ordens eram as próprias vihuelas, que também possuíam modelos de cinco, seis ou mais ordens, ou se eram instrumentos distintos. Miguel de Fuenllana (1500/1510-1557), em seus escritos, diz: “*la vihuela de quatro òrdenes , llamam guitarra*”; e o teórico espanhol Juan Bermudo, em sua obra *Declaracion de instrumentos musicales* (1555), ao explicar as várias afinações comenta :

*si la vihuela la quiereys hazer guitarra quitalde la prima y la sexta , y las cuatro cuerdas que le quedan son las de la guitarra alos nuevos . Y si la guitarra quereys hazer vihuela : poned le vna sexta y vna prima ... y no ay otra diferencia entre ambas*¹² .

Ilustração da “Declación de instrumentos musicales” de Juan Bermudo (1555).

¹¹ *Òrdene* em espanhol, *Course* em inglês e *Ordem* em português : termo aplicado a cada corda individualmente ou ao conjunto de cordas que são atacadas sempre simultaneamente e que, portanto, correspondem a uma mesma nota, devendo a mão esquerda, via de regra, também pressioná-las juntas. Cada ordem pode ser formada por uma, duas ou até três cordas e estar afinada em uníssono ou em oitava.

¹² CABELLO, José Carlos. *La guitarra española (1536-1836)*. In: opúsculo do CD 920103 “*La guitarra española –José Miguel Moreno*”. GLOSSA, Barcelona, 1994, p. 9.

Passados 29 anos da edição da *Intabolatura de Lauto* de Spinacino, é editada em Valência, em 1536, a obra *El Maestro*, do importante compositor e vihuelista Luys Milán (1500-1561). Essa obra figura, até o momento, como a primeira obra/método escrita para vihuela. Naquela época, coexistiam guitarras e vihuelas de quatro, cinco, seis ou até mais pares de cordas. Porém, ao que tudo indica (obras compostas), o instrumento preferido era o de seis ordens, talvez por esse instrumento oferecer, além do diferencial da cultura islâmica em relação ao alaúde, melhor sonoridade, tessitura e agilidade instrumental na realização de obras de caráter franco-flamengo, que ditavam o gosto musical de então¹³.

Os livros similares aos de Milan baseavam-se nas técnicas de execução alaudísticas, ou seja, uso dos dedos polegar e indicador e apoio do dedo mínimo no tampo (“figueta”); e a forma de notação musical era a tablatura¹⁴ como o atesta o livro para alaúde de Francesco da Milano, que possui uma edição napolitana de 1536, onde se lê *intavolatura de viola o vero lauto*¹⁵. Os encordoamentos normalmente eram confeccionados com tripas de animais.

Guitarra Renascentista (indícios de técnica moderna?)

O instrumento que hoje chamamos de guitarra renascentista possuía quatro ordens e até as primeiras décadas do século XVI, era usado como instrumento acompanhador, utilizando preferencialmente técnicas de rasgueados para a sustentação rítmica e harmônica de danças e canções. Com o passar do tempo, ou seja, na segunda metade do século XVI, sob a influência das técnicas do alaúde e da vihuela, ganha a condição de instrumento solista, podendo assim obter em seu repertório obras de

¹³ Fantasias, tentos, diferencias, transcrições de motetos polifônicos (*cosonancias y redobles*) etc.

¹⁴ Sistema específico de escrita para instrumentos de cordas dedilhadas, onde estão representadas as cordas do instrumento e as alturas; os ritmos e as posições dos dedos são indicados por letras, números e outros sinais.

¹⁵ Observamos aqui um método que já inclui a vihuela (*Tablatura para vihuela ou alaúde verdadeiro*- em português), da mesma época do *El Maestro* de Milan.

compositores como Alonso Mudarra (1510-1580) e Miguel de Fuenllana (1500/10 – 1568).

Por ser um instrumento versátil tanto para o acompanhamento como para o solo, a guitarra renascentista alcança grande popularidade e desenvolvimento técnico/musical, especialmente na França e na Itália.

Segundo Dell'Ara, no final do Renascimento, Scipione Cerreto, em seu tratado *Della prattica musica* (Nápoles, 1601), descreve uma forma de dedilhar e arpejar a guitarra de quatro ordens, em que Dell'Ara vislumbra o uso de uma técnica avançada semelhante à técnica violonística dos tempos atuais.

Segue, abaixo, a citação de Dell'Ara¹⁶ :

Se Cerreto considera la chitarra “strumento imperfetto, per causa che in esso non ci sono tutte le voci gravi” (la chitarra descritta da Cerreto non ha i raddoppi all’ottava bassa), causa per cui si era costretti a «trasportare le notule gravi per ottava, quintadecima alta», é pur vero che lo stesso Cerreto non si mostra insensibile, mentre l’orecchio musicale si andava sempre più compiacendo delle sequenze accordali nel tessuto polifonico, al fascino della nuova musica chitarristica, tanto da dire che

«quando tale strumento si sonarà arpigiando con tutte le dita della mano destra, sarà anco bello effetto, ma questo modo di sonare si puo imparare con lunga prattica»¹⁷.

Si puo pensare che l’arpeggio fosse eseguito in modo di «rasgueado», ma tale tecnica, deprecata da Bermudo nel suo libro dei 1555, aveva radici antiche e non abbisognava certo di «lunga prattica» per essere appresa. Preferiamo credere che il chitarrista adottasse già l’uso delle prime quattro dita della mano destra per normali esecuzioni di arpeggi. Tale tecnica, a confronto di quella liutistica con mignolo fisso sul piano armonico e uso esclusivo di pollice e indice, risulta essere ben più avanzata e moderna.

Alguns modos como eram encordoadas e afinadas as guitarras renascentistas:

¹⁶ DELL'ARA, Mario. *op. cit.*; p. 15.

¹⁷ DELL'ARA, Mario. *op. cit.*, p. 15. O grifo é nosso.

Obs: Estas alturas são apenas para termos uma referência intervalar. Na prática, costuma-se esticar ao máximo possível a corda mais aguda (primeira ordem) e depois afinam-se as restantes.

I – Afinação descrita no livro *Selectissima elegantissimaque gallica italica in guiterna ludenda carmina* (1570). Podemos observar que a primeira ordem (nota mais aguda) é simples, sendo que a segunda ordem, que está uma quarta justa abaixo, é dupla com as cordas em uníssono; e a terceira ordem, que está uma terça maior abaixo, assim como a quarta ordem, que está uma quarta justa abaixo, são duplas com as cordas oitavadas, sendo esta a maneira de encordoar e afinar dos compositores e guitarristas franceses.

II – Afinação usada na Itália e descrita no tratado de Cerreto, onde as ordens estão em uníssono e a quarta ordem está uma quarta justa mais alta que a terceira, caracterizando a chamada “afinação reentrante”. Mantém-se o intervalo de terça maior entre o segundo e o terceiro par de cordas.

III – Temos uma afinação do tipo reentrante de uma guitarra renascentista com **cinco** ordens, sendo quatro simples e uma dupla, usada na segunda metade do século XVI. Esse instrumento está descrito em um manuscrito francês de Merlin-Cellier (1583-87) e na já citada *Declaración...* de Bermudo.

IV – Modelo de guitarra com quatro cordas (ordens) simples, chamada guitarra italiana ou *chitarrino*. Esse instrumento teve seu uso perdurado até o século XVII, quando já não se utilizavam mais as guitarras de quatro ordens.¹⁸

¹⁸ Instrumento citado no livro *Chitarra Spagnola* de Pietro Millione (Roma, Torino 1635). Ver DELL’ARA, Mario. *op. cit*; p. 13.

Três exemplos de Tablatura:

I - (I- Espanha, II- Itália, III- França)

Tablatura espanhola de Alonso Mudarra (1510), em seu *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, escrito em Sevilha em 1546, onde notamos que, apesar do título geral da obra se referir à vihuela, o título do exemplo que apresentamos se refere a um instrumento de quatro ordens (vide tablatura), que é aí chamado de *Guitarra ao temple_nvevo*, o que vem a corroborar as descrições de Miguel de Fuenllana e Juan Bermudo.

II

Tablatura produzida na Itália em 1549 por M. de Barberiis para um instrumento de quatro ordens, onde podemos observar a indicação... *per sonar sopra la chitara da sette corde*. O exemplo acima

demonstra também que o sistema de tablatura usado na Itália era o mesmo da Espanha.

III

Tablatura produzida na França em 1552, pelo então famoso alaudista e editor Adrian Le Roy (1520- 1598), onde podemos observar a diferença em relação às tablaturas dos espanhóis e italianos (que indicam as casas onde o guitarrista deveria colocar os dedos da mão esquerda com números – vide exemplos I e II — através da utilização de letras no lugar de números.

A equivalência entre os sistemas é a seguinte:

a = 0 (corda solta) ; b = 1 (primeira casa); c = 2 (segunda casa) etc.. Em ambos os métodos há sempre no início a indicação da fórmula de compasso e a corda (as) mais aguda é a linha superior; e observam-se também as figuras rítmicas colocadas acima da primeira ordem.

Guitarra Barroca

Alcançamos, neste ponto, o instrumento que hoje os musicólogos costumam denominar de *guitarra barroca*, que ocupará significativo lugar na música europeia, tanto na corte como também nos meios musicais menos favorecidos.

Em seu florescimento, o período barroco (século XVII até meados do XVIII) marca o abandono gradativo do uso da vihuela de mano de seis ordens, uma vez que esse instrumento, de expressividade doce e pequeno

volume, não atende plenamente a todas as exigências das concepções desse período. Não obstante, a guitarra renascentista de quatro ordens precisará sofrer alterações na busca de uma capacidade sonora que, embora ainda intimista, pudesse representar os ideais do pensamento estético, filosófico e social do homem barroco.

Ao atentarmos para essas transformações organológicas, quais sejam: um par de cordas graves, uso opcional de cordas metálicas e alterações no formato da caixa de ressonância, nos deparamos com uma trajetória em busca de recursos que visam a uma “atualização” técnico/ornamental para que articulações e efeitos, como: ligaduras, arpejos, rasgueados, trinos, apojaturas, mordentes, grupetos, vibratos, etc. pudessem exprimir com maior “afeto” o pensamento fraseológico e harmônico estipulado na “Doutrina dos Afetos”¹⁹. Esta se concretizava através de uma música exuberante e cheia de expressividade, com linhas melódicas extensas e fluentes, ritmos enérgicos e marcantes contrastes de dinâmica, num repertório composto por danças isoladas ou agrupadas em suítes, como as *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, *Minuet*, *Gigue* etc.

É oportuno frisar que, a despeito de toda essa sofisticação da música culta, a guitarra barroca foi também amplamente desfrutada nas classes mais populares.

Foi na Itália, onde freqüentemente se usavam instrumentos com cordas metálicas e caixa de ressonância ligeiramente abaulada, que ocorreu o maior desenvolvimento da guitarra barroca. E foi lá também que nasceu em Pavia Francesco Corbetta (1615-1681), o principal responsável pelo transporte do estilo barroco da música de teclado e de câmara para as guitarras. Além de ser o principal guitarrista de seu tempo, Corbetta trabalhou e viajou por quase

¹⁹ **Doutrina dos Afetos** (*Affektenlehre*): termo utilizado para descrever um conceito teórico da era barroca, derivado das ideias clássicas de retórica, sustentando que a música influenciava os afectos” (ou emoções) do ouvinte, segundo um conjunto de regras que relacionavam determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos etc.) a estados emocionais específicos. SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 9.

todos os países da Europa e foi influência decisiva nas principais escolas guitarrísticas da Itália, França, Inglaterra e Espanha.

Na França, Robert de Visée (1660 – 1720) procurou incorporar o estilo e a forma de compor de Jean Baptiste Lully (1632 – 1687).

Na Espanha, os maiores compositores para guitarra barroca foram Gaspar Sanz (1640-1710), Francisco Guerau (ca.1649-ca.1717) e Santiago de Murcia (ca.1685-ca.1732), os quais direcionaram sua obras para as danças populares: *jacaras, villanos, folías, pavanas, marizapalos, cumbés, lantururú, canarios, marionas, gigas* e outras.

Na Inglaterra, compositores da importância de Johann Christian Bach (1734-1785) e Georg F. Haendel (1685-1759) também escreveram para a guitarra barroca.

Algumas acordaturas mais utilizadas:

A seguir, alguns exemplos de tablaturas do século XVII:

[illegible]

Tablatura com apenas uma linha produzida em 1643, na cidade de Florença, por Antonio Carbonchi, específica para o acompanhamento de danças, onde as letras representam acordes e as outras indicações determinam os ritmos e a movimentação da mão direita.

Handwritten musical score for a song. The lyrics are written below the notes. The score is divided into two systems, each with a vocal line and a basso continuo line. The lyrics are: "Gia ri si del mio mal mentre spera i Pie ta da due bei ra i Ma" and "Se mori speranza sol tormen tar e sospirar ma uan za". The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines. There are also some handwritten annotations above the notes, including "A", "C", "A", "B", "C", "D", "X", "B", "C", "A", "C" and "B", "D", "F", "D", "C", "A", "B", "C", "A", "?".

Tablatura produzida em Roma, em 1619, por Girolamo Kapsberger, onde vemos um pentagrama para soprano em clave de dó na 1ª linha; abaixo, um acompanhamento de baixo em clave de fá e finalmente, mais abaixo, uma tablatura para instrumento de cordas dedilhadas (provavelmente para vihuela de seis ordens).

III – Tablatura para solo de guitarra barroca escrita em Paris, no ano de 1617, integrante da *La Guitarre royale* de F. Corbetta.

Na segunda metade do século XVIII, foram paulatinamente abandonadas as tablaturas, e as obras começaram a serem escritas em partitura²⁰ como, por exemplo, as Sonatas de Rudolf Straube (1717-1785); e surgem os primeiros métodos utilizando o pauta musical, como o *Lés Dons d'Apollon, méthode pour apprendere la guitarre* de Michel Correte (1709-1795), publicado em Paris em 1763.

Com a contínua expansão das concepções musicais, surge nas composições a necessidade de maior impulso harmônico, o que leva os

²⁰ O abandono da escrita guitarrística em tablatura não se deve, como julgam alguns, à limitação desse tipo de notação, porque, na verdade, isso não ocorria. Os métodos de notação em tablatura se desenvolviam de tal modo, que o guitarrista tinha ali todas as informações técnicas e interpretativas necessárias à execução das obras. O abandono de seu uso deve-se possivelmente ao desejo de inserir a escrita para o instrumento em uma “linguagem mais universal” e atualizada.

músicos a adotarem uma **sexta ordem** (quarta justa)²¹, como o atestam vários métodos escritos nesse período por compositores como Federico Moretti (ca.1765-1838), Fernando Ferandière (XVII?) e o livro *Obra para guitarra de seis órdenes* de Antônio Ballestero (XVIII?), embora ainda continuassem em uso guitarras de cinco ordens.²²

A figura acima apresenta uma página do *Méthode de guitarre par musique et tablature* de Antoine Bailleux, editado em Paris no ano de 1773, exemplificando um momento de transição da escrita em tablatura em direção ao pentagrama.

²¹ Segundo Emílio Pujol em sua *La Guitarra y su história*, o responsável pela criação da sexta ordem foi o padre espanhol Miguel Garcia, da ordem de São Basílio. O padre “Basílio” (Miguel Garcia) acrescentou à sua guitarra de cinco ordens duas mais graves (sexta e sétima ordens), mas a sétima ordem logo caiu em desuso. Autor de muitas composições (a maior parte desaparecida), foi também professor de várias personalidades, tais como a rainha da Espanha, Maria Luisa (esposa de Carlos IV). Além de nobres discípulos, o padre iniciou um dos maiores violonistas do período clássico, o espanhol Dionísio Aguado (1784-1849), e influenciou o compositor italiano Luigi Boccherini (1743-1805) a escrever os doze quintetos para dois violinos, viola, violoncelo e violão. Boccherini, em seu Quinteto Op. 40, nº 2, escreveu a seguinte observação: *Quintettino imitando il fandango che suona sulla chitarra il Padre Basilio*. In: BARTOLONI, Giacomo. *Violão a Imagem que fez História*. Tese de Doutorado. Assis, UNESP, 2000, p. 47, 48.

²² Porém as novas características da música de concerto acabaram por encerrar o uso das guitarras de cordas duplas e a época das tablaturas e de toda uma concepção técnico/musical que evoluía desde a vihuela de mano; restaram nas raízes e tradições populares da Europa e das Américas, a salvaguarda, ainda que rudimentarmente, das sonoridades e técnicas de execução dos antigos mestres guitarristas.

Nos últimos anos, vem ocorrendo no circuito de música erudita um reavivamento da guitarra barroca (viola de arame), e alguns compositores já elaboram obras contemporâneas, como que fazendo uma reciclagem da antiga e ao mesmo tempo novíssima sonoridade, pois as “réplicas” dos instrumentos recebem todos os incrementos tecnológicos da lutheria do século XXI.

A figura acima apresenta uma página da *Arte de tocar la guitarra española por musica*, editada em Madri no ano de 1799, de autoria do já citado Fernando Ferandière .

Guitarra Clássico-Romântica.

O uso de guitarras com seis cordas duplas estava ligado a uma estética mais próxima da linguagem do cravo. Este, porém, na segunda metade do século XVIII já se encontrava em pleno processo de declínio, sendo o fortepiano²³ o modelo e o grande inspirador da “moderna sonoridade” para os instrumentos harmônicos na música de concerto. Apesar dos desesperados esforços dos fabricantes de cravos para produzir um instrumento capaz de gradações de dinâmicas e até conseguirem alguns resultados com o uso da chamada persiana expressiva, seria impossível para o cravo, por sua natureza estrutural, rivalizar com o *cantabili*, com o *legatto*, com a afinação “límpida”

²³ Este, em 1697, foi inventado por Bartolomeo Cristofori (1655-1731), encarregado da conservação de instrumentos na corte da família Médici, em Florença, Itália. Por volta de 1700, Cristofori já havia construído pelo menos um instrumento do novo tipo. Era, então, chamado *gravicembalo col piano e forte* (cravo com piano e forte).

e “arredondada”, com a capacidade de “ressonância” e de “expressividade”²⁴ do fortepiano, ou seja, características muito mais próximas da voz humana e do estilo operístico. São justamente essas características e “virtudes” que passam, neste momento, a ser perseguidas pelos solistas instrumentais. Talvez muito dos dilemas estabelecidos entre o piano e o cravo correspondam a um exemplo análogo, quando pensamos no abandono do uso das guitarras de cordas duplas para as de cordas simples.

O pequeno período que vai de 1750 até aproximadamente 1810, denominado Classicismo na história geral da Música²⁵, marcará a fase, até então, de maior valorização e atividade na vida das guitarras e dos guitarristas, período esse que só encontrará similaridade no futuro, a partir de Andrés Segovia (1893-1987). Essa é a fase em que a guitarra, utilizando seis cordas simples, terá seu principal papel como instrumento de câmara; no início, com duos para guitarras, depois guitarra e violino, seguido de guitarra e cravo ou fortepiano²⁶ e caminhando para formações mais complexas, como os quintetos para guitarra e quarteto de cordas e a *Sinfonia in do maggiore con chitarra concertante*²⁷ de Luigi Boccherini (1743-1805). Essa etapa teve seu ponto culminante em 1808, já no crepúsculo do Classicismo, com o *Concerto opus 30*²⁸ para violão e orquestra de Mauro Giuliani (1781-1829).

A guitarra de seis cordas simples, à qual, de agora em diante, nos referiremos apenas como *VIOLÃO*, torna-se então o instrumento mais

²⁴ Em 1713, o grande compositor e figura central da escola francesa de cravo, François Couperin (1668 – 1733) escreveu:

“O cravo tem uma perfeita extensão e, por si só, é um instrumento brilhante, mas já que é impossível fazer crescer ou diminuir a sua sonoridade, ficarei para sempre grato a quem, com infinita arte e bom gosto, contribua para tornar este instrumento capaz de expressão...”.

BENNET, Roy. *Keyboard Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 44.

²⁵ Início de um período em que a música instrumental passará a ter em determinados momentos mais importância que música vocal.

²⁶ Adotaremos a nomenclatura “fortepiano” para nos referirmos aos antigos pianos com chapa de madeira.

²⁷ Não se trata de um concerto, embora a guitarra tenha momentos como solista.

²⁸ Esta obra prima de Giuliani, até o momento, figura como o primeiro concerto para violão e orquestra da História.

importante dos violonistas dessa época. Dionísio Aguado (1784-1841) e **Fernando Sor (1778-1839)**, ambos espanhóis, e os italianos Ferdinando Carulli (1770-1853) e Matteo Carcassi (1792-1853), estabelecem-se em Paris, enquanto que outro italiano, **Mauro Giuliani (1781-1829)**, o austríaco Anton Diabelli (1781-1856) e o húngaro Johann Kaspar Mertz (1806-1856) desenvolvem suas carreiras em Viena.

Todos esses compositores e violonistas (destacadamente Sor e Giuliani), ao lado de uma grande quantidade de outros menores, construiriam, durante o final do século XVIII e meados do XIX, a história de um dos mais populares (e talvez o mais) e ativos instrumentos de toda essa época, cujo número de apresentações, a vasta quantidade de edições, instrumentos e obras compostas formam um universo ainda bem pouco explorado.

O violão, mesmo não sendo contemplado com as obras-primas dos mais importantes compositores da época, como Beethoven, Schubert, Berlioz, Weber, Mendelssohn e Schumann²⁹, seguiria amplamente cultivado em obras solos e de música de câmara, que buscavam atender a um gosto musical mais conservador e onde os intérpretes profissionais podiam demonstrar todo o seu virtuosismo, ao mesmo tempo que os amadores tinham a oportunidade de executar, em seus lares e reuniões sociais, acompanhamentos de canções e peças de fácil execução, cumprindo assim importante papel no contexto

²⁹ Grandes compositores do século XIX, de forma direta, tiveram contato com o violão. Muitas das canções de Franz Schubert (1797-1828) e Ludwig Spohr (1784-1858), além da versão com piano, foram publicadas por seus contemporâneos em arranjos para violão e voz. Carl Maria von Weber (1786-1826) era habilidoso executante, segundo as crônicas da época, deixando várias canções com acompanhamento de violão, um interessante “divertimento para violão e piano” e a utilização em algumas de suas óperas. Hector Berlioz (1803-1869), admirador e amador, dedicou um capítulo ao violão em seu *Grand Traité D’Instrumentation Modernes*. Op. 10 de 1844 e escreveu, em sua juventude, algumas pequenas peças.

O violão teve participações circunstanciais nas óperas de Weber, Rossini, Donizetti e Verdi, mas, de todos esses compositores, aquele que melhor conhecia o instrumento era, sem dúvida, Niccolò Paganini (1782-1840). Uma grande parte de sua obra para violão foi escrita entre 1801 e 1805, porém, só começou a ser revelada em 1901 e abrange cerca de 200 trabalhos, entre pequenos solos e peças de câmara. Paganini manteve contato com grandes violonistas de seu tempo, como Marco Aurelio Zani de Ferrauti (1801-1878) e Luigi Legnani (1790-1877); com este último realizou concertos em Turim e Gênova. Cfr. *O Ressurgimento do Violão no Séc. XX* – Dissertação de mestrado do Prof.Dr. Edelson Gloeden (São Paulo: ECA-USP, 1996).

sociocultural. Não obstante, os maiores compositores e virtuosos do violão gozaram de grande prestígio no meio musical; basta citar o grande apreço que possuíam Gioacchino Rossini e Niccolò Paganini por Ferdinando Carulli e a amizade e estima de Beethoven por Mauro Giuliani. Nas inúmeras obras desses compositores/violonistas encontramos métodos e peças de excelente acabamento instrumental e que continuam presentes até os dias de hoje nas salas de concerto, como também na didática violonística. Do vasto número de obras desse período destacamos, entre outras:

MÉTODOS E ESTUDOS

ANO	AUTOR	TÍTULO	RELEVÂNCIA
1809	Ferdinando Carulli ³⁰	<i>Op. 27</i>	Primeiro método completo (prático e teórico) para instrumento de seis cordas simples
1812	Mauro Giuliani	<i>Studio per la chitarra Op. 1</i>	Método extremamente prático dividido em quatro partes : I- Mão direita, II- Escalas , III- Ligaduras e ornamentação e IV- Doze Estudos
1820	Francesco Molino	<i>Op.33</i>	Estabelece o conceito de “Posicionamento” para a localização da mão esquerda e aboli o uso do de polegar dessa mesma mão
1826	Dioniso Aguado	<i>Méthod e complète pour guitarre</i>	Usa critérios científicos para estabelecer parâmetros violonística, como por exemplo, a escolha de um bom instrumento e critérios de sonoridade da corda em função do tipo de ataque dos dedos.
1815 at 1837	Fernando Sor	<i>op.6/29 op. 31 op. 35 op. 44 op.60</i>	Um dos maiores didatas de todos os tempos, Sor compôs estudos que são considerados obras primas da harmonia e do contraponto em violão somado a um trabalho teórico que visava expor uma correta maneira de tocar e compor para o instrumento abordando também aspectos acústicos, anat/fisiológicos e uma pesquisa sobre “imitação” tímbrica pelo violão dos instrumentos de orquestra.
1836	Matteo Carcassi (1792-1853)	<i>25 Estudos melódicos op.60</i>	Método básico para o desenvolvimento das técnicas de melodia acompanhada em violão solo
1864	Giulio Regondi	<i>10 estudos</i>	Notáveis pela qualidade, num período (2ª metade século XIX) em que a música de concerto para violão sofria grande recessão.
1873	Napoléon Coste	<i>25 Estudos op. 38</i>	Nos moldes de Sor (de quem foi discípulo) teve grande divulgação.

³⁰ Soma-se a essa obra uma série de outras de Carulli, que compõem uma vasta obra didática em torno do violão, como: op. 61 para violão e canto, op.71,192 e 195 para solfejo com acompanhamento de violão, op. 293 para violão de dez cordas e harmonia aplicada ao violão.

VIOLÃO SOLO

AUTOR	TÍTULO/ DATA
Niccoló Paganini	<i>Grande Sonata per chitarra sola (1803).</i>
Ferdinando Carulli	<i>Sonatina op.7</i> <i>Potpourri op.74</i> <i>6 valzer op. 101</i> <i>Solo op. 113</i>
Mauro Giuliani	<i>Sonata em dó maior op. 15 (1808)</i> <i>Três Sonatinas op. 71 (1816)</i> <i>Variazioni op.107 do tema “Fabbro armonioso” (Händell)</i> <i>Variazioni op.112 (1823)</i> <i>Rossiniane op. 119-120 (1822)</i> <i>Rossiniane op. 121-123 (1823)</i> <i>Rossiniane op. 124 (1827)</i>
Francesco Molino	<i>Tres sonatas op.6</i> <i>Sonata op. 51</i>
Dioniso Aguado	<i>Dois Rondós op. 2 (1825)</i>
Fernando Sor	<i>Gran Solo op. 14 (1810),</i> <i>Seconda Sonata op. 15 (1810),</i> <i>Fantasia op. 46 (dedicada a G. Rigondi).</i> <i>Grande Sonata op.22 (1822),</i> <i>Seconda grande sonata op.25 (1827)</i> <i>Variações sobre um tema da Flauta Mágica op. 9 (1821)</i>
Matteo Carcassi	<i>Variações sobre “Capricciosa corretta” Op.6</i> <i>Quattro Potporri rossiniani op. 13</i> <i>fantasia sobre a Ópera Guilherme Tell op. 36</i> <i>Seis Fantasias sobre motivos operísticos op. 33-38</i>
Giulio Regondi	<i>Rêverie op.19 (inspirado no Bel Canto)</i> <i>Introdução e Capricho op. 23</i>
Anton Diabelli	<i>Três sonatas</i>
L. Legnani	<i>Capricci op. 20 (1822)</i> <i>Variazione op. 224, 237 (1846)</i> <i>Potpourris op.222, 238</i>
J. K. Mertz	<i>Trois Nocturnes op. 4</i>

Napoléon	<i>Quadrilles op. 3 (1830)</i> <i>Fantaisie de concert Op. 6 (1837)</i> <i>Le Tournoi op. 6 (1845) dedicado a H. Berlioz (1845)</i>
----------	---

No quadro acima podemos observar que os compositores do violão estavam menos preocupados com inovações e mais em estabelecer o violão como um instrumento virtuosístico, “capaz” de executar, e até “imitar”, a “música da moda”, notadamente baseada em peças de caráter e no Bel Canto.

VIOLÃO E ORQUESTRA³¹

AUTOR	TÍTULO/DATA
Mauro Giuliani	Concerto nº 1 em Lá maior Op. 30 (1808) Concerto nº 2 em Lá maior Op. 36 (1812) Concerto nº 3 em Fá maior Op. 70 (1820?).
Ferdinando Carulli	Concerto em Lá maior em dois tempos: Allegro e Polonaise Petit concert de société em Mi menor op.8, 140 Concerto para flauta, violão e orquestra em Sol M op.8, 219 existe uma versão para violão e orquestra)
Francesco Molino	Concerto em Mi menor Op. 56

A supremacia do piano

As transformações da música pianística e orquestral na segunda metade do século XIX, e o apogeu da estética romântica com Chopin, Liszt, Wagner, Brahms e Mahler trarão substanciais alterações no cenário musical, provocando um estado estacionário e de reflexão entre os intérpretes e

³¹ Crônicas e catálogos de época apontam concertos para violão e orquestra desconhecidos, tais como: dois concertos para violão e orquestra por volta de 1837 de Giuseppe Anelli, um concerto para violão e quarteto de cordas anterior a 1830 de Francesco Barthioli e um concerto para violão e quarteto de cordas op. 16 de Antoine L’Hoyer. Além destes, outros supostamente perdidos como, por exemplo, um concerto de Sor que teria sido executado em Londres. Ver DELL’ARA, Mario. *Op. cit.*, 123.

compositores do violão. Nesse período, que vai da segunda metade do século XIX até o início do século XX, o violão permaneceria praticamente à margem do “grande circuito” de concertos.

Com grande aprimoramento tecnológico³², o piano afirmaria uma essência de versatilidade e grandiloquência, servindo com maestria tanto para a execução de peças de caráter (valsas, bagatelas, caprichos, barcarolas, romances, noturnos etc.), como também para compositores com intenções estéticas mais profundas, que viam no piano o “instrumento ideal” para o desenvolvimento das *grandes formas*, como as sonatas, as fantasias e finalmente o concerto com orquestra, onde o piano consegue um rendimento que, para o violão seria impossível.

³² Evolução tecnológica do piano no período, que vai do final do século XVIII até a metade do século XIX:

1783 O pedal forte é introduzido por Broadwood, de Londres (a mais antiga das firmas de fabricantes de pianos e ainda hoje em atividade).

1794 Broadwood aumenta a extensão do teclado de cinco oitavas e meia para seis oitavas. Nos pianos mais antigos, era de cinco oitavas.

c.1804 A extensão é aumentada para seis oitavas e meia nos pianos de cauda.

1808 Broadwood procura usar barras de tração feitas de ferro, pretendendo dar maior resistência à armação de madeira.

c.1820 A produção anual de Broadwood excede a 1000 pianos verticais e 200 de cauda.

1821 Érard, de Paris, inventa o mecanismo de repetição ou do duplo escape.

Em alguns pianos, a extensão é aumentada para sete oitavas, que se tornou usual em todos os pianos — de cauda e vertical fabricados após 1840.

1825 A primeira chapa de ferro, fundida numa peça única, é feita por Babcock, dos Estados Unidos.

1826 Os martelos de feltro são patenteados por Jean Henri Pape, de Paris.

1828 Pape introduz o sistema de cordas cruzadas, isto é, um grande número de cordas, postas em nível mais alto, passa diagonalmente por cima de uma quantidade de outras. Isso tinha em vista aumentar a ressonância, distribuir mais uniformemente a tensão das cordas e possibilitar a acomodação daquelas mais compridas num espaço menor.

1850 Heinrich Steinweg emigra da Alemanha para os Estados Unidos e se estabelece em Nova Iorque, onde troca o nome para Henry Steinway e funda a maior firma americana de pianos, ainda hoje em plena atividade.

c.1850 A extensão em alguns pianos é aumentada para sete oitavas e um quarto. Esta, a partir de 1890, tornou-se a usual e é a extensão máxima dos teclados, embora alguns pianos da firma austríaca Bösendorfer tenham teclados com oito oitavas.

BENNET, Roy. *Keyboard Instruments*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 44.

Os predecessores de Andrés Segovia, a caminho do violão grandiloqüente

Como observamos anteriormente, a utilização de cordas simples conferiu ao violão características que o aproximou da sonoridade, porém, não do volume do piano.

Apesar das pesquisas e dos esforços de Napoleón Coste e seus contemporâneos em aprimorar e construir instrumentos com maior volume e extensão, os resultados obtidos não foram suficientes para manter o violão em evidência. Isto fez com que o instrumento permanecesse recluso aos pequenos, porém, fidelíssimos grupos de cultores, praticantes e fabricantes, voltando assim a adquirir suas características intimistas.

Julian Arcas (1832 – 1882) foi o grande responsável pela divulgação do modelo de instrumento que se tornaria a base do retorno do violão às grandes salas de concertos. Estamos nos referindo à guitarra *La Leona*, fabricada por **Antonio Jurado Torres** (1817 – 1892)³³.

O modelo de instrumento desenvolvido por Torres por volta de 1852 tinha como principal característica, além da melhora da qualidade tímbrica e de afinação, o aumento do volume sonoro. Para ilustrar a questão do volume sonoro do violão, podemos citar um trecho do *Grand Traité*

³³ O início de uma nova fase na história do violão se deu não por intermédio de um instrumentista, como seria normalmente suposto, mas sim através do trabalho de um construtor, o espanhol Antonio Jurado Torres (1817-1892), que elaborou os primeiros protótipos do violão moderno por volta de 1852. Torres estabeleceu várias modificações de ordem estrutural, sendo a principal o preparo da parte interna do tampo harmônico, toda apoiada com a colagem de barras de madeira distribuídas de forma simétrica, que garantiram uma melhoria da afinação, aumento de volume e equilíbrio da sonoridade. Esta preparação do tampo estava condicionada ao tamanho deste e à nova medida do comprimento do campo da vibração da corda estabelecida em 65 cm., resultando assim, um instrumento de dimensões maiores do que aquelas usadas, até então, por René-François Lacôte (1785-1855), Louis Panormo (1772- 1842), Johann George Staufer (1778-1853), etc. Com isso, Torres rompe com a tradição de sua época e estabelece um novo modelo básico de construção. Mesmo não tendo discípulos diretos, suas idéias foram imediatamente adotadas na Espanha e, paulatinamente, pelos mais importantes construtores europeus, e ainda hoje são referenciais... Não seria exagero afirmar que a partir das inovações de Torres, os construtores atingiram um nível mais elevado em relação ao trabalho até então desenvolvido pelos interpretes. Esta é mais uma prova que a história nos oferece, da primordial e imprescindível presença da figura do luthier nos processos de criação e interpretação musical. GLOEDEN, Edelson. Op. cit., p. 30.

D'Instrumentation Moderne op.10 de Hctor Berlioz escrito em meados do sculo XIX.

...Depois que o piano foi introduzido nas casas onde existe a mnima veia musical, o violo tornou-se um instrumento de raro uso, salvo na Itlia e na Espanha. Alguns virtuosos ainda o cultivam como instrumento solo, conseguindo tirar deliciosos efeitos tanto quanto originais. Os compositores no o empregam na igreja, nem no teatro e muito menos em concertos. A causa principal sem dvida, sua baixa potncia sonora, que no lhe permite uma associao com outros instrumentos³⁴ e tampouco a vrias vozes com impositao normal. Seu carter melanclico e sonhador poderia, entretanto, ser evidenciado mais freqentemente; seu charme real, e no impossvel escrever para ele de maneira que isto se aflore.

Na seqncia da trajetria de Arcas, e a despeito de todas as controvrsias e “lendas” em torno da figura mtica de **Francisco Trrega y Eixa (1852-1909)**, seu talento e principalmente seu meticuloso trabalho ocupam posio de destaque na historiografia violonstica. O jovem Trrega selaria seu destino como violonista profissional aps contato direto com a msica de Arcas e o instrumento de Torres. Trrega exploraria a sonoridade desse fabuloso instrumento e desenvolveria todo um conceito tcnico/filosfico/artstico, criando assim aquilo que muitos viriam a chamar de “Escola de Trrega”³⁵. Talvez a mais controvertida questo da chamada “Escola de Trrega” seja o fato de ele ter radicalmente abandonado o uso de unhas para os ataques de mo direita. Podemos encontrar uma justificativa para esse “comportamento tcnico” no livro *El Dilema del Sonido en la Guitarra*, escrito por E. Pujol e editado em 1960:

³⁴ intrigante pensar nessa afirmao de Berlioz : *...que no lhe permite uma associao com outros instrumentos...* e lembrar que os concertos para violo e orquestra de Giuliani, assim como todas as obras de cmara de seus ilustres contemporneos obtiveram enorme sucesso no incio do sculo XIX.

³⁵ Joan Mann (1878-1938) e Toms Brtn (1850-1923) tentaram fazer com que Trrega escrevesse uma obra terica estipulando os princpios e fundamentos de sua escola; porm, o mestre espanhol jamais realizou esse trabalho, transmitindo todas as suas concepes sempre de forma oral e tambm atravs de seus inmeros trabalhos de transcrio e arranjo, suas minuciosas indicaes de digitao reveladoras de sua fantstica sensibilidade tmbrica, seus estudos que propunham uma utilizao mais transversal e area da mo direita com toque de apoio e a composio de suas obras musicais.

*La preferencia que Tárrega concebió a la sonoridad sin uñas se funda en que siendo éstas materia muerta, aislan el contacto directo de la sensibilidad del artista con la cuerda. La guitarra pulsada sin las uñas viene a ser como una prolongación de nuestra propia sensibilidad y para un temperamento esencialmente emotivo como era el de Tárrega, esta razón nos parece irrefutable.*³⁶

Como podemos ver, a justificativa acima beira senão o inverossímil, pelo menos o mistificatório.

Outra característica marcante de sua técnica era o eficaz uso do toque com apoio em todas as passagens melódicas. Tárrega foi também um dos maiores partidários do violão intimista, pois segundo suas concepções:

*A partir de un cierto perímetro en grandes salas la intensidad emotiva de sus vibraciones se desvanece en el espacio; un oído normal ha de aguzar su atención para percibir claramente los distintos matices de una cuidada interpretación; y entonces, el mismo esfuerzo impide el sosiego necesario en la sensibilidad del oyente para que pueda experimentar libremente la emoción que el artista transmite... El público - anadia - está compuesto de personas cultas, menos cultas, sensibles, apasionadas, e incluso, de indiferentes. El calor del aplauso depende de la impresión momentánea que recibe el oyente, sujeto a mil imponderables. Por mi parte, prefiero la emoción silenciosa de un público selecto, al aplauso estrepitoso de una multitud facilmente sugestionable*³⁷.

O legado das idéias de Tárrega exerceria definitiva influência no comportamento musical e artístico de Andrès Segovia (1893-1987), através das influências que este receberia de seus dois principais herdeiros, Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980).

Pujol, considerado o principal discípulo de Tárrega, tentou capitanear o pensamento tarreganeano em sua monumental obra: *Escuela Razonada de la Guitarra, basada en los principios de la tecnica de Tárrega*, dividida em quatro volumes editados respectivamente nos anos de 1933, 1940, 1954 e

³⁶ Regino Sainz de la Maza (1896-1981), aluno do ardoroso discípulo de Tárrega, Daniel Fortea (1882-1953), declarou em uma entrevista: *Tárrega tinha unhas muito quebradiças e ao final de sua vida não lhe restava outra alternativa senão abandoná-las. Até então ele tocava com unhas. Tanto Pujol quanto Fortea fizeram desta mudança um sistema. Isto me parece um erro monstruoso, pois é o mesmo que sapatear descalço.* GLOEDEN, Edelson. Op. cit. p. 42..

³⁷ GLOEDEN, Edelson. Op. cit. p.38.

1971³⁸. A Escuela Razonada de Pujol, como método, não tem apenas a preocupação de ensinar a tocar, mas enfoca a necessidade do desenvolvimento artístico do violonista, apresentando a história do instrumento, fazendo uma longa discussão sobre técnica instrumental, além de uma profunda abordagem pedagógica, estimulando a reflexão sobre as relações de aprendizagem entre mestres e discípulos. Como vemos, Pujol buscou dar um “suporte” mais acadêmico para as convicções de seu amado mestre.

Os trabalhos de transcrições realizados por Llobet e Pujol, cada um a seu modo, significam a extensão e a evolução do trabalho de Tárrega, no sentido de expandir e acrescentar obras de alto valor artístico no repertório violonístico.

Llobet procurou sempre um caminho mais independente³⁹ que Pujol. Dessa forma, encontramos em Llobet um incremento substancial do desenvolvimento tímbrico, sendo essa característica, uma das mais importantes influências que seriam, futuramente, captadas por Andrés Segovia, enquanto que do também hábil Pujol, ressaltam-se suas transcrições das antigas obras dos mestres vihuelístas, trabalho fundamental na revalorização da música antiga iniciada por volta de 1960.

No campo da composição, os méritos de Llobet e Pujol também devem ser ressaltados. A maior contribuição de Pujol nessa área não reside exatamente nas obras de sua autoria, mas sim no fato de ser o primeiro grande violonista a dar atenção a obras de compositores não violonistas, como Raymond Petit e Alfonso Broquá, antecipando assim aquela que seria, no futuro, uma das principais marcas da atuação de Segovia .

³⁸ Em 1971, no Prefácio ao quarto volume, Pujol informa que já estava em andamento o quinto volume, que infelizmente não chegou a ser terminado. *Reservo para el quinto libro, el resumen de mis experiencias sobre Interpretación, Transcripción, Composición, Pedagogía, Estética y Ética de la Guitarra en marcha en su marcha evolutiva, para que el guitarrista actual pueda encontrar de un modo empírico, si es necesario, las causas y razones en que se apoya el ejercicio de su arte.* PUJOL, E. *Escuela Razonada de la Guitarra*. Buenos Aires: Ricordi, 1971, livro IV.

³⁹ Como exemplo, podemos citar o fato de que Llobet toca usando as unhas da mão direita.

Llobet, chamado pelo musicólogo Bruno Tonazzi de “o violonista do Impressionismo”⁴⁰, através de suas composições consegue estabelecer uma linguagem violonística mais idiomática, desvinculando a música de violão das linguagens pianística e orquestral, buscando valorizar os recursos tímbricos e de articulação característicos do instrumento e também estabelecendo em suas obras uma distribuição harmônica, que proporcionou maior rendimento sonoro ao violão, lançando assim as bases para uma escrita mais original e avançada.

Llobet e Pujol são personagens de extrema importância para a valorização, divulgação e inclusão do violão de concerto no século XX, não só em toda a Europa, mas também nas Américas, onde mantiveram intensa atividade, sobretudo em território argentino.

Outros Compositores/violonistas que se destacaram no período:

NOME	DATA	PAÍS	ALGUNS DADOS
Manjón , Antonio Jiménez	1886-1919	Espanha Argentina	Grande concertista e ótimo compositor foi grande inspirador na carreira de Llobet e um dos fundadores da Escola latino-americana de violão.
Prat , Domingo.	1886-1944	Espanha Argentina	Autor de um <i>Dicionário de Guitarristas</i> , grande obra crítica e historiográfica realizada sem critérios rigorosos figurando ao lado de importantes informações outras superficiais e incorretas.
Forte , Daniel.	1882-1953	Espanha	Partidário de Tárrega e opositor de Segóvia é autor da <i>Biblioteca Forte</i> , grande coletânea de obras originais e transcrições.
Sainz de La Manza , Regino	1897-1986	Espanha	Intelectual, professor e concertista a quem Joaquín Rodrigo dedicou o <i>Concierto de Aranjuez</i>
Tessarech , Jacques.	1862-1929	França (Córsega)	Famoso concertista desvinculado da tradição espanhola e idealizador de conceitos técnicos e idiomáticos originais.
Mozzani , Luigi.	1869-1943	Itália	Concertista e luthier inventou um instrumento chamado “Chitarra-Lyra”.
Calatayud , Bartolomé	1893-1973	Espanha	Compositor/violonista
De Rogatis , Teresa.	1893-1979	Itália	Compositora e concertista de piano e violão suas obras chegam a ter aspectos de vanguarda que só

⁴⁰ TONAZZI, Bruno – *Miguel Llobet, Chitarrista dell' Impressionismo*. Edizioni Bèrben, 1996.

			serão encontrados futuramente em Villa-Lobos.
Albert Heinrich	1870-1950	Alemanha ⁴¹	Violonista/compositor e didata desvinculado da tradição espanhola.
Buck , Fritz	1864-1942	Alemanha Monaco	Violonista/compositor e autor do “Die Gitarre und ihre Meister” correto livro sobre a história do violão escrito oito anos antes do dicionário de D. Prat
Schwarz-Reiflingen , Erwin	1891-1964	Alemanha	Violonista e musicólogo
Zuth , Josef.	1879-1932	Áustria	Violonista e musicólogo
Barrios Mangoré , Agustín.	1885-1944	Paraguai	Virtuose e compositor, suas obras são baseadas na estética do romantismo europeu.
Foden , William.	1860-1947	E.U.A.	Concertista/compositor e didata

Podemos observar no quadro acima, a atuação de outros europeus na América do Sul, contribuindo para a formação das futuras gerações de violonistas e compositores; e notamos também a presença de mestres já nascidos em território sul-americano.

⁴¹ A respeito da revalorização do violão de concerto no século XX desvinculada da tradição espanhola, o musicólogo americano Thomas Heck informa: *The revival of the instrument in Germany dates at least as early as 1899, with the founding of “Der internationale Guitarristen-Verband” in Munich. By 1900, when Tárrega, Pujol and Segovia were still unknown outside of Spain, personalities like Heinrich Albert (b. 1870, Würzburg), who was thoroughly grounded in music conservatories on such instruments as violin and piano, were taking up guitar professionally. The nature of the guitar revival in Germany was primarily one of resurrecting the enormous wealth of the preceding century, and therefore classic guitars based on the early-19th-century Viennese and Italian prototypes were reconstructed in large numbers. The old “terz“-guitar (tuned a minor third higher than the “prim“-guitar) was revived, as well as the “QuintBass-Gitarre”, and the zither-like “Kontra-Bass-Gitarre”. Albert founded the “Munich Guitar Quartet”, which was succeeded by the “Gitarre-KammerTrio”. This revival owed absolutely nothing to Spain.*

TRADUÇÃO: O renascimento do violão na Alemanha se dá no mínimo por volta de 1899 com a fundação da “Der internationale Guitarristen-Verband” em Munich. Em 1900, quando Tárrega, Pujol e Segovia ainda eram desconhecidos fora da Espanha, Heinrich Albert (nascido em 1870 em Würzburg), que possuía sólida formação em música e em instrumentos como o violino e o piano, dedicava-se profissionalmente ao violão. A natureza do renascimento do violão na Alemanha foi principalmente aquela de fazer ressurgir a enorme riqueza do século precedente, ou seja, as guitarras clássicas do início do século XIX que, baseadas em seus protótipos vienenses e italianos, foram reconstruídas em grande número. A antiga guitarra-tercina (afinada uma terça menor acima) foi redescoberta, assim como a guitarra quinta-abaxo e a *zither-like* guitarra-contrabaixo. Albert fundou o “Munich Guitar Quartet” que foi sucedido pelo “Gitarre-Kammer Trio”. Este renascimento não deve absolutamente nada à Espanha.

HECK, Thomas F, Ph. D.. *The birth of the classic guitar and its cultivation in Vienna, reflected in the career and compositions of Mauro Giuliani*. Yale University, 1970, vol.1, pág. 21, 22.

Outro fundamental impulso para a cultura e composição violonística nas Américas ocorre quando Andrés Segovia, em função da Guerra Civil Espanhola, muda-se de Barcelona para Montevidéu durante os anos de 1935 até 1944. A presença de Segovia no Uruguai fomentaria não só o interesse pelos concertos, mas geraria a produção de obras de compositores latino-americanos. O mesmo ocorreria nos EUA, quando Segovia para lá se transferiu no mesmo ano de 1944.

Andrés Segovia, a Grandiloquência em Pessoa!

Desde mi juventud soñe con levantar a la guitarra del bajo nivel artístico en que se encontraba. Al comienzo, mis ideas eran vagas e imprecisas, pero al crecer en años y hacerse mi afición más intensa y vehemente, mi decisión fue más firme y más claras mis intenciones.

Desde entonces he dedicado mi vida a quatro tareas esenciales:

- 1- Separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico.*
- 2- Dotarla de un repertorio de calidad con trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquesta, piano, violin, etc.*
- 3- Hacer conocida la belleza de la guitarra entre el público de música selecta de todo el mundo.*
- 4- Influir en las autoridades de los conservatorios, academias y universidades para incluir la guitarra en sus programas de estudio al mismo tiempo que el violin, cello, piano etc.*

Andrés Segovia Torres (Linares 21/02/1893, Madri 02/06/1987), autor do pequeno texto acima, é considerado o principal artista na consolidação do violão como instrumento de concerto no século XX.

Foi através do seu trabalho, que significou a expansão das obras de Pujol e Llobet, que a música de violão pode ser apreciada, respeitada, divulgada e produzida de forma genérica, ou seja, além dos limites das sociedades violonísticas e do público específico de violonistas.

Instrumentista dotado de um talento fenomenal, Segovia imprimiu um padrão de audição, cujas principais características e fatores discorreremos a seguir :

- **Ambição**

Como pudemos constatar em suas próprias palavras (*Desde mi juventud soñe con levantar a la guitarra...*), Segovia estruturou sua carreira aspirando tornar-se um violonista tão prestigiado como o foram Giuliani e Sor. E depois de um recital em Granada, em 1909, aos 16 anos⁴², rumaria para Madri. Em 1912, ganhou de presente do famoso luthier Manuel Ramires, um violão, feito provavelmente por Santos Hernandez, que trabalhava com Ramirez.

Estreou como concertista em 1913 e, por conta de sua competência como violonista, adquiriu respeito e iniciou uma série de aproximações com outras personalidades musicais, uma delas, o violoncelista Gaspar Cassadó.

Em 1914 conheceu e começou a acompanhar de perto Miguel Llobet. Em 1916, após contrariar a opinião da classe violonística (inclusive Llobet), realizou em Barcelona, no *Palau de la Musica Catalana*, um recital com enorme sucesso, provando que era possível tocar violão em grandes espaços. Cassadó o aproximou do empresário madrilenho Ernesto Quesada, que após ter certeza de que aquele jovem guitarrista se tratava, na verdade, de um talento diferenciado, organizou-lhe uma *tournee* pela Espanha e, posteriormente, uma outra pela Argentina e Uruguai.

Em 1924, realizou seu primeiro recital no Conservatório de Paris, onde estavam presentes compositores como Maurice Ravel, Paul Dukas, Manuel de Falla e Albert Roussel, entre outras personalidades da elite musical. Seu desempenho nessa apresentação abriu-lhe as portas de sua notória carreira internacional.

Daí para frente, Segovia se apresentaria nas maiores e mais prestigiadas salas de concerto por todo o mundo e se consagraria como o maior violonista do século XX.

⁴² Com um repertório de partituras encontradas na biblioteca local e uma série de adaptações de obras de grandes compositores.

- **Métier.**

A formação violonística de Segovia é envolta em imprecisões. Sabe-se que teve contato com o violão ainda na pré-adolescência, quando morou com seus tios em Granada, e que absorveu seus primeiros conhecimentos de violonistas flamencos. Porém, seus mestres, segundo ele, foram as bibliotecas de música, onde entrou em contato com os métodos de Sor, Aguado e com as obras de Tárrega, e ainda “amigos e namoradas”. Dessa maneira, Segovia deixa pairar sobre si a aura do autodidatismo⁴³. Sabe-se também que sua concepção instrumental foi influenciada pela técnica pianística e pelo contato pessoal com a sonoridade de Miguel Llobet; e embora Segovia admitisse sua admiração pelo mestre catalão, nunca afirmou ter sido aluno do mesmo.

Sabe-se também que buscou contatos com discípulos de Tárrega, mais foi por eles hostilizado, pois seu modo de tocar já se afastava muito das concepções tarreganeanas.

Do ponto de vista técnico, Edelson Gloeden assim define a maneira segoviana de tocar:

*Talvez se possa afirmar que o fascínio que Segovia exerce sobre quem o ouve pela primeira vez seja a sua sonoridade, caracterizada por grande clareza e robustez, conseguidas através de uma combinação de polpa e unha para os ataques dos dedos da mão direita, pela ausência de força física através de uma tonicidade muscular devidamente colocada e o aproveitamento do peso exercido pelo braço e mão, aliados a uma técnica de mão esquerda absolutamente aérea, dentro de uma condição física e anatomia privilegiada. O resultado destas qualidades gerava uma sonoridade e grande projeção, vantagem que o mestre espanhol impunha sobre seus contemporâneos.*⁴⁴

⁴³ A família de Segovia procurou direcionar o pequeno Andrés para a advocacia, e o *niño*, apaixonado pela guitarra, era obrigado a praticá-la sem o apoio da família, uma vez que em Granada o violão era visto negativamente, como se fosse algo *mas propio de ambientes tabernarios y de gitanos y bailadores*. Talvez por conta dessa formação educacional, Segovia tenha omitido sua formação inicial e buscado: *levantar la guitarra del bajo nivel en que se encontraba*.

⁴⁴ GLOEDEN, Edelson. Op. cit. p.85.

E, segundo o próprio Andrés Segovia:

Una de las peculiaridades mas grandes del artista músico es la calidad del sonido, no solamente en la guitarra, sino en el violin, en el cello, incluso en el piano, que es instrumento ya más indirecto, es decir, en donde intervienen muchísimos más factores mecánicos; pero la calidad del sonido en una de las - cómo diría yo ?- , de las fisionomías más exclusivas del artista. Tiene que estar atendiendo constantemente a su sonoridad, tratando de mejorarla en todos los momentos, sin que se padezcan ni la fuerza ni el ritmo... El éxito de la guitarra en estos últimos años se debe: primero, porque es un instrumento polifónico y, por tanto, de técnica más amplia; segundo, porque sus cuerdas son más largas que otros instrumentos de su tipo, como son el laúd y la viola, y tercero, porque tiene una voz delicada y, a pesar de ello, se oye perfectamente en salas en donde caben 4 ó 5.000 espectadores, aunque su sonido es frágil. Recuerdo a propósito de ello, que una vez mi mui admirado amigo Igor Stravinsky me dijo: “ Su guitarra no suena fuerte, sino lejos ”⁴⁵.

Quando ouvimos as gravações de Segovia, não podemos deixar de ressaltar o seu *legato* melódico e harmônico, obtido através da condução da sua mão esquerda, sua “respiração” fraseológica e seu *vibrato*, que conferem às melodias todo um carisma pessoal, tornando suas interpretações convincentes mesmo quando não seguem um adequado rigor estético. Por fim, extrai do violão uma diversidade e equilíbrio tímbrico, heranças de Tárrega e principalmente de Llobet, através de seu profundo conhecimento das potencialidades e regiões tímbricas de cada corda individualmente.

No que se refere a estas, não podemos esquecer que Segovia foi o idealizador das cordas de nylon, projeto que desenvolveu junto com o luthier americano Albert Augustine em 1947, quando então morava nos EUA.

Após a morte de Miguel Llobet, em 1938, não houve mais ninguém que pudesse ser comparado a Segovia, que se tornaria, então, “senhor” dos destinos violonísticos.

• Visão

Segovia sabia que para se fazer respeitar no meio musical culto, a música de violão deveria oferecer obras musicais bem acabadas e que

⁴⁵ Apud GLOEDEN, Edelson. Op. Cit. p.85.

oferecessem uma qualidade estética extrínseca ao próprio violão. Havia três maneiras de se conseguir essas obras:

1ª - Transcrevendo-as;

2ª - Compondo-as;

3ª - Encomendando-as.

1ª - Transcrições

Em depoimento do próprio Segovia, observamos que ele acertadamente julgava que o repertório composto pelos grandes violonistas do século XIX não possuía a mesma qualidade das obras criadas para o piano. Seguindo os mesmos passos de Tárrega, Pujol e Llobet, Segovia se dedicou intensamente numa primeira fase de sua carreira, a transcrever obras de compositores barrocos, clássicos e românticos, como podemos observar nos programas dos seus primeiros recitais⁴⁶.

A obra de Johann Sebastian Bach para alaúde, violino e violoncelo seria amplamente transposta, além de outros compositores, como Haydn,

Real Academia de Santa Cecilia
DE CÁDIZ

— # —

CONCIERTO

POR EL
EMINENTE GUITARRISTA
Don Andrés Segovia,
PARA EL MARTES 19 DE MAYO DE 1914

— PROGRAM —

PRIMERA PARTE

Gavota en <i>la</i> menor.....	<i>Tárrega.</i>
Estudio en <i>la</i> n.º 24	<i>Coste.</i>
Capricho árabe.....	<i>Tárrega.</i>

SEGUNDA PARTE

Bourrée.....	<i>Bach.</i>
Sonata, op. 13, adagio...	<i>Beethoven.</i>
Nocturno	<i>Chopin.</i>

TERCERA PARTE

Granada, serenata.....	} <i>Albeniz.</i>
Cádiz, saeta	
Sevilla	

A LAS NUEVE Y MEDIA DE LA NOCHE

PROGRAMA
del
«RECITAL DE GUITARRA
ANDREU SEGOVIA»

PALAU DE LA MUSICA CATALANA
Doce de marzo de mil novecientos dieciséis

1.ª PARTE:

Capritxo árabe, Scherzo Gavota	<i>Tárrega</i>
Minueto en Mi, Estudi en Si bemoll	<i>Sor</i>
Allegro en La	<i>Coste</i>
El Mestre (popular)	<i>Llobet</i>

2.ª PARTE:

Gavota	<i>Bach</i>
Minueto	<i>Haydn</i>
Romanza, Canzonetta	<i>Mendelssohn</i>
Massurca op. 33 n.º 4, Nocturno	<i>Chopin</i>

3.ª PARTE:

Granada, Sevillanas	<i>Albeniz</i>
La Maja de Goya, Danza en Mi, Danza en Sol	<i>Granados</i>
Massurca	<i>Tschaikowsky</i>

Beethoven, Chopin, Tchaikovsky e Mendelssohn. Suas transcrições buscaram valorizar também compositores espanhóis, como Enrique Granados, Isaac Albéniz e Oscar Esplá. Ao lado dessas peças transcritas, incluía alguns esporádicos originais de Sor, Coste, Tárrega e Llobet.

Apesar de sua preferência básica por compositores românticos e neo-românticos, encontramos no conjunto de peças transcritas por Segovia, alguns exemplos de compositores antigos, como Dowland e outros barrocos além de Bach, como Purcell, Scarlatti e Händel, e até raros exemplos de pós-românticos, como Debussy e Scriabin.⁴⁷

2ª - Composição

Segovia sabia que não nascera um músico da mesma verve composicional de um Giuliani, de um Sor ou de um Llobet, portanto, como compositor, suas obras não alcançariam os objetivos traçados — acrescente-se que seria mais fácil para uma obra adquirir prestígio se fosse da autoria de um compositor já prestigiado.

3ª - Encomendas

Considera-se que a primeira grande obra-prima da música para violão do século XX seja *Hommage, pour le Tombeau de Claude Debussy*, composta em 1920 por Manuel de Falla, a pedido de Miguel Llobet

Assim, vamos encontrar no início do século XX compositores não violonistas, como, por exemplo, Alfonso Broquá (1876-1946), Agustin Grau etc. , escrevendo obras para Llobet e Pujol. Porém, nem Llobet nem Pujol foram os principais responsáveis pela inclusão desse repertório no grande circuito de concertos. Pujol direcionou sua carreira para a pesquisa da música e instrumentos ascendentes do violão, e Llobet não possuía o arrojo pessoal

⁴⁷ Segovia transpôs e gravou em Nova Iorque para a gravadora DECCA, respectivamente nos anos de 1956 e 1962, o Prelúdio Op. 16, nº 4 de A. N. Scriabin e o Prelúdio *La fille aux cheveux de lin* de C. Debussy.

necessário e, ao que a história mostra, nem acreditava nas potencialidades que Segovia vislumbrava; e mesmo que Llobet mudasse de opinião, a fatalidade lhe poderia essa missão.

O empenho incansável de Segovia em propor e convencer compositores profissionais a escreverem para o violão é, sem dúvida, o seu maior legado para a história do instrumento e efetivamente o que consolidou a posição dos violonistas nas salas de concerto.

Além de criar um repertório que satisfizesse intérpretes e público, outra realização importante foi seu trabalho à frente da edição de partituras (transcrições e originais) e suas magníficas gravações, que testemunham toda sua grandeza artística.

Outro aspecto que devemos observar é que Segovia tinha um gosto musical tradicionalista e procurou cercar-se de compositores que atendessem ao seu gosto e a seus interesses pessoais, desprezando obras e compositores da vanguarda mundial (que muitas vezes compunham espontaneamente para ele), separando assim somente aquilo que julgava conveniente para a sua carreira.

Nesse contexto, vamos encontrar entre os os mais importantes compositores privilegiados e requisitados por Segovia, os nomes de Alexander Tansman (1897-1986), Federico Moreno Torroba (1891-1982), Joaquín Turina (1882-1949), Manuel Ponce (1882-1948), Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e Joaquín Rodrigo (1901-1999).

Compositores que demonstravam interesse pelo violão, mas que possuíam uma linguagem mais contemporânea, não despertavam o interesse de Segovia, e, entre tantos, podemos citar: Paul Hindemith (1895-1963), Anton Webern (1883-1945), Carlos Chavez (1899-1978) e Arnold Schoenberg (1874-1951).

Como pudemos observar, Segovia fomentou uma produção musical de caráter neo-romântico, com obras muito bem acabadas, porém, bastante defasadas em relação à realidade estética de sua época.

Os concertos para violão e orquestra

Os primeiros concertos para violão e orquestra do século XX foram compostos em 1939 e são o *Concierto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo, dedicado ao violonista Regino Sainz de La Manza (1897-1986), e o *Concerto n° 1 in re maggiore* de Mario Castelnuovo-Tedesco, dedicado a Andrés Segovia, que será o grande intérprete e o principal motor em toda a produção inicial desse gênero.

O caso Villa-Lobos:

Embora a linguagem moderna (e muito menos a linguagem brasileira) não fizesse parte do universo violonístico segoviano, o fato de Segovia ter encomendado ao compositor brasileiro Heitor Villa-Lobos os *Doze Estudos para Violão* em 1924 e posteriormente, na década de 40, o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, merece a máxima atenção.

Sobre esses temas, faremos uma abordagem detalhada nos capítulos seguintes.

CAPÍTULO II:

Panorama histórico dos Concertos para Violão e Orquestra.

Introdução:

O Concerto para solista e orquestra

O concerto instrumental para solista e orquestra será o fórum onde se experimentará até onde um instrumento solista poderá ter por si só um caráter sinfônico, e também onde estão os limites da simbiose entre a população orquestral, não só com a privacidade do solista, como também, com a de cada indivíduo do corpo instrumental.

Podemos dizer que sua origem remete ao *Concertato*⁴⁸ do início do século XVII, porém seu primeiro delineamento se dará após o advento do baixo contínuo e da dicotomia instituída no período barroco entre acompanhamento e melodia e que se manifestarão na música instrumental nas figuras dos solistas (*concertino*) e da orquestra (*ripieno*). Estamos nos referindo ao **Concerto Grosso**, forma de concerto instrumental em que um pequeno grupo de “solistas” toca em contraposição a uma pequena orquestra. As primeiras obras sob este formato datam de 1660 e figuram entre seus principais compositores os nomes de Alessandro Stradella (1644-1682) e

⁴⁸ (Italiano, “Concertado.”) Termo derivado de “concerto” e utilizado para significar “à maneira de um concerto”. Costumava se aplicado ao “concerto vocal” da primeira metade do século XVII, em que umas poucas vozes eram acompanhadas por órgão (ou outros instrumentos harmônicos). O “moteto concertato” é uma obra em que a melodia é dividida em várias vozes, sendo estas vozes também dispostas em grupos para dar variedade e textura. Foi muito usado na Alemanha (especialmente por Schütz) bem como na Itália (onde, entre seus praticantes incluíam-se G. Gabrieli, Viadana e Monteverdi). SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de música – edição concisa* Jorge Zahar Ed. - Rio de Janeiro. 1994.

Arcangelo Corelli (1653-1713). Na sequência desses encontraremos a evolução para o **Concerto Solo** nas obras de Tomaso Albinoni (1671-1751) provavelmente o primeiro compositor a estabelecer uma estrutura de concerto em três movimentos; E Antonio Vivaldi (1676-1741), este talvez a principal personagem no desenvolvimento de aspectos como o *ritornello*, a *cadenza* e as relações entre *solo* e *tutti* do Concerto Barroco.

Um dos compositores de concertos que mais influenciarão todas as gerações posteriores a sua é sem dúvida Johann Sebastian Bach (1685-1750); Seus concertos para solistas e orquestra tanto os de violino como os para cravo são exemplos de criatividade e equilíbrio perseguidos por todos os compositores, e neste contexto se tornará de extrema relevância para a trajetória do Concerto Instrumental para Solista e Orquestra, seu filho Carl Philipp Emmanuel Bach (1714-1760) como seguidor e ampliador das concepções musicais e instrumentais de seu pai. Segundo o Professor Silvio Ricardo Baroni que traduziu para o português o tratado: *Ensino sobre a Maneira Correta de Tocar Teclado* de Carl Philipp Emmanuel Bach escrito em 1753 pode-se notar que C. P. E. Bach mostra em seus apontamentos, indícios e características que irão florescer somente mais tarde no romantismo. *Sua preocupação com as habilidades do tecladista evidencia o surgimento do intérprete desvinculado do compositor.*⁴⁹ Tal dado se tornará

⁴⁹ BARONI, Silvio Ricardo. *Concerto n.º 3 para piano e orquestra de Edmundo Villani-Cortês: Uma abordagem Técnico – Anatômico – Pianística*. Pós – Doutorado, UNICAMP -2003. Campinas – SP, pag. 22.

um dos principais pontos de interesse do concerto onde o intérprete solista poderá demonstrar toda a sua musicalidade e virtuosismo. Prosseguindo, o professor Baroni acrescenta:

C.F.E. Bach denuncia não apenas o Classicismo, mas também estabelece a forma Sonata. Há sinais e características românticas em seus apontamentos quando se trata das Fantasias para teclado, revelando que estas obras de caráter improvisatório, juntamente com as expressões faciais que ajudam a perceber as intenções do intérprete, dominam as emoções do ouvinte⁵⁰.

Como podemos observar a figura de Carl Philipp⁵¹, compositor de 49 concertos foi determinante na estruturação do Concerto Instrumental para Solista e Orquestra.

Entrando no Classicismo, e já estando a essa altura, o concerto instrumental para solista e orquestra tradicionalizado, podemos afirmar que os dois maiores compositores deste período são também os principais motores desta evolução: Haydn e Mozart.

O pai da sinfonia Franz Joseph Haydn (1732-1809) expandirá os limites do concerto para além do cravo e do violino, abarcando outros instrumentos como o trompete e o violoncelo, além de compor na forma “concertante”, que se trata de uma espécie de “concerto grosso moderno” onde o compositor escreve uma obra de caráter sinfônico permeada pela participação de solistas

⁵⁰ BARONI, Silvio Ricardo. Op. Cit pag. 23.

⁵¹ E no que se refere às guitarras, lembremos que seu discípulo e irmão caçula Johann Christian, como vimos anteriormente, escreveu obras para a guitarra barroca.

como, por exemplo, o seu *Concertante em Si bemol maior para violino, violoncelo, oboé, fagote e orquestra*.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) geralmente colocava as cadências de seus concertos no primeiro e no terceiro movimentos e estas eram tão virtuosísticas (pois era o próprio autor quem geralmente as tocava) que se tornaram até os dias de hoje o momento em que todos, mais esperam para apreciar as habilidades e o domínio técnico do solista. Mozart é figura de influência direta na história do concerto para violão e orquestra, pois seus concertos para uma variedade de instrumentos (inclusive os para piano) e orquestra tornaram-se modelos perseguidos pelos concertos para violão compostos por Carulli, Molino, até em alguns aspectos como, transparência, equilíbrio e virtuosismo para os concertos de Giuliani.

Um panorama dos Concertos para Violão e Orquestra até o início da segunda metade do século XX, pode ser sistematizado da seguinte maneira⁵²:

I – Fase: Concertos Clássico-Românticos.

II – Fase: Segovia e os primeiros concertos do século XX.

III – Fase: Independência e Contemporaneidade.

⁵² O critério para a escolha dos concertos relacionados neste trabalho se pautou pela relevância do autor e/ou pela relevância que a obra relacionada adquiriu no contexto histórico. Outros fatores como por exemplo: a importância dos intérpretes, inovações estéticas, sucesso de público e edições também foram considerados.

I – Fase: Concertos Clássico-Românticos.

Concerto nº 1 em Lá maior Op. 30 - Mauro Giuliani.

Alguns dos mais importantes violonistas-compositores dessa época escreveram concertos com orquestra como, por exemplo, o *Concerto em Lá maior em dois tempos: Allegro e Polonaise*, obra composta para orquestra de arcos e duas trompas *ad libitum* e o *Concerto para flauta, violão e orquestra em Sol M op.08, 219* e sua posterior versão para violão e orquestra, além do *Petit concert de société em Mi menor op.8, 140* todos compostos por Ferdinando Carulli, seguindo os padrões estéticos do classicismo. Porém os pesquisadores, desses concertos até o momento, não conseguiram determinar com precisão as datas em que estas obras foram compostas.

Na mesma linha e com o mesmo alto nível de acabamento dos de Carulli, encontraremos o *Concerto em Mi menor Op. 56* de Francesco Molino. Temos ainda, crônicas e catálogos de época, que apontam muitos concertos desconhecidos tais como: dois concertos para violão e orquestra por volta de 1837 de Giuseppe Anelli, um concerto para violão e quarteto de cordas anterior a 1830 de Francesco Barthioli, um concerto para violão e quarteto de cordas op. 16 de Antoine L'Hoyer.

Além destes, outros supostamente perdidos, como por exemplo, um de Fernando Sor que teria sido executado em Londres.

Porém como vimos anteriormente, até o momento, considera-se como a primeira grande obra-prima composta para violão e orquestra: o *Concerto nº 1 em Lá maior Op. 30* de 1808, escrito e executado por **Mauro Giuliani**.

O Concerto em Lá maior op. 30 representa a primeira experiência de M. Giuliani relativa à composição para violão e orquestra, e talvez também a primeira em sentido absoluto na história do instrumento. Somente os concertos de Carulli poderiam aventar primazia sobre os de Giuliani, mas como vimos, até o momento é impossível conceder-lhes esta prioridade.

Se estabelecermos paralelos estéticos entre os compositores, observaremos que Carulli estava ainda ligado às estruturas mais simples, do século XVIII, enquanto que Giuliani impõe ao instrumento um confronto bem mais difícil com a orquestra.

O concerto de Giuliani demonstrará ser possível, o instrumento superar aparentes limitações, que até aquele momento consideravam-se incontornáveis, até mesmo com pequenos grupos camerísticos. No concerto opus 30, o instrumento surge com tal arrojo no emaranhado de uma construção de dimensões notáveis, através de uma escrita de absoluta perfeição técnica, alcançando um patamar insuperável na literatura violonística do século XIX.

Neste sentido, portanto, o compositor italiano pode ser considerado como o “Verdadeiro Artífice” e o “pioneiro” do concerto para violão.

A data do editor Tobie Haslinger é de 1810, e no frontispício consta:

GRAND CONCERTO

pour la guitarre

avec accompagnement de Grand Orchestre

Composé et Dediè

A son Altesse Imperiële le Prince

Eugène

Vice Roi d'Italie

Par

Son très humble et très soumis serviteur

MAURO GIULIANI

Op. 30

L'accompagnement s'y trouvè arrangè en Quartett

Propriété de l'Editeur N4219

Vienne, chez Tobie Haslinger⁵³

⁵³ GIULIANI, Mauro. *Primo Concerto in La Maggiore per Chitarra e Orchestra op. 30*. Revisione de Ruggero Chiesa – Partitura. Ed. Suvini Zerboni, Milano. 1977. pag. sem número.

A obra contém três movimentos com *cadenza a piacere* para o solista no primeiro movimento (entre os compassos 145-149, e entre os 348-355), e pequenos trechos cadenciais no terceiro movimento (entre os compassos 115 e 117, e entre 190 e 1940).

Os movimentos são:

- *Allegro Maestoso*, na forma sonata.
- *Siciliana*, na forma A – B - A.
- *Polonaise*, na forma rondó.

A formação orquestral é:

- flauta I
- flauta II.
- oboé I
- oboé II
- clarinete I em lá.
- clarinete II em lá.
- fagote I
- fagote II
- trompas I em lá
- trompas II em lá
- violinos I
- violinos II

- violas
- violoncello
- contrabaixo.

Para conseguir um adequado equilíbrio e balanceamento instrumental o compositor adotou o seguinte sistema: o violão não toca junto com os sopros e com o contrabaixo, a não ser em algumas passagens de *Tutti*. No terceiro movimento, raramente dialogará com a flauta e o clarinete. O solista, quando acompanhado pelas cordas, estas na verdade irão compor um quarteto solista, ou seja, violino I e II, viola e violoncello, com apenas um instrumento em cada naipe.

Giuliani ainda escreveu mais dois concertos, e sobre eles comenta Dell'Ara:

Forse più romantico ma meno felice del primo ci pare il secondo concerto, sempre nella tonalità di la maggiore, op. 36 (Maestoso, Andantino, Rondó), scritto per chitarra e orchestra d'archi e pubblicato nel 1812.

Brillantissimo e degno del miglior Giuliani è invece il terzo concerto in fa maggiore op. 70 per chitarra e "grande orchestra", cioè per una orchestra comprendente anche gli strumenti a fiato, mentre i primi due erano previsti per soli archi.

Caratteristica tecnica di questo concerto è l'impiego della chitarra terzina, accordata una terza minore sopra la normale accordatura, adottata da Giuliani per meglio equilibrare la sonorità dello strumento solista con quella dell'orchestra.

Ritroviamo gli stessi tempi dell'op. 30 che qui sono:

Allegro maestoso, Andantino alla siciliana con variazioni, Polonaise.

Se la poesia del secondo tempo non raggiunge l'intensità di quello dell'op. 30, il brio ritmico e il sorprendente effetto concertante della Polonaise non fanno rimpiangere quella

del primo concerto.⁵⁴

Fl. 1

Chit.

1

Vni

2

Vle

Vc.

Cb.

[p] dolce

p

p

[50]

Fl. 1

1

Cl.

2

1

Fg.

2

1

Tr.

2

Chit.

1

2

ni

II

le

c.

b.

[p]

mf

[sf]

[sf]

[sf]

[sf]

[p]

⁵⁴ DELL'ARA, Mario. *Manuale Di Storia Della Chitarra*, vol. 01- Bèben .Ancona, Italia, 1988. pag.123.

Trecho da abertura do I Movimento.

1

Cadência do primeiro movimento

II – Fase: Segovia e os primeiros concertos do século XX.

Concierto de Aranjuez – J. Rodrigo.

Como colocamos no primeiro capítulo, Segovia sendo o principal personagem do ressurgimento do violão no século XX, irá também ser o principal empreendedor dos concertos. Em 1926 Segovia encomenda de Ponce um concerto para violão e orquestra que só viria a ficar pronto em 1941, porém antes de descrevermos esta obra, faremos a descrição do *Concierto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo, obra que figura como um dos primeiros grandes concerto para violão orquestra do século XX, que foi escrita quando o compositor espanhol, já possuía uma pequena produção violonística independente da figura de Segovia.

Rodrigo fazia parte de um seleto círculo de intelectuais e compositores espanhóis como, Manuel de Falla, os escritores Gerardo Diego, Dámaso Alonso e críticos como Eugenio d'Ors.

Vivendo na França desde 1927, onde irá consolidar sua formação musical, permanecerá longe de seu país por conta da situação política da

época, porém nunca deixou de manter intercâmbio cultural e intelectual com seus compatriotas, que viviam fora e dentro da Espanha. Assim em 1939, durante um almoço em Paris, com o marquês de Bolarque e o violonista Regino Sainz de La Maza (1897-1986), aceitará a proposta de compor um concerto para violão e orquestra.

Com o fim da Guerra Civil, Rodrigo por sua envergadura acadêmica na área da música começa a receber convites para regressar ao seu país, ocupando algum posto de catedrático, dirigente ou crítico musical. A proposta que mais lhe agradou veio de seu amigo Antonio Tovar para ocupar um cargo no *Departamento de Musica de Radio Nacional*. Rodrigo retorna a Espanha em primeiro de setembro de 1939, trazendo consigo o manuscrito completo do *Concierto de Aranjuez*.

Regino Sainz de La Maza fará a primeira audição da obra em Barcelona no ano de 1940.

Até o momento o *Concierto de Aranjuez* ocupa a posição de obra para violão e orquestra mais conhecida, gravada e executada de toda a história da gravação, constituindo-se como monumental contribuição para a difusão do instrumento, desvinculada ação direta de Andrés Segovia.

Os movimentos são:

- *Allegro con spirito*

- *Adágio*

- *Allegro gentile*

A formação orquestral é:

- flauta I
- flauta II e Piccolo.
- oboé I
- corne inglês (2º Movimento)
- clarinete em si bemol.
- fagote.
- trompas em fá
- trombone em dó
- violão com a 6ª corda em ré (solista)
- violinos I
- violinos II
- violas
- violoncelo
- contrabaixo.

I – Movimento: *Allegro con spirito*.

O movimento inicia-se com o solista executando rasgueados sobre o acorde de ré maior, formando uma seqüência rítmica que alterna os compassos seis por oito e 3 trêz por quatro, fazendo lembrar as danças espanholas dos guitarristas do século XVII. Essa introdução rítmica após o compasso 24, será repetida e reforçada por toda a orquestra.

Com a entrada do oboé solista desencadeará o aparecimento de alguns temas construídos com melodias leves e graciosas tocadas por vários solistas da orquestra. Após cada aparição destes solistas da orquestra, o violão solo realiza variações livres e bastante virtuosísticas. O movimento tem o tempo todo um caráter brilhante e ritmicamente mantém a atmosfera de uma alegre paisagem espanhola. Não há cadência do violão, apenas raras passagens solísticas e após algumas modulações com perfeita orquestração, violão e orquestra cadenciam juntos para um final alegre e jovial.

Concierto de Aranjuez
para guitarra y orquesta

Digitado por Angel Romero (1984) Joaquin Rodrigo

I

Allegro con spirito (♩ = 84)

⑥ → D *pp* *Rasgueado.* *sigue* *cresc.* *ff* *todo pulgar.* *p* *cresc* *f*

Introdução pelo violão.

II – Movimento: *Adágio*.

O Adágio do concerto de Aranjuez é seu movimento mais conhecido e o grande responsável pela enorme popularidade da obra.

O movimento escrito em si menor se estrutura como uma verdadeira *Saeta Sevillana*⁵⁵, ou seja, introduz um canto lento, marchado e comovido, apresentado pelo corne inglês, enquanto que o violão marca os passos da “procissão”. Logo após essa marcante entrada é a vez do violão solista apresentar o tema desta vez extremamente ornamentado deixando ao encargo das cordas a condução da arrastada marcha. Após 56 compassos de puros arabescos violonísticos, acompanhados com belíssima descrição pela orquestra, chegamos à esperada Cadência, esta, escrita com extremo bom gosto do ponto de vista composicional não chega a surpreender do ponto de vista das idéias, uma vez que se trata de uma mera variação do tema principal que já havia sido abundantemente desenvolvido durante todo o movimento, porém cumpre sua função de “cena” na apresentação do solista. Após a

⁵⁵ **SAETA.** Rezo o plegaria que va dirigida directamente hacia Dios o hacia la Virgen como una flecha.] Cántico popular extendido por toda España, que tenía por objeto incitar a la devoción y a la penitencia y que se practicaba con ocasión de un Vía Crucis o como cántico de Pasión. El Diccionario de la Academia Española, en su cuarta edición, de 1803, definió a la saeta como «cada una de aquellas coplillas sentenciosas y morales que suelen decir los misioneros, y también se suelen decir durante la oración mental». Este concepto aludía a las saetas que cantaban los hermanos del Pecado Mortal y los de la Aurora. De estas saetas sentenciosas o avisos morales se habla por primera vez en un libro impreso en Sevilla, en 1691: *Voces del dolor nacidas de la multitud de pecados que se cometen.*, dábales Fr. Antonio de Escaray: «Mis hermanos los reverendos Padres del convento de Nuestro Padre San Francisco todos los meses del año el domingo de cuerda. Por la tarde, hacen misión, bajando la Comunidad a andar al vía crucis con sogas y coronas de espinas, y entre paso y paso cantaban saetas». En el siglo XVIII fueron cantadas por los hermanos de la Ronda del Pecado Mortal, que saltan a recorrer las calles para inclinar a los fieles a la piedad y al arrepentimiento. El nacimiento de la saeta popular y la costumbre de cantarla el pueblo para expresar su sentimiento religioso data aproximadamente de 1840. Esta primitiva saeta, hoy casi perdida, conmovía por su entonación grave, pausada y monótona, pobre de estilo y de ejecución, y fue consecuencia de las modificaciones que realizaron, en las más antiguas, determinados intérpretes de cada localidad andaluza, lo que dio lugar al nacimiento de saetas propias y autóctonas, como la cordobesa llamada vieja, la cuartelera de Puente Genil, la samaritana de Castro del Río, etc., entre otras que actualmente tienen vigencia y se interpretan en sus lugares de origen. // 2. Cante con copla de cuatro o cinco versos octosílabos, que tiene su origen en el aflamencamiento, a comienzos del presente si por siguiiriyas y por martinetes. Se interpreta por lo general, al paso de las procesiones de Semana Santa y se dirige a las imágenes. Es cante sin acompañamiento, aunque en las grabaciones discográficas suele presentarse con el fondo musical de la marcha religiosa, principalmente el producido por el tambor y las trompetas; a veces se ha grabado también con acompañamiento o fondo de guitarra. El tema de sus coplas es obviamente la Pasión y Muerte de Jesucristo y todas las circunstancias que las rodean. VEGA, Jose Blas e RUIZ, Manuel Rios. *Diccionario Flamenco*. Cinterco - 1985.

cadência a orquestra se apresenta de forma densa e dramática finalizando assim uma das mais belas e prestigiadas páginas da literatura musical do século XX.

Tema apresentado pelo corne Inglês.

Variação do tema pelo violão.

III – Movimento: *Allegro gentile*.

O terceiro movimento em andamento rápido é composto com alternância dos compassos dois por quatro e três por quatro, tem o caráter de uma elegante dança de corte.

Aqui como no primeiro movimento o violão introduz o tema principal que é repetido e confirmado pela orquestra. Não existe cadência para o violão, no entanto solista e orquestra fazem um interessante revezamento onde é possível apreciar a força orquestral em animada disputa com a virtuosidade do solista.

III

Allegro gentile (♩ = 164)

todo pulgar - - - - -

Abertura do movimento feita pelo violão.

Concierto del Sur – M. Ponce

Em uma de suas viagens para a cidade do México por volta de 1923, Segovia fica extremamente impressionado com o talento e a facilidade com que Manuel Maria Ponce produzia suas obras. Assim desse encontro teremos a encomenda da *Sonata Mexicana*, obra que inicia o frutífero e longo período de colaboração entre compositor e intérprete.

Uma das características mais impressionantes de Ponce como criador é sua facilidade de escrever música no estilo de compositores antigos, como por exemplo D. Scarlatti e Franz Schubert. Esta qualidade além de apreciada como vimos no primeiro capítulo, será também muito incentivada por Segovia.

Em 1925, o compositor mexicano muda-se para Paris a fim de incorporar a sua formação um maior aprofundamento de conceitos composicionais baseados na escola de Paul Dukas, com quem realiza sistemático estudo de composição. Este “período francês” de Ponce se estenderá até o ano de 1932. O concerto encomendado por Segovia no ano de 1926, e só concluído em 1941, sofrerá total influência dessa fase de Ponce.

A obra é considerada um de seus mais bem sucedidos concertos, e talvez sua maior contribuição para a literatura violonística. Um importante dado sobre o comissionamento das obras de Ponce por Segovia, é que autor e intérprete trabalhavam entrosados. Ponce costumava submeter sua criação a revisões de Segovia para garantir que a linguagem violonística estivesse em

sintonia com aquilo que Segovia considerasse perfeito para a expressão de seu virtuosismo e sonoridade. Durante os anos que foram gastos para a elaboração do concerto esta colaboração pode ser amplamente desenvolvida deixando Segovia muito satisfeito com o resultado alcançado. Aliás, a associação Ponce - Segovia demonstrou ser a de maior simbiose na carreira de ambos.

Na elaboração da obra o compositor emprega com perfeito equilíbrio técnicas composicionais impressionistas e neoclássicas, mescladas com caráter melódico e rítmico da cultura mexicana.

No primeiro movimento há a utilização de temas melódicos de caráter hispânico – mexicano, como também outros que são claramente inspirados em temas do folclore do México. Após o lírico diálogo em que o violão reveza com os vários naipes da orquestra, uma bela cadência do solista prepara o final do movimento com uma coda bem desenvolvida pela orquestra.

O segundo movimento na forma ternária, em ritmo de bolero espanhol e em tonalidade menor, adquire uma atmosfera de mistério e sensualidade com uma parte central um pouco mais lírica.

O terceiro movimento, rápido em compasso três por oito, estabelece também como no segundo movimento um caráter de dança, só que desta vez em clima festivo. Com certeza uma exaltação a latinidade da nação mexicana.

No que se refere à escrita violonística, a obra não apresenta inovações, novidades, nem exageros, seu principal valor reside na perfeição da escrita para o instrumento e no extremo bom gosto musical.

O *Concierto del Sur* foi estreado por Segovia em Montevideu em outubro 1942, sob regência do compositor.

Os movimentos são:

- *Allegro moderato*
- *Andante*
- *Allegro moderato e festivo*

A formação orquestral é:

- flauta.
- oboé.
- clarinete em si bemol.
- fagote.
- tímpanos.
- tamborine (no III movimento)
- violão (6ª em ré no II movimento - solista)
- violinos I
- violinos II
- violas
- violoncelo
- contrabaixo.

Interessante observar que o compositor não utilizou metais.

Quanto ao equilíbrio dinâmico, sabe-se que Segovia jamais admitiu o uso de microfone em seu instrumento, buscando soluções que passavam por adequar o número de instrumentistas ao mínimo possível, a escolha de uma sala com acústica adequada e o posicionamento do violão em relação à orquestra, quando muitas vezes fazia-o sentar-se a alguns metros à frente da mesma.

The image displays a musical score for a guitar and orchestra. The top system consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo. The guitar part is on a separate staff below the orchestra. The score is marked with a forte (f) dynamic for the guitar and a piano (p) dynamic for the orchestra. The measures are numbered 64 to 71. The guitar part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The orchestral parts provide a harmonic and rhythmic accompaniment. The score is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and melodic lines.

trecho do III movimento

Musical score for the Cadence (I - movement) of the Concerto in E Major by M. Castelnuovo-Tedesco. The score is written for a single melodic line on a grand staff. It features various musical notations including triplets, slurs, and dynamic markings. The tempo changes from "Calmo" to "Rit." and then to "Allegro". The score is divided into sections with harmonic labels: C VIII, C VI, C II, C V, C V, C IV, C I, C I, C I, C IV, C I, C III, C V, C V, and C I. The piece concludes with a "Harm. 8os" section marked "pp".

Trecho da Cadência (I – movimento).

Concerto em Ré Maior – M. Castelnuovo-Tedesco.

Ao lado de Ponce, Rodrigo, Villa-Lobos e Brouwer, Castelnuovo-Tedesco pode ser considerado um dos mais importantes compositores para violão do século XX.

Homem de vasta cultura geral e musical, o compositor florentino Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968), faz transparecer em suas obras as influências dos grandes mestres românticos e nacionalistas como Debussy, Ravel, Albeniz, Granados e Falla.

O primeiro contato de Segovia com Castelnuovo-Tedesco se dará no ano de 1932, durante o festival de música contemporânea de Veneza, quando o compositor já gozava de respeitabilidade no meio musical europeu. A partir daí inicia-se uma colaboração longa e de excepcional qualidade entre ambos, muito similar àquela que ocorreu entre Ponce e Segovia. Assim como Ponce, Castelnuovo-Tedesco era compositor com grande facilidade em reproduzir a estética musical do século XIX. Talvez essa tenha sido uma característica decisiva para a aproximação de Segovia.

O *concerto em ré maior* para violão e orquestra, com data de 1939 foi composto dentro dos padrões neoclássicos e se pauta por uma escrita límpida e por um lirismo apaixonado, onde solista e orquestra realçam um ao outro num diálogo conduzido com extrema felicidade pela pena do autor.

No primeiro movimento, a abertura feita pela orquestra estabelece a atmosfera neoclássica, com a Exposição do tema que será reapresentado pelo

solista. No Desenvolvimento, solista e orquestra em perfeita sintonia tanto do ponto de vista da orquestração, que preserva sempre o solista em primeiro plano, quanto do ponto de vista dos timbres que mantêm o colorido e o brilho deste movimento. Após a cadência do solista, a orquestra re-apresenta o tema inicial sob forma de uma sucinta coda.

No segundo movimento com o tradicionalíssimo título de *Andantino alla romanza*, Castelnuovo-Tedesco desenvolve com extremo bom gosto e sofisticação, um tema melódico que após ser apresentado pelo violão desacompanhado, percorrerá toda orquestra numa magistral “aula” de orquestração do mestre florentino. Após a cadência do violão solo, a melodia fica ao encargo dos sopros, permanecendo o violão junto às cordas como acompanhador. Mesmo nesta condição sua sonoridade não é engolida pela orquestra.

abertura do II movimento pelo violão

Violão acompanhando os sopros.

O terceiro movimento em ritmo de uma alucinante marcha, tem uma estrutura similar à do primeiro movimento, ou seja, um revezamento na apresentação do tema exposto pela orquestra, que será reapresentado e desenvolvido pelo solista. Seguindo a cadência solo e coda com tutti orquestral.

Interessante característica dessa obra é o fato de haver cadência solista nos três movimentos.

Os movimentos são:

- *Allegretto*
- *Andantino: Alla romanza*
- *Ritmico e cavalleresco.*

A formação orquestra

- uma flauta
- um oboé
- uma clarineta I em lá.
- uma clarineta II em lá.
- um fagote
- uma trompa em fá
- Tímpanos
- dois violinos I
- dois violinos II
- duas violas
- dois violoncelos
- um contrabaixo.

Há na partitura a orientação para o seguinte posicionamento dos músicos:

No que se refere à escrita violonística, apesar de não apresentar inovações na linguagem do instrumento, vamos encontrar uma elaboração virtuosística e tecnicamente de difícil execução, necessitando sempre de um violonista extremamente bem preparado para o desafio.

O *concerto em ré maior* de Mario Castelnuovo-Tedesco é seguramente entre os concertos escritos para Segovia o mais executado e bem sucedido. E no panorama dos concertos para violão e orquestra figura entre os preferidos pelos intérpretes ao lado do nº 30 de Giuliani, do Aranjuez de Rodrigo e daquele para pequena orquestra de Villa-Lobos que vamos tratar adiante.

This page of a musical score contains two systems of staves. The first system includes staves for Violins I (Vl.), Violins II (Vla.), Violas (Vcl.), Cellos (Cello), Double Basses (Cb.), and a Piano (P). The second system includes staves for Flutes (Fl.), Oboes (Ob.), Clarinets (Cl.), Bassoons (Fag.), and a Piano (P). The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. Dynamics such as *pp*, *p*, *mf*, *psf*, and *ann* are indicated throughout. Performance instructions like *con brio*, *com' brio*, *in rilievo*, and *pizz.* are also present. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

Trecho do III Movimento

O sucesso do concerto nº1 motivou Segovia a fazer a encomenda do *Concerto nº 2 em Dó Maior*, terminado em 1953. Porém e apesar de composto em moldes próximos do primeiro, o concerto nº 2 em Dó apresenta uma orquestração mais densa, com mais sopros e seção de percussão. Isto fará com que o equilíbrio sonoro entre solista e orquestra não seja o mesmo do concerto antecessor, assim Segovia que primava sempre por um grande realce do violão não incluirá esta obra no seu repertório.

Fantasia para um Gentilhombre – J. Rodrigo.

Aqui faremos menção à outra importante obra comissionada por Segovia, de autoria do já citado Joaquín Rodrigo.

A *Fantasia para um Gentilhombre* composta em 1954 foi inspirada, sobretudo no célebre autor e guitarrista espanhol Gaspar Sanz (1640 – 1710). Trata-se na verdade de uma releitura de danças renascentistas da época de Sanz.

Rodrigo sempre foi um compositor fascinado pelo passado musical da Espanha. Neste sentido, e antes mesmo de ir a Paris estudar com Dukas, já havia composto a sua *Zarabanda Lejana* em 1926, obra que apresentou a Emílio Pujol, que de pronto a adotou em seu repertório. Pela proximidade da *Zarabanda Lejana* com uma pavana do século XVI, Pujol colocou na obra o subtítulo: “A la Vihuela de Luís Milan”. Isto serve para ilustrar como o compositor a tempos era admirador da arte dos guitarristas e vihuelistas dos séculos passados.

Segunda obra de Rodrigo para violão e orquestra a *Fantasia para um Gentilhombre* traz escrita na contracapa da partitura:

Inspirada en Gaspar Sanz.

Na elaboração desta obra o compositor se utiliza de peças que fazem parte do livro: *Instrucción de música sobre la guitarra española* de Gaspar Sanz, publicado em Zaragoza no ano de 1674, dedicado à guitarra barroca.

A *Fantasia para um Gentilhombre* possui uma orquestração bem mais leve que o concerto de Aranjuez, onde o violão dialoga com mais facilidade, podendo até se dar ao luxo de fazer com certa tranquilidade o papel de acompanhador dos sopros e das cordas, numa referência estilística às guitarras barrocas.

A *Fantasia para um Gentilhombre* de Rodrigo é uma espécie de Suíte para violão e orquestra, no mais puro estilo neoclássico, assim como Stravinsky reviveu os mestres italianos em *Pulcinella*, agora Rodrigo revive um Gaspar Sanz revestido das cores, harmonias e de uma orquestração do século XX.

Segovia se sentia feliz com a homenagem e executava a obra utilizando toda uma expressividade e toda uma gama de timbres que marcaram suas interpretações de forma única

Os movimentos são:

I – Movimento: *Villano y Ricercar*:

Uma doce e saudosa canção em forma de Vilancico (*Villano*) é apresentada pela orquestra e logo repetida pelo violão, que aos poucos e pela forma de execução vai transformando esta canção em uma ricercada (*Ricercar*), ou seja passa do caráter vocal de canção para o instrumental.

II – Movimento: *Espanõleta y fanfare de la Caballería de Nápole*

Com estrutura ternária do tipo ABA, esse movimento coloca entre duas apresentações da *españõleta* (A), uma fanfarra (B).

Na dança *españõleta* o tema melódico é o mesmo do *villano* do primeiro movimento. Já na fanfarra a novidade é o violão tocando uma célula rítmica em blocos de segunda menor e imitando os “tambores” da cavalaria. Sabe-se que Sanz trabalhou como organista na Real Capela de Nápoles e estudou guitarra em Roma. Talvez aí a referência dessa fanfarra.

III – Movimento: *Danza de las Hachas*:

Este movimento com ritmo muito enérgico faz uma espécie de revezamento da “dança das tochas” entre solista e orquestra, ou seja, quando um faz o tema o outro faz o acompanhamento.

Danza de las Hachas

Allegro con brio $\text{♩} = 120$

redução para piano e violão.

IV – Movimento: *Canarios*:

Muitos compositores contemporâneos de Sanz escreveram danças *Canários*, porém a mais conhecida e referencial é a composta por Sanz. Aqui Rodrigo não faz grandes modificações no original, somente veste a antiga dança composta para guitarra barroca com a instrumentação da orquestra moderna e adiciona uma virtuosística cadencia para o solista. Este movimento tem grande empatia com o público e é ideal para o fechamento de uma obra que presta homenagem à tão importantes músicos: Segovia e Gaspar Sanz.

Tema exposto no violão

Concertino para Violão e Orquestra – A. Tansman.

Em 1925, o compositor francês de origem polonesa Alexandre Tansman, escreve para Segovia a dança *Mazurka*, sua primeira obra para violão. O interesse de Segovia pela obra de Tansman, deve-se talvez, não só por se tratar de um compositor evidentemente com sólida formação, mas pelo fato do mesmo possuir nessa sua formação uma matriz francesa inspirada no final do impressionismo e, sobretudo em Ravel. Apesar de estar voltado ao neoclassicismo, Tansman tinha interesse em experimentar as inovações métricas propostas por Stravinsky.

A originalidade de sua obra consiste em exprimir a confluência desses universos, uma atmosfera com ares impressionistas conjugada a um complexo vigor rítmico. Na sua obra para violão o timbre então, adquire interesse especial. Apesar de Tansman ter escrito uma substancial obra para violão, Segovia manterá um apenas um pequeno número delas em seu repertório até o final de sua carreira, como por exemplo, a peça *Cavatina* de 1951 e a *Suíte em modo polônio* de 1964.

A segunda composição para violão de Tansman só ocorrerá em 1946, quando o compositor retorna do pós-guerra dos Estados Unidos para Paris, o feito nesta data é o: ***Concertino para Violão e Orquestra.***

A obra não despertou o interesse de Segovia por dois principais motivos: um deles de natureza estética. O autor faz opção por uma escrita um

pouco mais “moderna”, mais próxima da música de Stravinsky, ou seja, a obra não possui um certo melodismo, uma certa estruturação harmônica, que conferem à música uma certa grandiosidade e lirismo como se supõe, era a maneira como um concerto deveria soar para Segovia. O outro motivo se refere a escrita para o instrumento: Tansman elabora um violão mais orgânico e menos virtuosístico, sendo que o instrumento apesar de possuir relevo sobre toda a obra funciona mais como um elemento estrutural, do que como um solista que desafia, se opõe e domina a orquestra.

O violão só se apresenta desacompanhado da orquestra em três pequeninos trechos, no primeiro movimento em uma ponte de 07 compassos, no segundo movimento em 13 compassos da *ad libitum quasi Cadenza*, e no último movimento em 20 compassos de uma pequena cadência. Talvez esses tenham sido os principais fatores pelos quais, Segovia nunca tenha vindo a tocar esse interessante e belo trabalho.

Os movimentos são:

I- Introduzione

II - Toccata

III – Intermezzo

IV – Scherzino (finale)

A formação orquestral é:

- flautas I e II
- oboé I e II
- clarinetas em sib I e II
- fagotes I e II
- violinos I
- violinos II
- violas
- violoncelos
- contrabaixo.

I – Introduzione.

Em andamento lento (*molto lento*), mantêm em todo movimento um caráter de música impressionista, a escrita violonística se pelo lado musical é sofisticada, do ponto de vista técnico não apresenta dificuldades; O que ao nosso ver é uma qualidade.

NOTRE PROTEGE
HOTOGRAPHIE INTERDITE
Même partielle
(Loi du 11 Mars 1957)
Constituerait contrefaçon
(Code Pénal, Art. 425)

A ANDRÉS SEGOVIA

CONCERTINO

pour Guitare et Orchestre

Guitare

Alexandre TANSMAN

(Doigtés par Corazon OTERO)

I - Introduzione

Molto lento

(6^a - Ré)

pp

Un poco meno lento

p

poco rubato

II - Toccata

Com indicação de andamento *Allegro cômodo*, a Toccata se desenvolve através da variação rítmica, inclusive com deslocamento de métrica entre compassos. No que se refere a escrita violonística apresenta grau de complexidade não só pela questão do ritmo, como também pela a execução dos incontáveis blocos acordais, que não seguem um padrão de distribuição regular para os dedos *i*, *m*, *a*. E ainda tendo que alternar esses blocos com

escalas e arpejos não muito simétricos. No compasso 85 encontramos a *ad libitum quasi Cadenza*, como descrito anteriormente.

M.E.8697

Trecho da Toccata – redução para piano e violão

III – Intermezzo

Também em andamento lento segue os mesmos parâmetros do primeiro movimento. Apesar de menos extensa em duração, tem maior complexidade rítmica através do uso de síncope, deslocamento do metro e mudança de fórmula de compasso e faz interessante e bem elaborado uso dos harmônicos artificiais do violão valorizando o aspecto tímbrico.

Harmônicos artificiais no violão – redução para piano e violão

IV –Scherzino (finale)

Pode-se dizer que este é o mais “concertístico” dos movimentos. Com indicação de andamento: *molto vivo*, aqui há um diálogo entre violão e orquestra que se realiza através de “imprevistos” acentos rítmicos, ora na orquestra, ora no violão, que para tal faz largo uso de rasgueados nas seis cordas.

Após a pequena cadência do solista, violão e orquestra dialogam com humor e energia no *stringendo* na coda final.

Clar. tr

p sub.

sf *Tempo 1º*

simile

sf

M.E.8697

Trecho do Scherzino – redução para piano e orquestra.

Concerto para Violão e Pequena Orquestra - Heitor Villa-Lobos.

A entrada da música de Villa-Lobos no rigoroso e anacronicamente restrito universo segoviano, será um evento “Divisor de águas” na história do instrumento.

Devido à importância e visibilidade de Segovia, o fato do mesmo ter encomendado e estreado o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, é de extrema relevância, e significou capital contribuição, para a inserção do concerto violonístico em uma linguagem musical mais avançada. Isso pode ser confirmado pelo grande número de intérpretes de relevância no cenário internacional que posteriormente estudaram, executaram e registraram gravações, assegurando a obra um posto fixo no circuito mundial dos concertos em geral. Nos depoimentos e resenhas destes violonistas e maestros a tendência é concordar que Villa-Lobos é o elo de ligação entre a tradição e a inovação.

A obra do compositor brasileiro que até hoje suscita discussões sobre acabamento, forma, equilíbrio e balanceamento dinâmico entre solista e orquestra, faz dela também sob este aspecto, uma das obras mais importantes do gênero. Mesmo diante de tantas inquietações, o concerto tem grande poder de sedução junto aos intérpretes, sem mencionar a satisfação alcançada frente ao público.

O detalhamento desses posicionamentos, bem como a análise mais esmiuçada da obra, serão o foco do terceiro capítulo desse trabalho.

III – Fase: Independência e Contemporaneidade.

Dentro duma perspectiva que vai da primeira metade e início da segunda metade do século XX, um razoável número de compositores, sobretudo na Europa e América Latina, escreveram seus concertos, uns mais ligados à figura de Segovia, outros menos e outros já totalmente desvinculados.

Apresentaremos estes compositores pela ordem cronológica de suas composições:

1942 – *Concertino para Guitarra y Orquesta, Guido Santórsola (1904-1994).*

Como vimos no capítulo anterior, a vinda de Segovia de Barcelona para Montevidéu em 1935, fomentará importante movimentação violonística na América do Sul, sobretudo, no Uruguai. É nessa fase que Santórsola, (compositor uruguaio de origem italiana, que teve parte considerável de sua formação musical influenciada pelos anos em que viveu no Brasil) compõe o seu concertino. Até onde pudemos apurar trata-se da primeira obra para violão e orquestra escrita na América Latina.

A obra foi dedicada a Abel Carlevaro, e recebeu o primeiro lugar no concurso organizado pela S.O.D.R.E. em 04 de outubro de 1943, quando foi executada pelo dedicatário sob regência do autor.

Escrita numa espécie de amálgama das linguagens pós – românticas e pós – impressionistas, incorpora já em algumas passagens elementos cromáticos. Esses elementos serão plenamente assumidos em seu outro concerto para dois violões e orquestra escrito em linguagem dodecafônica.

O *Concertino para Guitarra y Orquestra* possui uma formação orquestral mais densa que o concerto de Aranjuez de Rodrigo, com mais madeiras, percussão (pratos) e o uso da celesta. Seus movimentos são:

I – *Humorístico* – com cadência.

II – *A manera de Vidalita*.

III – *Final: movido* – com cadência no início do movimento.

1948 - *Concerto para Violão e Orquestra*, Radamés Gnattali (1906 – 1988).

Ao contrário do que se possa pensar, o primeiro concerto para violão e orquestra escrito no Brasil, não é de autoria de Villa-Lobos, mas do maestro Radamés Gnattali, compositor brasileiro sem nenhuma relação com a esfera segoviana.

Consagrado como o “Grande Mestre” do arranjo instrumental e orquestral da música popular brasileira. Radamés vai utilizar em suas obras elementos da linguagem das *Big Bands* e do *Traditional Jazz*. Não obstante

Radamés foi compositor e pianista com sólida formação, e conhecedor do repertório de concertos do pós – romantismo e do impressionismo europeu.

Seus quatro concertos para violão⁵⁶ e orquestra, pertencem a um período em que o compositor passava por uma importante mudança. Caminhava em direção de uma obra quase sem influência da música americana, mas preferindo buscar subsídios na utilização de elementos transfigurados do folclore brasileiro.

O *Concertino n° 1* (1948) dedicado a Maria T. Terán e Juan Antonio Mercadal, tem os movimentos:

I – Moderato

II – Lento

II – Alegro Vivace.

O mais famoso de seus concertos o *Concertino n° 2*, (1951) que foi dedicado a Aníbal Augusto Sardinha, o “Garoto” (1915 – 1955), com os seguintes movimentos:

I - Allegro Moderato.

II - Adágio (Saudoso).

III – Presto (con Spirito).

Este concerto foi apresentado em 1953 no teatro municipal do Rio de Janeiro, sob regência de Eleazar de Carvalho.

⁵⁶ Catálogo Digital do *Projeto Brasiliana*. CD – ROM. Coordenação Geral: Roberto Gnattali. 2005.

O primeiro e o segundo movimentos apresentam ainda uma harmonização e traços melódicos da linguagem jazzística. O terceiro movimento mergulha completamente no universo afro-brasileiro, revelando um compositor de capacidade e talento próximos aos de um Villa-Lobos.

Encontramos na relação de obras do compositor, duas versões com o título de *Concertino n° 3 (1957/64)*. A versão mais famosa é aquela dedicada ao seu amigo José de Meneses (1921), e conhecida como *Concerto de Copacabana*.

I – Enérgico e ritmado, mas com liberdade.

II – Calmo.

III – Ritmado.

O *Concerto n° 4*, dedicado a Laurindo de Almeida é de 1967, com os movimentos:

I – Allegro Moderato

II – Lento

II – Ritmado.

1950 - *Concertino para Violão e Orquestra, Hans Haug (1900 – 1967)*.

O maestro e compositor suíço era profundo conhecedor e amante do repertório romântico alemão, sua obra para violão reflete essa influência e esse gosto.

O seu concertino para violão e orquestra de 1950 foi premiado no concurso internacional de composição da *Accademia Ghigiana di Siena*. A obra foi dedicada a Segovia que nunca a executou.

1950 – *Trois Graphiques pour Guitare et Orchestre*, Maurice Ohana (1914 – 1992).

O compositor britânico M. Ohana foi um artista de múltiplas influências culturais.

Nascido no Marrocos (protetorado francês), se formou em piano em Barcelona e em composição em Paris. Era filho de um britânico descendente de andaluzes. Enfim teve em sua formação desde a infância um leque de influências que passaram pelos cantos árabes e a percussão africana do Marrocos, balizados por sua tripla ascendência européia: francesa, espanhola e inglesa.

O seu concerto intitulado: Três Gráficos é uma obra totalmente desvinculada do universo segoviano, foi dedicado ao violonista Narciso Yepes, e se coloca do ponto de vista estético como uma das mais inovadoras obras do gênero.

Escrita dentro de uma concepção bastante avançada para os padrões da época baseia-se em idéias que são desenvolvidas através daquilo que o compositor considerou a estrutura gráfica (Gráficos) de três danças flamencas: a *Farruca*, a *Seguidilla* e a *Buleria*.

Durante o transcorrer da obra são utilizadas várias técnicas composicionais que alternam compassos, modificam afinações e lançam mão de improvisações do violonista. Detalhe interessante é que raramente violão e orquestra tocam juntos.

Os movimentos são:

I – *Graphique de la Farruca et Cadences.*

II - *Iprovisatoion sur Graphique de la Siguiriya.*

III – *Graphique de la Bulería et Tiento.*

1950 - *Concertino para Violão e Orquestra, Denis Aplvor (1916 – 2004).*

Compositor ligado ao violonista Julian Bream, seu concerto segue sem muito brilhantismo os padrões do neoclassicismo inglês.

1956 – *Concierto para Guitarra y Orquestra, Antonio Lauro (1917-1986).*

Famoso pela Composição das “Valsas Venezuelanas”, Lauro está vinculado à figura do grande virtuose Alírio Dias, para quem escreveu o concerto. Obra utiliza linguagem tradicional e temas do folclore venezuelano.

1956 – *Guitar Concerto n° 1, Stephen Dodgson (1924).*

Compositor ligado ao violonista John Williams, voltado profundamente ao universo das tradições britânicas, seu concerto é considerado uma das melhores obras do gênero.

Desenvolvidos com grande complexidade harmônica e melódica seus três movimentos utilizam uma linguagem que se aproxima dos poemas sinfônicos do final do século XIX. Por outro lado sua escrita violonística utiliza recursos e técnicas bem avançadas.

Seus movimentos são:

I – Allegro.

II – Lento.

III – Vivace.

Stephen Dodgson compôs diversas obras para violão solo, música de câmara para violão e peças didáticas para o instrumento e ainda outro concerto para violão e orquestra o *Guitar Concerto n° 02* de 1972.

1958 – *Guitar Concerto op. 67, Malcom Arnold (1921).*

Ligado ao violonista Julian Bream, o compositor inglês explora em suas composições um diatonismo adquirido das influências de William Walton (1902 – 1983) e Jean Sibelius (1865 – 1957), ou seja, suas obras são cheias de brilho e dramaticidade. Não obstante Arnold foi muito requisitado como autor de trilhas sonoras, e compôs para esse gênero quase 100 obras.

A versatilidade adquirida dessas experiências parece se refletir no seu concerto op. 67, onde temos no segundo movimento uma homenagem ao guitarrista de jazz Django Reinhardt e no terceiro algo parecido com um estudo de composição do período elisabetano.

Seus movimentos são:

I – Allegro.

II – Lento – Vivace – Lento.

III – Con brio – Piu mosso

1958 – *Concertante Suite op. 19, Heinz Friedrich Harting (1907- 1969).*

Compositor alemão ligado ao ressurgimento do violão na Áustria e Alemanha, portanto desvinculado da figura de Segovia, compunha para o instrumento desde 1951. Suas obras para violão deixam transparecer influências do impressionismo misturadas a elementos estéticos da 2ª escola de Viena. Seu concerto para violão e orquestra tem os movimentos:

I – Allegro ma non Troppo

II – Aria Variata.

III – Intermezzo (Mysterioso).

IV – Allegro molto e Vivace. (finale)

1962 – *Homenaje a la Seguilla*, Federico Moreno Torroba (1891- 1982).

Em 1920, Torroba foi o primeiro compositor a aceitar um convite de Segovia para compor uma obra para violão. Dessa união foram geradas várias peças que podem ser consideradas parte do “tesouro segoviano”, uma espécie de cartão de apresentação ou traço fisionômico do reavivamento do violão liderado por Segovia. Entre elas, destacamos a *Sonatina*, a *Suíte Castellana*, o *Nocturno*, a *Serenata Burlesca*, *Piezas Características*, *Burgalesa*, etc.

Entretanto seu concerto para violão e orquestra intitulado: *Homenaje a la Seguilla*, foi executado pela primeira vez em 1962 não por Segovia, mas por Narciso Yepes em Paris. A versão interpretada por Yepes ainda não era

definitiva, a qual só foi executada em 1975 pela violonista Irma Constanzo com a orquestra filarmônica de Buenos Aires, sob regência do autor.

Em seus três movimentos a obra ressalta o caráter elegante das danças espanholas, seja por intermédio de uma orquestração expressiva e graciosa, ou pela execução da parte solista que é o ponto de maior destaque no concerto.

Os movimentos são:

I – Andantino

II – Andante.

III – Allegretto sostenuto.

Outros Concertos:

Da década 70 até início da de 80, foram criados concertos para violão e orquestra importantes não só pela qualidade estética das obras, mas também para atender as demandas das novas gerações de violonistas liderados por figuras como: Julian Bream, John Williams, Narciso Yepes, Abel Carlevaro e Léo Brouwer entre outros.

Essas obras já pertencem a um período que poderíamos chamar de pós – segoviano ou pós – villalobano, onde compositores e intérpretes buscam

atingir um público e objetivos estéticos para além desses dois personagens que traçaram direcionamento definitivo na história do instrumento.

Na Europa podemos citar nomes de compositores ligados à figura de Julian Bream como: Lennox Berkeley (1903 -1989) com seu ***Guitar Concerto op. 88***, Reginald Smith Brindle (1917 -2003) com seu ***Guitar Concerto*** de 1981, Richard Rodney Bennett (1936 -) também com seu ***Guitar Concerto*** e John W. Duarte (1919 - 2005) com seu ***A Tudor Fancy***.

Nos Estados Unidos podemos citar o nome de Alan Hovhaness com seu ***Concerto for Guitar and Orchestra*** de 1979.

Na América Latina deve ser destacado no Uruguai, o nome de **Abel Carlevaro** (1918 -2001), que além de ser um dos didatas mais importantes do século XX, foi compositor de grande qualidade, escrevendo três concertos: ***Concierto del Plata*** de 1973, a ***Fantasia Concertante*** de 1983 e o seu ***Concierto nº 3 para Guitarra y Orquestra*** de 1989.

O *Concierto del Plata* escrito em notação tradicional caminha ainda pelos trilhos intermediários do tonalismo e atonalismo. A obra tem alcançado boa aceitação entre os intérpretes e tem sido executada na América, Europa e Estados Unidos.

Os movimentos são:

I – *Allegro comodo*.

II – *Larghetto quasi canzone.*

III – *Allegro spiritoso.*

A *Fantasia Concertante* é uma obra com linguagem inovadora e foi criada para um grupo de música contemporânea da cidade de São Francisco nos Estados Unidos.

Os movimentos são:

I – *Entrada.*

II – *Diálogo*

III – *Epílogo.*

O concerto nº 03 foi composto por encomenda da *The Chamber Symphony Orchestra of San Francisco* e tem os movimentos:

I – *Frecuencias.*

II – *Intermezzo.*

III – *Repique*

Em Cuba temos o nome de **Léo Brouwer** (1939) que ao lado de Villa-Lobos é um dos expoentes máximo do violão no século XX.

Violonista, didata, regente e compositor de grande originalidade, suas composições utilizam elementos musicais da cultura cubana, com um leque de linguagens contemporâneas, improvisativas e aleatórias, aliados a um profundo conhecimento das possibilidades técnicas e sonoras do violão.

Brouwer é o compositor que mais contribui com obras para violão e orquestra em todos os tempos. São ao todo sete concertos, sempre apresentando novidades e experimentações sejam do ponto de vista técnico ou estético.

Os concertos são:

- *Três Danzas Concertantes para guitarra y Orquestra de cordas*
- *Concierto para guitarra y Orquestra n° 1*
- *Concierto para guitarra y Orquestra n° 2*
- *Concierto para guitarra y Orquestra n° 3 – Concierto Elegíaco (1984)*
- *Concierto para guitarra y Orquestra n° 4 – Concierto de Toronto*
- *Concierto para guitarra y Orquestra n° 5 – Concierto de Helsink.*
- *Retrats Catalans*

Entre os mais executados estão as Três Danças e o *Concierto Elegíaco* (nº 3), este último dedicado ao violonista Julian Bream.

Nas Três Danças os movimentos são:

I – *Allegro* .

II – *(sem nome)*

III – *Toccata*.

No *Concierto Elegíaco* (nº 3) os movimentos são:

I – *Tranquillo* .

II – *Irteudio*.

III – *Finale: Toccata*.

CAPÍTULO III

Concerto para Violão e Pequena Orquestra de Heitor Villa-Lobos

1. Os concertos para solista e orquestra de Villa-Lobos.

Segundo o musicólogo Ademar Nóbrega (1917-1979), e com as prudentes reservas quando tentamos sugerir sistematizações⁵⁷ sobre o conjunto da obra de um autor, podemos considerar, sob o ponto de vista da perdurabilidade e da importância das obras, que o conjunto da produção musical de Villa-Lobos pode ser dividido em quatro períodos. O primeiro período, considerado o dos anos de aprendizado, vai de 1899⁵⁸ (*Mazurka em Ré Maior* para violão) até 1912, ou seja, até a composição daquele conjunto de obras para violão que se costumou intitular *Suíte Popular Brasileira*.

O segundo período abrange aproximadamente de 1911 até 1920, quando o artista começa a elaborar seu estilo e a afirmar sua personalidade musical, abrangendo essa fase variada produção camerística, inclusive os quatro primeiros *Quartetos*, obras pianísticas importantes, como *A Prole do Bebe nº1* em 1918 e *Danças Características Africanas* (1914-15), uma boa quantidade de obras orquestrais, como os bailados *Amazonas* e *Uirapuru*, ambos de 1917, além de suas quatro primeiras sinfonias (1916-1920).

O terceiro período vai de 1920 até 1929 e é aquele, segundo o citado musicólogo, da **afirmação da maturidade** de Villa-Lobos, no qual podemos constatar a criação de obras-primas, como o *Noneto* (1923) para coro e orquestra, as doze primeiras *Serestas* (1925-26), as *Cirandas*, também de

⁵⁷ Além de Ademar Nóbrega, podemos encontrar diferentes sistematizações do conjunto da obra de Villa-Lobos em autores como Ricardo Tacuchian, Lisa Peppercorn e Vasco Mariz.

⁵⁸ No livro de Turíbio Santos: *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, editado pelo Departamento de Assuntos Culturais do Ministério da Educação e Cultura – MEC - 1974, RJ, encontramos a informação de que a primeira obra cronologicamente composta por Villa-Lobos foi a *Mazurka em Ré Maior* para violão, no ano 1899.

1926, os *12 Estudos para violão* (1924-1929) e a série dos *Choros* (1921-1929), a qual tem como pórtico a *Introdução aos Choros* que por sua vez, se constitui na primeira experiência de Villa-Lobos relativa à escrita para o violão solando com orquestra.

The image displays a musical score for the *Introdução aos Choros*. The top system includes staves for Saxo, Flauto, Harpe, Guitare, Vons I, Vons II, Alt., Vcl., and Ch. The Guitare part features a cadence marked "Cadencia Più mosso" and "espr.". Below this, four staves of guitar music are shown, each with a key signature change (B, G, B, A, E, A, B, G, B, E). The bottom staff is marked "rall." and "poco rall.".

Cadência da *Introdução aos Choros* -1929

O quarto período, que vai de 1930 até o último ano de vida do compositor (1959), pode ser definido como o seu “pontificado musical”, pois é nele que Villa-Lobos alcançará o justo reconhecimento de sua importância como o principal compositor nacional. Essa fase será a da realização de

grandiosos projetos, não só como criador, mas também como pensador e educador musical, uma vez que, em 1932, assume a direção da Superintendência de Educação Musical e Artística do Distrito Federal (SEMA), ocasião em que terá a oportunidade de organizar nacionalmente o ensino do canto orfeônico, pondo em prática o seu princípio de que a “salvação” da música brasileira depende da formação básica da juventude e de que o canto coletivo é o melhor meio de educação social. À frente da SEMA realizou, em 1941, as famosas concentrações orfeônicas de até 44mil escolares cantando em estádios de futebol. Ainda à frente da SEMA, Villa-Lobos compõe com fins especificamente didáticos, como por exemplo o *Guia Prático*, e cria, em 1942, o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

É nesse quarto período que se encontra a criação dos mais importantes concertos para solista e orquestra, como a *Ciranda das Sete Notas* para fagote em 1933, os cinco concertos para piano e orquestra no intervalo de 1945 a 1954, o concerto para violão em 1951, o concerto para harpa em 1953 e o concerto para harmônica em 1955. A grande maioria dessas obras foram compostas por encomenda após o grande sucesso alcançado por Villa-Lobos nos Estados Unidos, para ser mais preciso, após 1945.

Cronologia dos Concertos.

Violoncelo

Título	ano	movimentos	Duração
Grande Concerto nº 1 para Violoncelo e Orquestra	1915	I-Allegro con Brio, II-Tempo de Gavote-Moderato, III-Allegro Moderato.	Por volta de 20 min.
Fantasia para		I-Largo, II- Molto vivace , III-	Por volta de

Violoncelo e Orquestra	1946	Allegro spressivo.	20 min.
Concerto nº 2 para Violoncelo e Orquestra	1955	I – Allegro non Troppo, II – Molto Andante Cantabile, III-Scherzo: Vivace, IV – Allegro Energico.	Por volta de 25 min.

Violino

nome	ano	movimentos	Duração
<i>Fantasia dos Movimentos Mistos</i>	1920/21	I-Alma Convulsa, II-Serenidade, III-Contentamento.	Por volta de 25 min.
<i>Martírio dos Insetos</i>	1917/25	I-A cigarra no inverno, II-Vagalume na claridade, III-Mariposa na Luz.	Por volta de 15 min.

Piano

nome	ano	movimentos	Duração
Choros nº 11	1928	Nota no rodapé ⁵⁹ movimento único	Por volta de 46 min.
<i>Momoprecoce</i>	1929	Pierrozinho, Diabinho, Pierretezinha, Dominozinho, Trapeira, Pequenos mascarados, Gaitas e Cornetas e Folia.	Por volta de 22 min.
<i>Bachianas Brasileiras</i> nº 3	1938	Prelúdio (Ponteio), Fantasia (Devaneio), Ária (Modinha), Tocata (Pica-pau).	Por volta de 29 min.
Concerto Nº1	1945	I-Allegro, II- Allegro poco Scherzando, III- Andante, IV- Allegro non troppo.	Por volta de 22 min.
Concerto Nº 2	1948	I-Vivo, II-Lento, III-Cadência quase Allegro, IV-Allegro.	Por volta de 26min.
Concerto Nº 3 ⁶⁰	1952-57	I- Allegro non troppo,II- Andante con moto, III- Scherzo (Vivace) IV- Allegro Vivace (Decisivo)	Por volta de 27 min.
Concerto Nº 4	1952	I- Allegro non troppo, II- poco Adagio III- Scherzo Allegro Vivace, IV- Allegro Moderato.	Por volta de 31 min.
Concerto Nº 5	1954	I- Allegro non troppo, II- Poco Adagio, III- Allegretto Scherzando, IV- Allegretto.	Por volta de 22 min.

Fagote

nome	ano	movimentos	Duração
<i>Ciranda das Sete Notas</i>	1933	Movimento único	Por volta de 10 min.

⁵⁹ Apesar de não constar na catalogação do autor como “concerto”, devido à sua importância como componente da série dos *Choros*, trata-se, na verdade, de uma obra escrita para orquestra e solista, possuindo inclusive uma *Cadência* de alta virtuosidade, fato este que levou-nos a considerá-la nesta cronologia.

⁶⁰ Pela data de conclusão, na verdade, este deveria ser catalogado como Concerto nº 5.

Violão

nome	ano	movimentos	Duração
Introdução aos Choros	1929	-----	Por volta de 15 min
Concerto p/ violão e Pequena Orquestra	1951	I-Allegro Preciso, II-Andantino e Andante, Cadência III-Allegro non troppo.	Por volta de 20 min.

Harpa

nome	ano	movimentos	Duração
Concerto para Harpa e Orquestra.	1953	I-Allegro, II-Andante Moderato, III- Scherzo (Allegretto quasi Allegro), IV- Allegro	Por volta de 28 min.

Harmônica

nome	ano	movimentos	Duração
Concerto para Harmônica e Orquestra.	1955	I- Allegro Moderato, II- Andante, III- Allegro.	Por volta de 20 min.

2. Villa-Lobos e sua participação para a inclusão do violão na música do século XX.

Heitor Villa-Lobos, além de ser considerado o principal expoente de uma linguagem musical caracteristicamente brasileira, é um dos compositores mais importantes de toda a história do violão. Vejamos o que dizem alguns especialistas a respeito de sua produção para o instrumento:

Pocos son, en la historia de los instrumentos, Los Maestros que lograron reunir en sus “Estudios” ambas virtudes. Acuden enseguida a la memoria los nombres de Scarlatti y de Chopin.....

Villa-Lobos ha regalado a la historia de la guitarra frutos de su talento tan lozanos y sabrosos como los de Scarlatti y los de Chopin.

No he querido variar ninguno de los “doigters” que el mismo Villa-Lobos ha señalado para la ejecución de sus obras. El conoce perfectamente la guitarra y si ha elegido tal cuerda y tal digitación para hacer resaltar determinadas frases debemos estricta obediencia a su deseo.....⁶¹

Andrés Segovia (12 *Études*, janeiro 1953).

⁶¹ VILLA-LOBOS, Heitor - 12 *Études*, pour Guitarre. Paris, França: Max Eschig, 1953, p.1.

... Hoje o mundo da música reconhece que a contribuição desse gênio para o repertório violonístico constituiu uma benção tanto para o instrumento quanto para mim.⁶²

Andrés Segovia (revista *Guitar Review* nº 22 de 1958).

Em julho de 1965, Julian Bream dava seu primeiro curso de férias em Dintom, Inglaterra, a que tive a oportunidade de assistir.

Violonistas de várias nacionalidades presentes: Japão, Estados Unidos, França, Inglaterra, Brasil, África do Sul e Israel. Na bagagem musical de todos, Villa-Lobos.

Julian Bream à parte do extraordinário virtuose, revelou-se um didata da melhor qualidade, procurando estabelecer um contato direto com os intérpretes e compositores. Para isso valia-se da experiência pessoal com os segundos, e particularmente com Villa-Lobos.

Fiquei surpreso ao vê-lo descrever detalhes da música brasileira e seu espírito. E mais ainda, escutando-o tocar os Prelúdios e Estudos.

Contou-nos estar integrado à atmosfera villa-lobiana (sic) guiado pela mão do próprio compositor. O temperamento exuberante deste marcou o intérprete inglês e serviu-lhe como justa medida para melhor compreensão da obra de Villa-Lobos. Esta segundo ele é de riqueza sonora imensa e valor pedagógico constante.

Nos últimos anos apresentou diversas vezes o concerto para violão e orquestra e tem como peças obrigatórias de seu repertório os Prelúdios, Estudos e Choros nº 1.

Um mês depois apresentava-me em Santiago de Compostela, Espanha, desta vez em, em curso com Andrés Segovia. O mito sagrado do violão vinha transmitir aos mais jovens 75 anos de experiência e pelo menos 40 anos de convívio com a música de Villa-Lobos.

.....
Da parte de Segovia encontrei o respeito do conhecedor profundo do instrumento por outro conhecedor de mesma competência. Sempre bom lembrar que Villa-Lobos, a parte era virtuose de grandes méritos. O violão acompanhou-o desde cedo e ele abriu perspectivas ao instrumento até então desconhecidas.

Novamente ouvi os Prelúdios e Estudos por violonistas de todo o mundo. No cômputo geral foi fácil constatar que, entre os compositores contemporâneos, Villa-Lobos, estendeu mão forte e definitiva ao violão⁶³.

Turíbio Santos (Diretor do Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro).

... L'unico musicista che riuscì ad entrare, sia pure con una piccola parte della sua produzione chitarristica, nel mondo segoviano, pur incarnando una visione della chitarra del tutto diversa, fu Heitor Villa-Lobos, la cui traiettoria storica risulta tangenziale a quella della chitarra di Segovia, ma proiettata verso obiettivi molto più coraggiosi e significativi di quelli dei vari Ponce, Turina, Torroba⁶⁴...

⁶² SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o Violão*. Rio de Janeiro: MEC, Depto. de Assuntos Culturais, 1974, p.13.

⁶³ RIBEIRO, João Carlos. *O Pensamento Vivo de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Martin Claret, 1987, . 75.

⁶⁴ GILARDINO, Ângelo. *Manuale di Storia della Chitarra. Volume 2-La chitarra Moderna e Contemporanea*. Ancona: Bèrben E. Musicale, 1988, p. 63.

“...Leggendo la Suíte Popular Brasileira ed Choros nº1 ci rendiamo conto di trovarci di fronte ad una personalità musicale d’eccezione, ma non avvertiamo in alcun modo una genialità specificamente chitarristica.

*Invece, questa specificità, unita ad un moltiplicarsi delle forze immaginifiche puramente musicali, esplode di colpo, nel periodo del soggiorno parigino, tra il 1924 ed il 1929, nella prodigiosa invenzione dei Douze Études, codice di una nuova estetica della chitarra, nel quale si aprono allo strumento nuovi e inaspettatamente ampi orizzonti...*⁶⁵

*“.... Villa-Lobos è senza dubbio, nella prima metà del novecento, la personalità di maggior rilievo tra i compositori che hanno scritto non occasionalmente per lo strumento, uno degli apporti capitali, tanto importante quanto quelli di Sor e di Giuliani nel secolo precedente”.*⁶⁶

Angelo Gilardino (Italiano Especialista em História do violão)

*“The music in this collection has probably been more studied, performed, and recorded than any other guitar compositions of twentieth century. The reason lies in the fact that Heitor Villa-Lobos was an extremely able guitarist as well as being Brazil’s most distinguished and respected composer. Villa-Lobos was not a virtuoso performer, and guitar works represent only a small percentage of this total work; but the guitar pieces show an intimate understanding of the technique of this instrument and a desire to use it to the full and to expand it with innovative challenges”*⁶⁷

Frederick Noad (musicólogo americano).

*... Atualmente, sua Suíte Popular Brasileira, seus Prelúdios, seu Choro nº 1 e sua música de câmara com Violão são obras de grande representatividade no repertório do instrumento, mas a grande colaboração para o salto de qualidade na escrita violonística são os 12 Estudos e o Concerto. Em realidade, não existe um grande número de inovações feitas por Villa-Lobos; eu diria, mais precisamente, que tratam-se de “achados” segundo a própria natureza do instrumento. Os compositores que o antecedem, e mesmo seus contemporâneos serviram-se do violão para exprimir uma linguagem musical mais geral, quer dizer, comum aos outros instrumentos. Villa-Lobos foi seguramente o primeiro a utilizar aquilo que lhe era exclusivo, a essência do instrumento. Ele e se serviu, freqüentemente, de evidências digitais para construir sua matéria musical, partindo de uma digitação prefixada para obter certos resultados sonoros. Isto é de suma importância visto que sua atitude não era só de impor ao instrumento os sons que estavam em sua mente, mas também de fazer com que ele soasse com sua linguagem própria. Além disso, soube utilizar de maneira muito pessoal os elementos técnicos; vulgarizados a mais de duzentos anos. Os efeitos de ligados, trêmolos, arpejos e escalas, ganham uma nova dimensão na escrita do compositor. A utilização do quinto dedo da mão direita para a execução de acordes “plaqués” de cinco sons também foi colaboração sua. Esses exemplos são abundantes e em quase todas as suas peças temos algo de especial, um carimbo, a marca registrada do compositor*⁶⁸.

⁶⁵ GILARDINO, Ângelo. Op. Cit., p. 64.

⁶⁶ GILARDINO, Ângelo. Op. Cit., p. 65.

⁶⁷ VILLA-LOBOS, Heitor. *Collected Works for Solo Guitar*. Pennsylvania, USA: Max Eschig, 1990, p. 6.

⁶⁸ PEREIRA, Marco, *Heitor Villa-Lobos e sua obra para Violão*. Brasília: Musi Med, 1984, p. 109.

Marco Pereira (violonista brasileiro com tese sobre Villa-Lobos).

*Acreditamos serem estes estudos de importância fundamental na literatura violonística do século XX Ressaltamos a originalidade de seus achados técnicos, harmônicos e melódicos, que vieram a transformar a escrita idiomática do instrumento Eles reformularam a linguagem do violão, acrescentando a este, elementos técnicos e musicais, até então desconhecidos nos tratados e métodos de D. Aguado, F. Carulli, M. Carcassi, F. Sor, N. Coste e F. Tárrega, dentre outros.*⁶⁹

Eduardo Meirinhos (violonista brasileiro com tese sobre Villa-Lobos).

Seguramente são (os 12 Estudos) em si mesmo um catálogo autêntico de inovações de efeitos estranhos no seu uso de estilos, estendendo-se da magia negra à modinha, numa grande variedade de ritmos.

*Por outro lado, a base da composição é próxima de Chopin, que, como Ero Tarasti escreveu, aumentou com seus estudos as possibilidades técnicas e sonoras do piano.*⁷⁰

Norbert Kraft (Catedrático da Escola de Música da Manhattan School, Nova York e Universidade de Toronto, Canadá.).

*Guitarists who study the varied and masterful Preludes invariably regard them with a particular fondness – as did Villa-Lobos himself.*⁷¹

Michael Fink (musicólogo Inglês)

*À medida que os anos passam, observa-se que a obra para violão de Villa-Lobos é, talvez o setor de sua numerosa criação artística que maior vitalidade internacional parece conservar.*⁷²

Vasco Mariz, (musicólogo brasileiro especialista em Villa-Lobos).

Declarações como as apresentadas acima podem ser encontradas em incontável quantidade e em todos os lugares do mundo, onde se cultiva a arte do violão. Destas que foram aqui recolhidas por nós, podemos observar a concordância de que a grande contribuição de Villa-Lobos para a inclusão da música violonística na linguagem do século 20 encontra-se depositada na criação dos *12 Études*. Essa sim, a grande revolução, que fornecerá “chaves”

⁶⁹ MEIRINHOS, Eduardo. *Heitor Villa-Lobos: 12 Estudos para violão*. Mestrado. ECA-USP São Paulo. 1994.

⁷⁰ KRAFT, Norbert. Encarte do CD – *Villa-Lobos Complete Music for Solo Guitar*. Ontário, Canadá: NAXOS, 1999, p. 2.

⁷¹ ROMERO, Pepe. Encarte do CD – *Villa-Lobos 5 Preludes-Etude n°1- Suite populaire brésilienne*. Utrecht, The Netherlands : PHILIPS. 1987, p. 3.

⁷² MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos : compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989, p. 167.

e abrirá portas para a escrita violonística das futuras gerações de compositores como, por exemplo, Abel Carlevaro (1918-2001) e Léo Brouwer (1939-).

Podemos verificar nos exemplos a seguir, como esses compositores utilizaram princípios expostos nos 12 Estudos de Villa-Lobos para a elaboração de seus próprios estudos, quais sejam: a manutenção de estrutura fixa na mão esquerda, enquanto a mão direita realiza mudanças de alinhamento com movimento repetitivo de “bloco” (Carlevaro) ou “dedilhado” (Brouwer).

Estudo nº 4, Heitor Villa-Lobos, *12 Études* (1929).

Estudo 230, Abel Carlevaro, Caderno 2 (1967).

Estudo 230, Abel Carlevaro, Caderno 2 (1967). The score is in G major, 2/4 time, and consists of six staves. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. The tempo and mood markings are: *crescendo*, *poco a poco*, *mp tranquillo*, and *Stenando*. The piece ends with a *A tempo* marking.

Estudo nº 1 Heitor Villa-Lobos, 12 Études (1929).

Estudo nº 1 Heitor Villa-Lobos, 12 Études (1929). The score is in G major, 4/4 time, and consists of six staves. It features various musical notations including slurs, ties, and dynamic markings. The tempo and mood markings are: *Allegro non troppo* and *simile la main droite*. The piece ends with a *simile* marking.

Estudo VI, Léo Brouwer, estudios sencillos (1972).

Ao analisarmos os 12 Estudos, os 5 Prelúdios e o Concerto para Violão e Orquestra de Villa-Lobos, ficamos inclinados a raciocinar que o seu processo composicional poderia ter o seguinte pressuposto:

As fórmulas antigas que foram desenvolvidas para a linguagem do instrumento, podem evoluir sem que o violão tenha que exprimir a capacidade de um “pianismo”, onde o caminho seria de uma ingrata competição. Melhor será abordar o instrumento conferindo a este, autonomia e, apresentar ao meio musical, um original e interessante veículo sonoro a serviço das linguagens contemporâneas.

E mesmo que se possa verdadeiramente argumentar que todo grande compositor adota este procedimento, no que se refere ao violão, Villa-Lobos foi pioneiro e quem, com maior clareza, entendeu essas possibilidades dentro do contexto da música do século XX.

Com certeza pode-se praticar arpejos, blocos, escalas, efeitos etc. em estudos de outros compositores, e de maneiras até muito mais didáticas, mas quando se quer aprender sobre as possibilidades mais avançadas do instrumento, aí então os 12 Estudos são o caminho.

Por fim, Villa-Lobos desenvolveu com genialidade a fusão entre organicidade instrumental e criação musical de valor universal extrínseco ao próprio violão.

Prelúdio nº 3 (1940)

Heitor Villa-Lobos

Andante

mf *rall.* *a tempo* *rit.*

Podemos destacar, como exemplos da linguagem e do estilo violonístico de Villa-Lobos, os seguintes aspectos:

1- Cruzamentos:

Quando a melodia se torna mais aguda que o acompanhamento e, mesmo assim, deve-se utilizar a corda mais grave para tocá-la.

PRELÚDIO Nº 1

2- Cordas soltas:

Recurso utilizado com frequência. Além de proporcionar alta sonoridade ao instrumento, funciona musicalmente como um eficaz pedal harmônico.

ESTUDO Nº 11

3 - Uníssonos e oitavas:

Incorporando à sua linguagem um dos recursos mais interessantes do instrumento, no exemplo mostrado podemos observar a nota *mi* do quarto espaço sendo executada em três cordas diferentes, gerando um efeito de *campanella* nestas cordas. Tocado em andamento rápido e efeito adquire uma sonoridade intermediária entre a *campanella* e o trêmolo.

mf bien rythmé

ESTUDO Nº 11

- 4- Ligados ascendentes e descendentes aproveitando a sonoridade das cordas soltas.

Allegro moderato
f

Un peu animé

p

en dehors

5- Sons harmônicos:

Como característica de finalização de obras, normalmente formando uma harmonia (acordes.)

GAVOTA-CHÔRO

6- Paralelismo harmônico, devido ao fato de o instrumento poder percorrer vários acordes com uma estrutura fixa na mão esquerda.

movimentos padronizados na mão direita.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "CHORINHO". It consists of two staves, one with a treble clef and one with a bass clef. The music is written in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings. Handwritten annotations include "pml", "pmi", "p", "mi", "a", and circled numbers. The piece concludes with a "rit." (ritardando) marking and a "a Tempo" instruction.

CHORINHO

ES

tor,
mo

O *Estudo n.º 12* seja talvez a única obra didática da literatura violonística composta para o desenvolvimento da técnica de portamentos. Não encontramos exemplos semelhantes em nenhum outro autor.

Étude N.º 12
Animé

Heitor Villa-Lobos

Animé

9 - Ampliação da ressonância através da vibração por simpatia: No exemplo abaixo, a nota *mi* da sexta corda que está entre parênteses, não está escrita na partitura e nem é tocada pelo intérprete; porém, seu efeito natural confere a esta passagem uma atmosfera sonora especial. Efeito semelhante encontramos também no Prelúdio 4.

PRELÚDIO 3.

10 - Outra característica largamente encontrada na obra violonística de

Villa-Lobos são melodias escritas nas 4^a, 5^a e 6^a cordas, como um violoncelo.

ESTUDO 11

12 - Utilização do dedo mínimo da mão direita para execução de blocos de cinco notas. Ex.: *PRELÚDIO 5*.

13 – A mescla de todos os aspectos acima com a linguagem do violão

tradicional.

Étude N°7
Très animé Heitor Villa-Lobos

Très animé

mf

rit.

Moins

Exemplos como os que foram aqui apresentados servirão como subsídio para demonstrar como o Concerto para Violão e Orquestra se constituirá na coroação de todo o pensamento e na contribuição de Villa-Lobos para a abertura de uma linguagem mais ampla e revolucionária no repertório

violonístico. Esses aspectos serão encontrados na confecção do Concerto, como será demonstrado mais adiante.

3. Histórico do *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*.

Estamos em 1923, exatamente um ano antes da consagração de Segovia no Conservatório de Paris⁷³. É nesse ano, a pedido da Condessa de Boisrouvray, que a Sra. Olga de Moraes Sarmiento Nobre organizará um sarau musical com o objetivo de apresentar o jovem violonista espanhol a algumas personalidades do meio musical parisiense; e para essa apresentação, também foi convidado Heitor Villa-Lobos.

O vigoroso e eloquente encontro desses artistas está registrado em depoimento pessoal de ambos, que reproduziremos a seguir e que irão demonstrar a ambígua situação de admiração e reserva, que acompanhará para sempre o relacionamento entre esses gênios, inclusive até a elaboração e execução do Concerto para Violão e Orquestra.

Segundo Villa-Lobos, em depoimento recolhido por Herminio Belo de Carvalho e confirmado por Turibio Santos⁷⁴:

Encontrei Segovia em 1923 ou 24, não me lembro bem, na casa de Olga Moraes Sarmiento Nobre. Havia uma princesada lá. Vi um moço de vasta cabeleira, rodeado de mulheres. Achei-o besta, pretensioso, apesar de simpático. O violinista português Costa perguntou ao Segovia se conhecia o Villa-Lobos, mas sem dizer que eu estava ali. O Segovia disse que o Llobet, Miguel Llobet, violonista espanhol, havia falado em mim e lhe mostrado algumas obras. Eu havia escrito uma Valsa-Concerto para Llobet (por sinal a partitura está perdida). Segovia falou que achava minhas obras anti-violonísticas e que eu tinha usado uns recursos que não eram do instrumento. O Costa falou: "Pois é, Segovia, o Villa-Lobos está aqui". Eu fui logo me chegando e logo dizendo. "Porque é que você acha minhas obras antiviolonísticas?" Segovia, meio surpreso - claro que ele nem poderia supor que eu estivesse ali - explicou que, por exemplo, o dedo mínimo direito não era usado no violão clássico. Eu perguntei: "Ah! não se usa? Então corta fora, corta fora". Segovia ainda tentou rebater, mas eu avancei e pedi: "Me dá aqui seu violão, me dá!" O Segovia não empresta seu violão a ninguém, e fez força. Mas não adiantou. Eu sentei, toquei e acabei com a festa. Segovia depois

⁷³ Cfr. Capítulo I, p. 40.

⁷⁴ SANTOS, Turibio. Op. Cit., p. 11 e 12.

veio me perguntar onde eu tinha aprendido. Eu lhe disse que não era violonista mas sabia toda a técnica de Carulli, Sor, Aguado, Carcassi, etc. Segovia disfarçou, guardou o violão e — ptíchiu — deu o fora. No dia seguinte ele apareceu lá em casa com Tomás Terán. Eu disse que não podia atendê-lo, não podia mesmo, pois tinha que sair para jantar e voltaria tarde. Ele saiu também. Voltou depois e revezamos no violão até às 4 da manhã. “Ele me encomendou um Estudo para violão, e foi tão grande a amizade que nasceu entre nós, que em vez de um, eu fiz doze: Doze Estudos para Violão.”

A respeito desse primeiro encontro, Segovia relataria trinta e cinco anos depois, ou seja, em 1958, em entrevista a *Guitar Review* nº 22⁷⁵:

Dentre todos os convidados daquela noite, o que causou maior impressão ao entrar na sala foi Heitor Villa-Lobos. A despeito de sua baixa estatura, era bem proporcionado e tinha um porte viril. Sua cabeça vigorosa, coroada com uma floresta selvagem de cabelos rebeldes era altiva e sua fronte, dotada pela Providência com uma profusão de sementes musicais destinadas a produzir, mais tarde, uma esplêndida colheita, era larga e nobre. Seu olhar, brilhava com uma centelha tropical que logo se transformou em uma chama, quando ele aderiu à conversação entretida ao seu redor. (. . .)

Eu mal conhecia, naquele tempo, alguma composição sua, porém seu nome me era familiar. Paris o havia recebido em seu coração e a fama de Villa-Lobos já se espalhava por outros países.

Quando terminei minha apresentação, Villa-Lobos aproximou-se e disse-me em tom confidencial: “Também toco violão” - “Maravilhoso!” respondi. “Você é, então, capaz de compor diretamente para o instrumento..”. Estendendo as mãos, ele pediu-me o violão. Sentou-se, atravessou o violão nos joelhos e segurou-o firmemente, de encontro ao peito, como se temesse que o instrumento fugisse. Olhou severamente para os dedos da mão esquerda, como impondo obediência às crianças, em seguida os dedos da mão direita, como ameaçando-os de castigo por ferir erroneamente alguma corda. E quando menos se esperava, desferiu um acorde com tal força, que deixei escapar um grito, pensando que o violão tinha se despedaçado. Ele deu uma gargalhada e com uma alegria infantil disse-me:

“Espere, espere”. Esperei, restando com dificuldade meu primeiro impulso, que era o de salvar meu pobre instrumento de tão veemente e ameaçador entusiasmo. Após várias tentativas para começar a tocar, ele acabou por desistir. Por falta de exercício diário, algo que o violão perdoa menos do que qualquer outro instrumento, os movimentos de seus dedos haviam-se tornado canhestros. Apesar da sua incapacidade para continuar, os poucos compassos que tocou foram suficientes para revelar, primeiro, que aquele mau intérprete era um grande músico, pois os acordes que conseguiu produzir encerravam fascinantes dissonâncias, os fragmentos melódicos possuíam originalidade, os ritmos eram novos e incisivos e até a dedilhação era engenhosa; segundo, que ele era um verdadeiro amante do violão. No calor desse sentimento, nasceu entre nós uma sólida amizade. Hoje o mundo da música reconhece que a contribuição desse

⁷⁵ SANTOS, Turíbio. Op. Cit., p. 12 e 13.

gênio para o repertório violonístico constitui uma benção tanto para o instrumento quanto para mim.

Como podemos observar, independentemente das diferenças entre as versões de cada protagonista, o resultado de tão interessante encontro foi a criação dos 12 Estudos, cuja importância já foi anteriormente demonstrada. Porém, o que os fatos históricos revelam é que nem sempre as coisas foram assim, como neste último relato de 1958.

Pelo menos até o início da década de 40, o visionário Segovia não pudera vislumbrar o relevo da obra violonística de Villa-Lobos, pois, senão, vejamos trecho de uma carta de Segovia ao compositor mexicano Manuel Maria Ponce (1882-1948), datada de 22 de outubro de 1940:

*Vino a casa provisto de seis preludios para guitarra, dedicados a mí, y que unidos a los doce estudios anteriores, forman diez y seis obras. De ese crecido número de composiciones no te exagero al decirte que la única que sirve es el estudio en mí mayor, que me oíste practicar ahí. Entre los dos de la última hornada, hay uno, que el propio intento tocar, de un aburrimiento mortal. Intenta imitar a Bach y a la tercera fase de una progresión descendente — de una regresión, por lo tanto — con que principia la obra, dan ganas de reír...*⁷⁶

As palavras de Segovia apresentam um mistério: onde estará o 6º Prelúdio? Ao mesmo tempo, necessitam de uma pequena correção no que se refere à dedicatória. Na verdade, os prelúdios foram dedicados a Mindinha (Arminda Villa-lobos), esposa do compositor. Aliás, os cinco prelúdios só foram apresentados em primeira audição mundial em 11 de dezembro de 1942, em Montevideu, executados por **Abel Carlevaro**; e os 12 Estudos, em 21 de novembro de 1963, por **Turíbio Santos**, no auditório do Palácio da Cultura no Rio de Janeiro.

O fato importante revelado no trecho da carta aqui apresentada, é que Segovia realmente não apreciava a obra de Villa-lobos, pelo menos até antes de 1944, ano em que se transferiu de Montevideu para os Estados Unidos. O

⁷⁶ GLOEDEN, Edilton. Op. Cit., p. 159.

que se sabe concretamente é que a mudança de postura do mestre espanhol em relação à música de Villa-Lobos ocorreria justamente no período (a partir de 1944) em que o mestre brasileiro havia alcançado enorme prestígio internacional na Europa e sobretudo nos Estados Unidos, onde regularmente fazia *tournées* apresentando suas obras, atendendo encomendas de renomados concertistas e regendo orquestras importantes como Boston Symphony Orchestra, Philadelphia Symphony Orchestra, New York Symphony Orchestra, Cleveland Symphony Orchestra, Symphony of the Air (NBC), Violoncello Society of New York, entre outras, sem deixar de mencionar a Houston Symphony Orchestra, com quem faria a primeira audição do concerto para violão, tendo Segovia como solista.

Como vimos no primeiro capítulo, estrategicamente, uma das formas de atuação mais importantes de Segovia era fomentar a produção de obras originais para o seu instrumento, através de encomendas a compositores prestigiados. Concomitantemente, a figura de Villa-Lobos, como nos informou A. Gilardino, *è senza dubbio, nella prima metà del novecento, la personalità de maggior rilievo tra i compositori che hanno scritto non occasionalmente per lo strumento...*

Outra situação a ser colocada é que, em meados do século XX, o retorno do violão às salas de concerto encontrava-se em efervescente movimento, incluindo compositores mais voltados a correntes vanguardistas e o aparecimento de novos e talentosos intérpretes que, ao contrário de Segovia, estavam mais abertos para a divulgação e execução deste novo repertório. Podemos citar entre essa nova geração, violonistas como: Ida Presti (1924-1967), Juliam Bream, Alírio Díaz, Narciso Yepes e Abel Carlevaro..

Pensamos que o panorama exposto acima, ou seja, a necessidade de Segovia se manter ligado a compositores importantes, o prestígio de Villa-Lobos e uma expectativa das novas platéias em relação a um repertório mais... “moderno” (tanto na Europa quanto nos Estados Unidos) foram fatores de

suma importância para que Andrés Segovia encomendasse o Concerto para Violão e Orquestra de Heitor Villa-Lobos.

A encomenda da obra ocorreu entre os anos de 1946-48, mas sabe-se que Villa-Lobos foi relutante em atender tal pedido. Segundo Marco Pereira, o compositor não se sentia muito disposto a tamanha empreitada, por sentir dificuldade quanto à técnica de composição (combinação tímbrica) e por não acreditar e até julgar aberrante a possibilidade de equilíbrio dinâmico entre um instrumento de sonoridade tão delicada em confronto com uma orquestra.

*Villa-Lobos nunca se sentiu muito embalado para utilizar o violão como instrumento solista no meio de uma orquestra, apesar da importância que este havia ocupado em sua formação musical. De um lado porque ele não via exatamente que combinações tímbricas poderiam ser utilizadas. De outro, porque achava um tanto quanto aberrante a oposição de um violão solo a toda uma orquestra, dado, sobretudo, ao seu baixo potencial sonoro (é importante frisar que Villa-Lobos se tornaria depois um forte adepto da utilização do microfone para não se ver obrigado a reduzir ao mínimo, suprimindo *ff* e dobrando *pp*, a intensidade da orquestra).⁷⁷*

Já Turíbio Santos, coloca os fatos dessa maneira:

Mas as coisas não se passaram tão simplesmente. Arminda Villa-Lobos foi a madrinha desse Concerto, que vinha sendo cobrado a Villa-Lobos, com insistência, por Andrés Segovia. O compositor relutava, falta de tempo, e quem sabe, falta de entusiasmo com a combinação violão e orquestra. (...)
*No concerto de estréia da peça, foi a própria Arminda que ajudou a duplicar as indicações de piano nas partes. Um *p* virou dois *p*, dois viraram três e três viraram quatro. A ponto de Villa-Lobos ficar inquieto, se a obra era para violão e orquestra ou para violão simplesmente.*
É interessante notar aqui, que nós recolhemos o testemunho de Villa-Lobos sobre o uso do microfone, no caso do violão e orquestra. Ele não somente não se opunha, como era a favor do uso do microfone, a fim de que a orquestra pudesse tocar com maior liberdade.⁷⁸

Examinando os textos destes dois pesquisadores, entendemos que a informação sobre a aparente dificuldade do compositor em estabelecer uma relação entre violão e orquestra é meramente especulativa, não se baseando em nenhuma documentação ou depoimento existente, uma vez que nos

⁷⁷PEREIRA, Marco. Op. cit., p. 73.

⁷⁸SANTOS, Turíbio. Op. cit., pg. 29.

escritos do compositor a respeito do concerto, o mesmo comenta que se preocupou com este equacionamento:

*“Obra escrita em 1951, para violão e uma orquestra equilibrada com recursos de timbre que não se sobrepõe à sonoridade do solista. É constituída de três movimentos: Allegro Preciso, Andantino e Andante, Allegro non Troppo”.*⁷⁹

Ao contrário do que nos informa Marco Pereira quando diz que ...*Villa-Lobos se tornaria **depois** um forte adepto da utilização do microfone...*, Turíbio Santos nos informa que recolheu o testemunho do próprio autor e que ele **já** era, naquele momento, a favor da utilização do microfone, sendo que a decisão de última hora em alterar as dinâmicas partiu de Segovia, que se recusava a amplificar o seu instrumento.

Mas houve outros dois desentendimentos significativos antes da estréia. O primeiro foi a grande decepção que Segovia teve quando Villa-Lobos, em 1951, entregou a encomenda que tinha como título **Fantasia Concertante para Violão e Pequena Orquestra**, ao verificar que obra não possuía uma *cadência* para violão solo. A solução de Segovia foi insistir com o autor durante alguns anos, com a perspicácia e a paciência de quem sabe garimpar preciosidades. Segovia lançou mão não só de seus encontros com o autor, mas de todo o seu poder de sedução junto a Arminda Villa-Lobos, tornando-a, como nos informou Turíbio Santos, a “madrinha” do concerto, ou seja, sua advogada junto ao compositor, para que este concluísse a tão esperada *cadência*.

Andrés Segovia volta à carga através de sua advogada junto a Villa-Lobos: Mindinha. Depois de várias arremetidas, flores e champagne no hotel. A cadência estava pronta.

Concluída a *cadência*, a obra é rebatizada como: **Concerto para Violão e Pequena Orquestra**. A *cadência* deve ser executada entre o segundo e o

⁷⁹ IDEM, Ibidem, loc. cit.

terceiro movimentos e não foi necessária nenhuma modificação ou adaptação no restante da obra, quando anexada essa última parte.

O segundo desentendimento importante é de ordem estética. Quando, no ano de 2003, Ângelo Gilardino trabalhava na catalogação dos arquivos deixados por Segovia, o famigerado “Arquivo de Linares”, encontrou cópia do manuscrito da redução para piano e violão da então *Fantasia Concertante* e, no meio dessa cópia, encontrou também três folhas em que Segovia havia escrito algumas mudanças na partitura, segundo Gilardino, à revelia do compositor, com o intuito de obter uma escrita mais violonística e sonora para o instrumento:

*Dall’ormai famigerato archivio di Linares, Che ho avuto l’occasione di catalogare più di un anno fa, sono emersi, all’interno della copia del manoscritto della riduzione per pianoforte della Fantasia concertante, tre fogli. In essi Segovia ha scritto alcune osservazioni sul Concerto rivolte al compositore e mirate a rendere più chitarristica e sonora la scrittura, secondo il metodo che gli era proprio.*⁸⁰

Apresentamos a seguir algumas das modificações propostas por Andrés Segovia⁸¹.

No primeiro movimento (*Allegro Preciso*).

Compasso nº 31: Segovia propõe mudanças de ritmo e de timbre, dando como justificativa a necessidade do dedo 1 da mão esquerda ter de tocar a última nota mi e, conseqüentemente tocar natural e não em harmônico, tudo para possibilitar o ataque com segurança da nota sol no próximo compasso.

⁸⁰ GILARDINO, Ângelo. *Il Manoscritto del Concerto*. Revista *SEICORDE*. Itália, jan.-mar., 2004, p. 18.

⁸¹ IDEM, *Ibidem*, p. 19.

Compasso nº 80: devido à grande dificuldade técnica, suprime duas notas e muda a dissonância de nona menor para uma consonância perfeita (oitava justa).

No segundo movimento (*Andante*).

Compasso 67: suprime o sol sustenido, altera a estrutura rítmica justificando: *Assim a melodia se torna muito mais expressiva.*

No terceiro movimento (*Allegro non Troppo*).

Compasso 09: Segovia considerava melhor tocar colcheias marcadas do que arpejar o acorde como no original da partitura.

Compasso 11: Temos uma modificação feita por Segovia que prejudicará sobremaneira elementos da visão revolucionária de Villa-Lobos. Uma vez que o intérprete, em não aceitar essa maneira “estanha” e “pouco fluida” de encadear arpejos, altera o fundamento sonoro dessa belíssima

passagem, bem como a surpreendente sensação rítmica proposta pelo compositor.

Compasso 14: Propõe uma mudança, que mais uma vez desfaz um tipo de construção de arpejo típico da linguagem villalobiana. Além disso, inclui incorretamente a nota lá sustenido num arpejo com função claramente de sétima de dominante.

Compassos 15 e 16: Para executar este trecho de alta dificuldade técnica, Segovia propõe simplificar o ritmo, suprimindo a escrita arpejada das notas sol sustenido e mi da última célula de semicolcheias. Os concertistas,

hoje em dia, resolvem satisfatoriamente essa questão, realizando uma meia pestana com o dedo nº 2, não sendo necessário alterar a idéia inicial.

Não acreditamos que as divergências entre Segovia e Villa-Lobos possam ter sido geradas por alguma “dificuldade” técnica do maior violonista do século ou em decorrência de alguma abordagem “incorreta”, no que se refere à mecânica instrumental na obra do maestro brasileiro, pois esse tipo de argumentação seria uma simplificação carente de qualquer lógica, considerando-se a envergadura musical dos envolvidos. O que se pode depreender da contenda é que se tratava de dois artistas com pressupostos estéticos diversos e que, apesar dessas diferenças, a pré-destinação, alguma admiração e os interesses profissionais foram fatores que determinaram tal associação dicotômica, porém frutífera. Em depoimento a Turíbio Santos, Philipe Marietti, um dos diretores da editora Max Eschig, responsável pela edição de toda a obra violonística de Villa-Lobos, ilustra de forma divertida o que acabamos de colocar:

Sobre música para violão contou-nos ele a discussão era sempre a mesma: “Heitor, isto não se pode fazer no instrumento”. “Pode sim, Andrés”. E quando a

*discussão se alongava muito, Villa-Lobos usava o seu último argumento que era tocar.*⁸²

O início de tais alterações já podia ser observado, como vimos anteriormente, logo naquele primeiro encontro promovido por Olga Morais Sarmiento Nobre:

Segovia, meio surpreso — claro que ele nem poderia supor que eu estivesse ali — explicou que, por exemplo, o dedo mínimo direito não era usado no violão clássico. Eu perguntei: ‘Ah! não se usa? Então corta fora, corta fora’. Segovia ainda tentou rebater, mas eu avancei e pedi ‘Me dá aqui seu violão, me dá!’.

Por ocasião do cinquentenário do concerto, em 2001, o virtuose brasileiro Fábio Zanon escreveu:

*Além da discrepância de inclinação estética entre violonista e compositor, há duas outras razões fortes para a obra não ter conquistado a preferência de Segovia. Ele era notoriamente melindroso na escolha de seu repertório: à parte a preferência por uma linguagem mais conservadora, as obras tinham de ser um veículo perfeito para sua sonoridade e virtuosismo. Segovia nunca tocou o Concerto de Aranjuez, ou os concertos do período clássico, e tampouco os concertos compostos especialmente para ele por Tasman, Haug ou Torroba; os únicos com lugar fixo em seu repertório eram os de Castelnuovo-Tedesco, Ponce e a Fantasia para um Gentilhombre, além da transcrição de um concerto para violoncelo de Boccherini. A outra razão é ineficiência do concerto de Villa-Lobos sem o uso do microfone. Segovia jamais aceitou o uso de amplificação e preferia recusar concertos em teatros inapropriados a essa regra; ele exigia a redução do tamanho da orquestra e alteração da posição dos músicos no palco para que a projeção do violão fosse favorecida (ele sentava-se alguns metros à frente da orquestra.). Villa-Lobos era partidário convicto do uso de microfone, pois achava que a orquestra tinha de ter liberdade para produzir uma gama de sonoridades convincente. A presente popularidade da obra, a meu ver, resolve a disputa em favor do Compositor.*⁸³

Para concluirmos nossa explanação sobre a polêmica que envolve os fatos históricos da encomenda até a execução do Concerto, temos que considerar que, apesar de Villa-Lobos ter produzido a parte mais significativa de sua obra violonística para o mestre catalão, este só realizou registros discográficos dos *Estudos n° 1, 7 e 8* e dos *Prelúdios n°1 e 3*; tocava esporadicamente os *Choros n° 1* e tocou o Concerto para Violão e Orquestra

⁸² SANTOS, Turíbio. Op. cit., p. 14.

⁸³ ZANON, Fábio. *Concerto para Violão e Orquestra 50 anos*. Revista: *VIOLÃO INTERCÂMBIO*, nº 46. São Paulo: ano VIII, mar/abr. 2001, p. 19.

uma única vez em sua vida, ou seja, na sua estréia em 06 de fevereiro de 1956, acompanhado pela Houston Symphony Orchestra, sob a regência do compositor.

Após a estréia, o Concerto ganharia visibilidade e conquistaria presença permanente no repertório internacional dos grandes virtuosos do instrumento, com execuções em todo o mundo e gravações na França, Inglaterra, Alemanha, Estados Unidos e Brasil, pelos mais consagrados intérpretes como Juliam Bream, John Williams, Narciso Yepes, Pepe Romero e Turíbio Santos.

Discografia do Concerto

Intérpretes	Orquestras	Regentes	Países
Narciso Yepes	London Symphony Orchestra	Garcia Navarro	Br; Eng; Fr; Al.
Juliam Bream	London Symphony Orchestra	A. Previn	Eng., EUA. Alem., Fr.
John Williams,	Orq. de Câmara Inglesa	Daniel Barenboim	EUA, Alem.

Pepe Romero	Academy of St. Martin-in-the-Fields Phil.	Neville Marriner	EUA, Br
Pepe Romero	London Orchestra J. F. Paillard	Lopez Cobos	Alem.
Turíbio Santos	Chamber Orchestra	Jean François Paillard	Br. Fr.
Turíbio Santos	Orquestra de Câmara Brasileira	Bernardo Bessler	Br. EUA
Goran Söllscher	Orpheus Chamber Orchestra		Alem. EUA,
Timo Korhorien	Finnish Radio Symphony Orchestra	Sakao Oramo	EUA
Rafael Gimenez		Fernando Lozano	EUA
M. Tsessos	Filarmônica de St. Petersburg	V. Allschuler	EUA.
Alfonso Moreno	México City Philharmonic Orchestra Ensemble	Enrique Batiz	Fr., Eng. EUA.
Dyens	Audoli	Audoli	Alem.
Norbert Kraft	Winnipeg Symphony	Kolzumi	EUA.
Norbert Kraft	Nothen Chamber Orchestra	N. Ward	EUA.
Eduardo Fernandez.	Orq. de Câmara Inglesa	Daniel Baremboim	Eng,EUA

4. Análises: Estética, Morfológica e Harmônica: Situando Esteticamente.

Esteticamente, o Concerto para Violão e Orquestra pode ser colocado como **parte do conjunto** de obras que integram uma caleidoscópica transição estilística, que será denominada por nós como “Do Telúrico para o Lírico”.

O delineamento dessa transição vai da criação do ciclo *Bachianas Brasileiras*, iniciado em 1930, até 1957, com a criação de sua última obra-prima instrumental: o *Quarteto n° 17* para cordas.

Adjetivamos essa transição de “caleidoscópica” apoiados no que nos informa o musicólogo Bruno Kieffer:

*A obra posterior a 1930 apresenta do ponto de vista estilístico, tudo menos homogeneidade. As contradições, que podem chegar a extremos, não são orgânicas; não resultam de uma luta por novos objetivos estéticos. Se tomarmos como linha mestra Uirapuru, os Choros, as Cirandas, o Noneto, entre outras, vamos encontrar no pós-1930, obras que se situam, cremos que sem possibilidade de contestação, nos prolongamentos desta linha. Mas vamos encontrar também autênticos desvios, quem sabe, concessões às expectativas musicais de platéias internacionais ou de intérpretes sempre prontos para a exibição virtuosística. Destacamos neste último sentido, a título de exemplo, o Concerto para Piano e Orquestra n° 2 (o compositor escreveu ao todo cinco), de 1948, com seus movimentos: Vivo, Lento, Cadência (Quasi Allegro), Allegro. Seus malabarismos virtuosísticos são certamente do agrado dos pianistas; musicalmente, no entanto, trata-se de uma obra que, embora escrita por mão acostumada a grandes construções sonoras, resulta fraca sem maior interesse. Estilisticamente está fora da linha mestra há pouco referida. Alguns elementos nativos presentes não alteram esta situação.*⁸⁴

Além de passar pelos poemas sinfônicos e pela música de câmara, como vimos, este conjunto de obras, passará evidentemente pelos concertos para solista e orquestra compostos a partir de 1945, ou seja, do Concerto n° 1 para Piano até os concertos para Harmônica e o n° 2 para Violoncelo, ambos de 1955.

Escolhemos a *Bachianas Brasileiras n° 1* como o ponto de partida dessa transição estilística, por ser considerada, a primeira obra significativa

⁸⁴ KIEFFER, Bruno. *Villa-Lobos e o Modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, p. 157 e 158.

em termos de qualidade artística, composta naquele quarto período (Pontificado Musical, p.105,), apontado anteriormente por Manoel Nóbrega. Mas se as *Bachianas* de 1930 representam uma mudança de rumo em relação ao direcionamento revolucionário do compositor, obras posteriores como, por exemplo, o poema sinfônico *Mandu-Çarará*, mantêm os traços composicionais, que, como disse Bruno Kieffer, fazem parte de sua *linha-mestra de composição* (Telúrica), ao lado de obras como os *Chôros* e o *Noneto*. Por outro lado, escolhemos o *Quarteto n° 17*, como ponto de chegada, por ser a última obra-prima eminentemente instrumental e por corresponder, do ponto de vista estético, a um processo de elaboração diverso (Lírico e formal) do citado poema sinfônico.

Resumimos nosso pensamento novamente nas palavras de Kieffer:

Quem der o salto auditivo digamos de uma obra como Mandu-Çarará para o Quarteto n° 17, o último do gênero escrito por Villa-Lobos (dois anos antes de sua morte), não pode deixar de ficar perplexo. Não, evidentemente, pela diferença instrumental, mas sim pelo quase antagonismo dos conteúdos expressivos. São dois mundos distintos. Numa segunda audição, percebe-se melhor a presença de Villa-Lobos no Quarteto, não mais o Villa-Lobos telúrico, grandioso “caudaloso”, na expressão de Adhemar Nóbrega, mas sim o Villa-Lobos lírico. Imediatamente ocorrem lembranças de obras importantes do mestre, anteriores a 1922; surgem reminiscências românticas. Uma volta ao passado? Fechamento do círculo criador no fim da vida?

Ouvindo-se com mais atenção diante de tais interrogações, perceber-se-á não a retomada de um fio perdido, nem uma volta saudosa ao passado. Certo, sombras desse passado aparecem, porém diferentes. O lirismo é agora depurado, contido e, por isto, mais intenso. Nada aqui é supérfluo. O brasileiro, sem dúvida presente, não é de fachada; funciona mais como condicionante do que como material temático. O Quarteto n° 17 mostra um Villa-Lobos maduro, sereno, um Villa-Lobos que, de resto - é o aspecto subjetivo - não se deixa abater pela tristeza e pela dor que tentam forçar as barreiras no segundo movimento.

Tecnicamente, a diferença entre o Villa-Lobos “telúrico”, inventivo, livre e selvagem, e o Villa-Lobos “lírico” se dará com uma atitude de maior rigor formal na escrita, onde o compositor seguirá esquemas estruturais mais tradicionais, muitas vezes baseados na forma sonata dentre outras.

O início da década de 50 será marcado pela confecção de obras que transitarão entre esses “Heitores”, como por exemplo, o poema sinfônico *Erosão* ou duo *Assobio a Jato*, assim como o *Concerto para Violão*, todos gestados no interior mágico daquele caleidoscópio.

Situando no contexto dos concertos para violão e orquestra do ponto de vista da “Estética Violonística”, ou seja, da escrita para o violão, acreditamos que a principal contribuição se deu no que se refere aos procedimentos técnicos impostos pelo compositor. Todo o pensamento instrumental, assim como toda a revolucionária idiomática desenvolvida nos 12 Estudos e nos cinco Prelúdios, encontra-se contemplado no decorrer da obra, como poderá ser constatado adiante.

A soma desses fatores, aliada ao processo que descrevemos acima com o título de “Do Telúrico para o Lírico”, fará com que o concerto tenha um caráter tradicional do ponto de vista formal e, ao mesmo tempo, seja um marco referencial de inovações e contemporaneidade, se comparado aos outros grandes concertos escritos anteriormente, como o *Aranjuez* de Rodrigo, o em *Ré Maggiore* de Castelnuovo-Tedesco e o *Del Sur* de Ponce.

4.1. Instrumentação e orquestração

Duas questões se colocam:

1ª - Como resolver a questão da enorme diferença entre o alto potencial de intensidade sonora da orquestra em confronto com um instrumento solista tão delicado?

Para sanar o problema da equalização e do balanço entre o volume da orquestra e do solista, a solução indicada foi microfonar o violão. Essa medida, recomendada pelo compositor, é acatada praticamente por todos os solistas. Com os bons recursos tecnológicos dos tempos atuais, o problema da alteração tímbrica do instrumento não se constitui mais num grave problema.

2ª - Quais combinações tímbricas trariam bons resultados na interação entre o violão e a orquestra?

O compositor optou por uma formação a qual chamou de pequena orquestra e que tinha a seguinte formação:

MADEIRAS:

- 01 Flauta.
- 01 oboé.
- 01 clarineta em si bemol.
- 01 fagote.

METAIS:

- 01 trompa em fá
- 01 trombone.

CORDAS:

- 1ºs e 2ºs violinos.
- violas.
- violoncelos.
- contrabaixos.

Percebemos que o compositor optou por instrumentos de timbres mais “aveludados”, pois notamos as ausências do trompete e do flautim, que certamente foram preteridos não por conta de seus volumes, mas porque talvez o autor não acreditasse em uma boa fusão de seus penetrantes timbres. A harpa e o piano, ao contrário, não devem ter participado pela semelhança tímbrica com o solista. O corne inglês, por rivalizar com o oboé, foi preterido, uma vez que a opção foi de um único instrumento por timbre. Instrumentos típicos da formação de uma orquestra, como tímpanos e percussão, poderiam ter sido usados em uma obra desse tipo; porém, em um concerto em que o

instrumento solista toca praticamente o tempo todo, como é o caso, traria, com certeza, problemas quanto ao balanceamento dos volumes. Ainda em relação à percussão, vejamos o comentário de Fábio Zanon, em artigo citado anteriormente:

*Há rumores de que a idéia inicial de Villa-Lobos era compor um concerto para violão e conjunto de percussão, mas não é difícil imaginar Segovia vetando categoricamente tal extravagância.*⁸⁵

Mais detalhes sobre questões de timbre poderão ser observados na análise morfológica.

4.2. Análises: Morfológica e Harmônica.

Além do óbvio exame da partitura, as análises serão amparadas pelas informações fornecidas pelo compositor que, sobre a estrutura da obra, escreveu em 1951, quando o Concerto ainda era uma “Fantasia Concertante”:

A Fantasia Concertante foi escrita para violão e uma orquestra equilibrada, com busca de timbres de modo a não anular a sonoridade do solista. Ela se constitui de três movimentos: “Allegro Preciso”, “Andantino e Andante”, e “Allegro non troppo”. O primeiro movimento (Allegro Preciso) tem lugar na orquestra e mostra um tema cheio de energia, que reaparecerá tanto no violão quanto na orquestra. Na segunda parte (Poco meno), o tema é inteiramente original e pertence a um novo episódio. Este tema lembra muito a atmosfera melódica de certas canções populares do nordeste brasileiro. Em seguida, o primeiro tema é reapresentado com a mesma estrutura rítmica do início mas uma terça menor acima; desenvolvimento e stretto são reduzidos até o final acelerado. No “Andantino”, depois de uma introdução feita pela orquestra (escalas simultâneas em movimentos divergentes), o tema principal aparece e se desenvolve até o “Andante”. No “Andante” um novo episódio se apresenta durante alguns compassos (6/8), na maneira da introdução até a melodia expressiva tocada no violão. O retorno do “Andantino” é feito uma quinta acima da exposição principal e o “più mosso”, com uma melodia diferente das outras na unidade temática, representa uma espécie de “stretto” para concluir o movimento. O “Allegro non troppo” com uma introdução de alguns compassos (melodia e ritmos sincopados) apresenta um tema orquestral que é retomado em seguida pelo

⁸⁵ ZANON, Fábio. *Concerto para Violão e Orquestra 50 anos*. Op. cit., p. 19.

*violão. Até o fim da Fantasia várias modulações são feitas no intuito de explorar o virtuosismo do violonista.*⁸⁶

I – MOVIMENTO - Allegro Preciso (Fantasia)

As ligações entre as partes são realizadas, na maioria das vezes, com sobreposição, ou seja, quando o solista faz o fechamento fraseológico de uma parte, a parte subsequente já havia começado alguns compassos antes na orquestra, e o mesmo ocorrendo quando os papéis são invertidos.

Estrutura Fraseológica:

Ponte Orquestral: com tema do 2º Período de contraste - Mi menor (51 a 58)

Motivo Unificador em progressão: Mi menor, Lá menor, Sol menor (58 a 63)

⁸⁶ PEREIRA, Marco. Op. cit., p. 74 e 75.

B

Improvisações Livres – sem tonalidade, fechando com acorde Dominante de Lá menor.(64 a 83)

2º Período de Contraste, Poco Meno – Dó maior.
(84 a 108)

Estrutura Harmônica:

Parte **A** (52 compassos) – Lá menor (eólio)

Ponte (08 compassos) – Mi menor (frígio)

Parte **B** (51 compassos) – Lá menor para Do maior (jônio)

Re-exposição (09 compassos) – Mi menor

Coda (09 compassos) – Do maior (jônio)

Quando observamos as estruturas acima, e tendo em vista que nesse período composicional, Villa-Lobos estava voltado para

estruturas formais mais tradicionais, podemos vislumbrar, neste primeiro movimento, uma configuração assemelhada à forma Sonatina. Há interpretes que se ressentem da falta de um grande desenvolvimento depois da parte B, o que daria ao *Allegro Preciso* uma estruturação mais assemelhada à forma Sonata.

*Na minha opinião, aí temos um erro de cálculo do compositor. Depois da exposição completa deste magnífico tema, estamos preparados para um belo desenvolvimento com uma exploração do material subsidiário. Ao invés disso, talvez com o intuito de manter a concisão e brevidade, ele, faz no n° 11, uma apressada recapitulação do tema inicial em acordes de sétima diminuta e chega a um final brusco e pouco convincente, já que antecipado em excesso.*⁸⁷

Descrição das partes:

Motivo unificador

Pequeno tema rítmico e enérgico.

⁸⁷ ZANON, Fábio. Op. cit., p. 20.

Fl.

Hrb.

Cl.

Bon.

Cor

Guitare

DIV.

vons

Alt.

villes

C.B.

Em Stretto entre solista e orquestra na Reexposição.

11 a Tempo

s.

a.

t.

b.

Guitare

11 a Tempo

ns

t.

les

B.

Durante as Improvisações Livres, este tema aparecerá na orquestra nos compassos 07, 32 e 65.

No compasso 79, volta a ser executado pelo solista (repetindo aquela mesma variação imitativa feita pela orquestra no início do B), indicando o fim dos improvisos e a chegada do 2º Período de contraste. Todas essas aparições têm função de dar unidade à obra; por isso, substantivamos o pequeno tema de Motivo Unificador.

Improvisações Livres

É nas improvisações livres, elaboradas para explorar a virtuosidade do solista e o potencial sonoro do instrumento, que iremos encontrar, além das tradicionais escalas em alta velocidade, elementos da visão violonística do compositor, desenvolvidos ao longo da formação de todo o conjunto de sua obra para violão. Esses elementos já foram anteriormente descritos.

Indicamos alguns presentes neste primeiro movimento:

Abrindo os “improvisos”, o violão apresenta-se tocando todas as cordas soltas.

Cordas soltas ornamentadas:

Ligados ascendentes e descendentes, aproveitando a sonoridade das cordas soltas.

Rasgueios de harpa:

Períodos de Contraste (Poco Meno)

Tanto na parte A como na B existe a intervenção de estruturas musicais que seguem uma construção formal, mais tradicional, onde encontraremos temas melódicos, organizados em semifrases e frases, formando assim períodos completos em si. Essas “músicas” soam como pequenas seções contrastantes, conferindo aspecto fortemente lírico em contraste às virtuosísticas improvisações.

(tema do 1º Período de contraste)

(tema do 2º Período de contraste).

Detalhe importante, em relação à unidade musical, é que a ponte orquestral, que faz a ligação entre A e B, é construída com o mesmo material temático do 2º Período de contraste.

CODA:

Na coda estrutural, o compositor repete a idéia básica desse primeiro movimento; enquanto o oboé, a trompa e o clarinete fazem entradas solísticas do Motivo Unificador, o violão realiza um improviso em escalas e arpejos, que cadenciam para a coda tonal no compasso 123.

coda estrutural – redução para violão e piano.

II – MOVIMENTO – Andantino e Andante.

O segundo movimento, na tonalidade de mi menor, está escrito na forma ternária e parece utilizar em seus dois temas, as mesmas idéias do *Prelúdio N° 5* para violão. Uma melodia límpida e lírica, escrita nas cordas graves como se o violão fosse um violoncelo, em contraste com um tema bastante violonístico construído sobre um sonoro arpejo do instrumento.

Aqui o mestre brasileiro mostra toda sua capacidade de realizar passagens com extremo bom gosto e sofisticação, onde a estrutura harmônica é parte fundamental da estrutura fraseológica. O grande mérito desse movimento é o de trazer uma beleza musical baseada, ao mesmo tempo, na simplicidade e na sofisticação.

(Andantino – Concerto)

(tema da parte B – Prelúdio 1)

(Andante – Concerto)

(tema da parte A – Prelúdio 1)

Estrutura Fraseológica:

Introdução:.. Orquestral (compasso 01 ao 05)

Andantino. { **Parte A:** (05 até 21)
Ponte orquestral (21 ao 26)

Andante. { **Parte B:** (27 ao 37)
Ponte orquestral (37 ao 50),
Parte B' (51 ao 59)

Andantino. { **Parte A':** (60 ao 71)
(reexposição). Codeta (71 ao 76).

CODA { Coda estrutural: (77 ao 87)
 Coda tonal: (88 ao 93)

Estrutura Harmônica:

No Andantino (**Parte A**), a música tem um caráter modal, estabelecido pela presença da nota dó sustenido (6ª maior) e da nota ré natural, usadas sempre de maneira descendente. E o compositor só usará a cadência V7 - I no último compasso. Já na primeira aparição do Andante (**Parte B**), a nota fá natural nos remete a uma “atmosfera mixolídica”, enquanto que o retorno desse mesmo tema uma quarta acima (**Parte B'**) e a presença das notas fá sustenido e dó sustenido indicam a região do modo Lídio.

A reexposição tem como tonalidade de partida si menor e se desenvolve de forma modulante até a tonalidade de lá menor no compasso 71 (codeta). A codeta fecha o Andantino, porém, não encerra o processo modulatório em curso, que prossegue até a tonalidade de Lá maior (coda estrutural).

Na coda estrutural Villa-Lobos, usará de forma muito orgânica do ponto de vista instrumental, uma progressão de acordes maiores, seguidos de uma progressão de acordes diminutos por grau conjunto, desencadeando a coda tonal composta apenas da repetição em várias oitavas do acorde de mi menor.

Vale acrescentar que o uso de escalas pentatônicas e o contínuo processo modulatório conferem à reexposição, um certo clima de música impressionista.

Introdução Orquestral: Mi dórico

Andantino. { **Parte A:** Mi dórico

Ponte orquestral: Mi dórico

CADÊNCIA

Tecnicamente, a cadência foi construída visando a aproveitar o máximo rendimento sonoro do instrumento. Esse objetivo é alcançado através da combinação de efeitos violonísticos com cordas soltas, arpejos velocíssimos de alto rendimento dinâmico, escalas estrategicamente escolhidas de modo a privilegiar uma mecânica virtuosística, harmônicos naturais e expressivas melodias com acompanhamento, de modo a ressaltar a capacidade tímbrica do violão.

Esteticamente, é formada por improvisações inéditas e por variações dos temas expostos nos movimentos.

O compositor divide a cadência em cinco seções:

I - Quasi Allegro

Divide-se em três subseções:

- 1- Introdução com uma seqüência descendente que lembra desenhos de das improvisações do Iº movimento (até a fermata);
- 2- Variação: tema A do Andantino IIº Movimento (até o segundo *rit.*);
- 3- Variação: do IIIº Movimento com ritmos alterados (até a fermata no final da página).

INTRODUÇÃO

2º MOVIMENTO *rit.*

3º MOV. (135 ao 138) *rit.*

II - Andante

- 1- Variação: do *Andante* do IIº Movimento.

III - Quasi Allegro

1- Improvisação: efeitos violonísticos aparentados às idéias iniciais do 1º Movimento.

CADÊNCIA

Iº - Movimento

2 - Variação: do Iº – Movimento.

CADÊNCIA

IV – Meno

1- Variação: *Poco Meno*, 2º período de contraste do Iº Movimento.

2- Improvisação: Aproveita o clima mais tranquilo para fechar esta seção com uma seqüência de harmônicos naturais.

V - Poco Moderato

Nesta seção, Villa-Lobos consegue fundir duas funções: a de fechamento de cadência, ao mesmo tempo em introduz o IIIº movimento, através do insistente uso de progressões sincopadas descendentes.

CADÊNCIA

IIIº MOVIMENTO – 1ª PARTE.

III – MOVIMENTO – Allegro non troppo.

Pode-se dizer que terceiro movimento está dividido em duas partes, que poderiam ser chamadas de Abertura e Rondó Sonata.

Abertura.(compasso 01 ao 41)

Esta primeira parte é formada, por uma pequena frase de oito compassos introduzida pela orquestra que soará, como um “mote”, para que uma série de improvisações realizadas (glosadas) pelo solista funcione no final como uma confirmação desse “mote”.

As improvisações realizadas pelo solista são de alta virtuosidade, onde o compositor explora com muita propriedade, coloridos sonoros, desenvolvidos ao longo de toda a extensão do instrumento.

“Mote” - clarineta, fagote e cordas.

90 III

5

Allegretto non troppo

FLÛTE

HAUTBOIS

CLARINETTE SI $\flat$

BASSON

COR

TROMBONE

GUIWARE

Allegretto non troppo

1^{re} VIOLONS

2^{de} VIOLONS

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Improvisações do solista

12

M. E. K. 100

ff

Confirmação do Mote pelo solista

Mote. (proposto pela orquestra) (01 ao 08)

Abertura. Glosa – improvisações. (09 ao 32)

Mote.(confirmação no violão) (33 ao 41)

Ponte orquestral (41ao 73)

Ponte com 32 compassos, servindo o primeiro período (16 compassos) como fechamento da Abertura e os outros 16 compassos como introdução ao Rondó, que possui uma estrutura que se assemelha a de um Rondó Sonata.

Rondó (Compassos 74 ao 156)

Rondó Sonata	{	A' (74 ao 85)
		B (85 ao 98) solista
		A" (99 ao 105)
		Ponte solista (106 ao 114)
		(114 ao 119)
		Ponte orquestral como introdução ao C.
		C – Desenvolvimento - (120/145)
		A''' (146 ao 152)
		Codeta (153 ao 156)

{	Coda estrutural (156 ao 159).
---	-------------------------------

CODA.

Coda Tonal (160 ao 162)

Estrutura Harmônica:

Abertura (compasso 01 ao 41): O caráter modal se sobrepõe ao tonal, e a constante presença da nota dó sustenido deixa uma certa ambigüidade sonora entre os modos mi eólio e mi dórico.

Ponte orquestral. (41 ao 73): o primeiro período confirma o caráter dórico que finaliza a Abertura, enquanto que a segunda parte da ponte orquestral dará ênfase à nota dó natural e apresentará o sol sustenido, denunciando a transição para lá dórico, que será a região modal do rondó.

Rondó (Compassos 74 ao 156):

A, B, A' (74 ao 105) entre lá dórico e lá eólio.

Ponte solista (106 ao 114): a presença da téttrade meio diminuta ré/fá/láb/dó (compasso 110) e os acidentes ocorrentes indicam a transição de fá menor para lá dórico na ponte orquestral.

Ponte orquestral, introdução ao desenvolvimento (114 ao 119): lá dórico.

C – Desenvolvimento - (120/145):

- 120 ao 130: lá dórico para mi eólio
- 131 ao 145: Atonal.

A''' e Codeta: (146 ao 156): Lá dórico.

CODA: (156 ao 162): Lá dórico.

Refrão do Rondó

The musical score for the Refrão do Rondó, measures 156 to 162, is written in 2/4 time and D major. The tempo is marked 'Vivo'. The score includes parts for the following instruments: Flute (Fl.), Guitar (Gitarre), Violins (Violins), Viola (Viola), Alto Saxophone (Alt.), Basses (Basses), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bon.), Double Bass (C.B.), and Double Bass (C.B.). The dynamics are marked as 'p' (piano), 'mf' (mezzo-forte), and 'pp' (pianissimo). A 'SOLO' section is indicated for the Flute in measure 162. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 156 to 161 and the second system covering measures 162 to 167. The key signature is one sharp (F#).

CAPÍTULO IV.

Conclusão.

Na esfera da música culta, a grande dificuldade para a inclusão da *Guitarra* na linguagem dos *Concertos*, além de seu baixo potencial sonoro, poderia residir no fato da mesma ter suas raízes ligadas à música de caráter intimista. Esse caráter filosoficamente intimista não estimulava a criação de peças mais extrovertidas. E o baixo potencial sonoro aparentemente cimentava essa condição.

Entretanto nos surpreendentes caminhos da história, por sua notável capacidade de encantamento e sedução, o instrumento acabou por se tornar já na passagem do século XVIII para o XIX, num dos mais amados e cultivados. Dessa forma, o *Violão* se tornará grandiloquente em termos de preferência.

O quadro exposto acima levará com que os melhores intérpretes galguem a posição de verdadeiras “Estrelas” no cenário musical, como no caso de Giuliani e seus contemporâneos.

Entramos num período em que se estabeleceram condições para a elaboração de eventos que comportassem a projeção destes grandes virtuosos. Não se pretendia criar nada de novo, o que se almejava era uma grandiosa celebração violonística, para um considerável público e seus amados intérpretes.

Nada mais propício do que o Concerto com Orquestra!

Um período de depressão ocorreu por que o piano, em franco desenvolvimento, mostrou uma capacidade para a inovação inigualável.

A paixão dos instrumentistas, dos construtores e amantes da arte violonística, no entanto nunca foi seriamente abalada. Continuou-se na Europa e na América (principalmente na Latina) com o objetivo de recolocar o instrumento em seu patamar de grandiosidade. Assim chegamos na “Era de Segovia” e seus contemporâneos.

No conteúdo dos três capítulos anteriores pudemos constatar que devido a preponderante personalidade de Segovia, a conquista de tal objetivo ficou de certa forma atrelada às suas próprias convicções estéticas. Neste contexto o *Concerto para Violão e Pequena Orquestra*, pode ser tomado como um “marco capital” do ressurgimento do violão no século XX, uma vez que a entrada (mesmo que de forma restrita) da obra de Villa-Lobos no repertório segoviano significou: atualização, abertura e ampliação da linguagem violonística e o concerto de Villa-Lobos trás consigo a contemplação de todo o pensamento violonístico do compositor brasileiro.

Os elementos que compõem essa atualização, abertura e ampliação foram abundantemente explorados nas partes que denominamos como “Improvisações” no Iº e no IIº Movimento do concerto.

Chamamos especial atenção para a *Cadência*, pois ela é um dos elementos mais importantes para o suporte e a originalidade da obra. Diferentemente das cadências ocorrentes nos outros concertos comissionados

por Segovia, que se tratavam de comentários virtuosísticos restritos a um único movimento, a *Cadência do Concerto para Violão e Pequena Orquestra* adquire função estrutural, uma vez que foi construída de forma a ser um “grande apanhado” das idéias expostas nos três Movimentos.

Fortuitamente adicionada *a posteriori*, a *Cadência* transformou a até então *Fantasia* (ou seja, uma obra sem grande preocupação com as ligações entre as partes) num *Concerto* mais coeso e afastou da obra o risco de grave comprometimento em sua unidade formal.

Para finalizar, pensamos que as informações relativas aos Concertos para Violão e Orquestra, aqui divulgadas, podem ser de utilidade para quem necessitar ou se interessar pelo assunto.