CELSO TENÓRIO DELNERI

A TÉCNICA IDIOMÁTICA DE COMPOSIÇÃO

NA OBRA DE ABEL CARLEVARO

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo como parte dos créditos exigidos para obter o Título de Doutor em Música, Área de Concentração: Processos de Criação Musical, Linha de Pesquisa: Questões Interpretativas.

Orientação: Prof. Dr. Edelson Gloeden

São Paulo

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Delneri, Celso Tenório
A TÉCNICA IDIOMÁTICA DE COMPOSIÇÃO NA OBRA DE ABEL
CARLEVARO / Celso Tenório Delneri. -- São Paulo: C. Delneri,
2015.
130 p.: il.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música -
Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Orientador: Edelton Gloeden
Bibliografia

1. Violão clássico 2. Abel Carlevaro 3. Idiomatismo 4.
Composição 5. Análise I. Gloeden, Edelton II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Após nosso caminho e incursão de pela obra de Abel Carlevaro, esperamos estabelecer um diálogo com músicos, violonistas, pesquisadores e professores em contato com a escola carlevariana que, com certeza, podem colaborar com informações, reflexões e críticas sobre esse trabalho e sabemos que esse é apenas resultado de uma vivência. Enfim, somos todos músicos-professores em busca de aperfeiçoamento.

O Autor

RESUMO

Abel Carlevaro (1916-2001), compositor e violonista uruguaio, é reconhecido mundialmente como criador de um método que decodifica a técnica, o mecanismo e o aprendizado do violão. Sua vida profissional foi construída através de intensa atividade como concertista e professor em importantes centros violonísticos, na segunda metade do século XX. Ao longo de sua carreira, deixou uma importante obra de composições para violão. Essa obra, ao lado do intérprete e pedagogo, constitui o terceiro eixo de sua atividade musical e representa uma síntese poética de seu pensamento musical. A *Teoría Instrumental* de Carlevaro está baseada na análise da postura e dos movimentos do aparato motor necessário para uma consciência da técnica que está delineada no seu livro *Escuela de la Guitarra* (1979). Uma análise da organização das alturas do *Estudio No.2* (1971), considerando os conceitos de centralidade e polaridade, constitui a parte central desse trabalho e demonstra as relações da forma e do equilíbrio estrutural da composição. Os elementos do mecanismo instrumental apresentados nos cadernos da *Serie Didáctica para Guitarra* (1967 a 1974) transformam-se em fórmulas embrionárias que conferem uma coerência composicional. A técnica de composição a partir de elementos do mecanismo instrumental do violão é utilizada por Abel Carlevaro na construção da estrutura harmônica e sonora de sua música. O conceito de idiomatismo instrumental, decorrente de sonoridades particulares do violão, transforma-se em técnica de composição na obra de Abel Carlevaro. A análise do mecanismo idiomático do violão e sua coerência composicional é o principal objetivo dessa tese.

Palavras-chave: Violão, Carlevaro, Idiomatismo, Composição, Análise.

ABSTRACT

Abel Carlevaro (1916-2001), the Uruguayan composer and classical guitar player, is known globally as the creator of a method that decodes the technique, the mechanism, and learning of the classical guitar. His professional life was built upon intense activity as concert performer and teacher at important centers for classical guitar in the second half of the 20th century. Throughout his career, he left a legacy of highly influential and important classical guitar composition work. This body of work, alongside his pursue as artist and pedagogue, constitutes the third facet of his musical career, that which portrays poetic structure of his musical thoughts. Carlevaro's *Instrumental Theory* is based on the analysis of the posture and the hand movements necessary for the implementation of his technique, seen specifically in his book *Escuela de la Guitarra* (1979). The main point of this thesis addresses the issue of relationship between form and structure balance of composition process. A pitch-class set analysis and pitch affinities of *Estudio No.2* (1971) must take together centricity and polarity concepts. Elements of the guitar mechanism undertook in *Serie Didáctica para Guitarra* became in germinal formulas which accord to composition coherency. Therefore, Abel Carlevaro uses a composition technique based on the guitar mechanism in order to build an harmonic structure of his music. The concept of an instrumental idiom, stemming from sounds particular to the classical guitar, evolves into a technique of composition in Abel Carlevaro's work. The analysis of the idiomatic mechanism and its compositional coherence is the principal objective of this thesis.

Keywords: classical guitar, Carlevaro, idiom, composition, analysis.

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO	1
1. Idiomatismo da linguagem e a técnica composicional do classicismo	8
1.1 Técnica instrumental do classicismo - modelo e linguagem na obra de Mauro Giuliani	10
1.2 <i>Sonata Eroica op.150</i> de Mauro Giuliani	18
2. Técnica composicional idiomática	27
2.1 O idiomatismo e a “língua” do violão	28
2.2 Idiomatismo na obra para violão de Heitor Villa-Lobos	31
2.2.1 O encontro Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos	38
2.3 A influência dos compositores não-violonistas na obra de Abel Carlevaro	41
2.4 Idiomatismo auto-referencial na obra de Abel Carlevaro	45
2.5 O desenho gráfico e a geometria do acorde	52
3. <i>Estudo No.2 (Homenagem a Heitor Villa-Lobos)</i>	59
3.1 Proposição temática do <i>Estudo No.2</i> (excerto)	63
3.2 Representação MIDI do <i>Estudo No.2</i> (excerto)	64

4.	A técnica idiomática de composição	68
4.1	Estrutura da mecânica do movimento transversal na composição do <i>Estudo No.2</i>	72
4.1.1	Diagonal quebrada, movimento cruzado e diagonais diretas	83
4.1.2	Eixo de inversão diagonal, ligação e movimento misto	84
4.1.3	Cadências: centricidade, suspensão e progressão	85
4.1.4	Dissipação e interpolação do tempo	86
4.1.5	Esquema da estrutura intervalar dos acordes (comp.1 a 7)	87
5.	Análise do <i>Estudo No.2</i>	88
5.1	Cálculo da classe intervalar e potenciais de afinidade	89
5.2	Centricidade e polarização: o Duplo Cadencial e sua função harmônica	94
	CONCLUSÃO	111

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Introdução

A obra composicional de Abel Carlevaro (1916-2001) é caracterizada por procedimentos elaborados a partir de uma síntese de ideias poético-musicais decorrentes de sua atividade como concertista, pedagogo e promotor cultural. Os anos de 1940 determinam a atividade profissional de Carlevaro como concertista. O meio musical de Montevideu favorecia um intercâmbio artístico estimulante e, ao lado de Buenos Aires, tinham se transformado em grandes centros da cultura musical desde o princípio de 1900. Andrés Segovia (1893-1987) em 1920 esteve em turnê de concertos nas capitais do Rio da Prata. Segovia transfere-se para o Uruguai nos anos de guerra, onde pode desenvolver uma intensa atividade artística e pedagógica. Nessa época, Abel Carlevaro iniciava sua carreira de concertista e apresentou-se para Segovia que, depois de ouvi-lo, ofereceu a possibilidade de dar-lhe aulas, o que veio consolidar sua formação como violonista. Carlevaro recebeu o reconhecimento do mestre espanhol que exerceu grande influência na carreira de Abel Carlevaro e sua definitiva integração ao círculo violonístico do Uruguai.

Alfredo Escande (1949), discípulo e assistente pedagógico de Abel Carlevaro, descreve o ambiente musical de Montevideo, ao largo dos anos 30, como um intenso convívio entre *guitarristas* eruditos e populares, sendo que esta divisão sempre foi difícil de se estabelecer quando falamos de técnica: “a capacidade concreta de poder tocar uma passagem de maneira correta” (Fernández, 2000). O ambiente musical de sua casa paterna sempre esteve associado ao violão. Seu pai, Juan Carlos Carlevaro Bastian (1888-1957), médico de reconhecida carreira, manteve uma paixão pelas artes. Sua mãe, Blanca Casal Ricordi (1887-1978) tocou piano ao longo de toda sua vida. Abel Carlevaro cedo se cercou de amigos herdados do círculo de seu primeiro professor Pedro Vittone, também professor de seu irmão Agustín. Estabeleceu uma intimidade com o artesanato e construção de violões através de seu tio Héctor R. Carlevaro que, além de *luthier*, era um bom executante do violão.

Essa convivência com o repertório clássico do violão e a paixão pelo instrumento, Carlevaro teve a liberdade de transitar por territórios musicais sem limites isolados e estabeleceu um contato entre a cultura do violão clássico e os estilos e ritmos populares do Uruguai. Cresce a paixão pelo instrumento e a amizade com as figuras mais influentes dessa época. Através de Martin Borda y Pagola, acadêmico amante do violão, Carlevaro conheceu a obra do extraordinário violonista e compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944). O contato com violonistas uruguaios de sua época como Alberto Galloti (Bachicha), músico da tradição popular do *milongón* e do *candombe*, e do mestre autodidata Atílio Rapat (1905-1988) marcaram de forma profunda Abel Carlevaro. Rapat foi violonista e professor uruguaio que demonstrava “a competência de tocar toda a música com a *alquimia* transcendente e elevado nível artístico.” (ESCANDE, Cap. 1, 2005)

Com a presença de Andrés Segovia, Montevideu passou a receber músicos como Manuel Maria Ponce (1882-1948), Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e Alberto Ginastera (1916-1983), entre outros. Em 1942, Carlevaro conhece o compositor Manuel M. Ponce, por ocasião da estreia do *Concierto del Sur* por Segovia. Tem a oportunidade de tocar para Manuel Maria Ponce as *Variações sobre Folias de Espanha e Fuga*, peça que acompanhou Abel Carlevaro ao longo de toda a sua vida de violonista, pedagogo e compositor (ESCANDE, Cap. 3, 4 e 5, 2005).

Outro fato muito importante desse momento, é o encontro com Heitor Villa-Lobos em 1940, ano da criação dos *Preludes*. A relação de Abel Carlevaro com Villa-Lobos tornou-se muito importante para ambos. Em 1940, Carlevaro apresenta um concerto para Villa-Lobos na presença de Segovia. A convite de Villa-Lobos viaja ao Rio de Janeiro e recebe os manuscritos dos *Prelúdios* (1940) e dos *Estudos* (1929). Estreia e grava os *Prelúdios 3 e 4*, em 1943. Seguem-se, a partir desse momento, recitais de grande repercussão no Uruguai, Argentina e Brasil que o levam a se apresentar na França e Espanha e, posteriormente, em outros grandes centros europeus.

Toda a obra de Heitor Villa-Lobos para violão solo foi objeto de especial dedicação de Carlevaro. Os volumes 2 e 3 das *Classes Magistrales* ou *Guitar Masterclasses* (1985 a 1989), analisa os procedimentos técnicos e interpretativos para a execução dos *Cinco Prelúdios*, *Choros No.1* e *Doze Estudos*. Alguns desses procedimentos tornaram-se referência para soluções de dedilhado, mecanismo e técnica necessária à interpretação dessas peças.

A atividade de Abel Carlevaro também se concentrou no trabalho colaborativo e associado a compositores que dedicaram parte de sua obra ao violão. Podemos citar alguns compositores como o brasileiro Camargo Guarnieri (1906-1993), o qual dedica o seu *Ponteio*, primeira obra para violão, a Abel Carlevaro. Estreia, em 1943, o *Concertino para violão e orquestra* de Guido Santórsola (1904-1994), compositor italiano, radicado entre Uruguai e Brasil. Nos anos 50, mantém intenso trabalho com Maurício Ohana (1913-1992), compositor hispano-marroquino, que escreve seu *Concerto* para Carlevaro. A partir de 1960, foram constantes as participações de Carlevaro nos festivais de violão ao redor do mundo.

Como compositor, Abel Carlevaro deixou uma obra aparentemente descontínua. Porém, no seu ofício de compositor, Carlevaro encontrou um espaço de reflexão filosófica; uma poética que deveria unir “o espírito e a matéria”¹. Nesse sentido, consideramos sua obra de composição como o “terceiro eixo” da vida do músico que exerceu uma intensa atividade como intérprete e pedagogo do violão. O caráter de sua música denota um compositor do seu tempo, ávido em encontrar uma inter-comunicação de suas ideias sobre técnica instrumental e uma expressão poética do significado musical. A linguagem poético-musical de Carlevaro resulta de uma construção sonora que transforma o conceito de idiomatismo instrumental em técnica de composição.

O idiomatismo instrumental deve ser diferenciado do mecanismo e da técnica aplicada, em maior ou menor grau de adaptação, na “tradução” da escrita musical

¹ “Y así nace la obra. (...) Nada aislado hace algo bueno. Tienen que estar junto el espíritu y la materia. Cuando se unen, sale algo nuevo; sale el hijo”. (A. Carlevaro, in ESCANDE, pg.449-450, 2005).

em música propriamente dita; o termo *idiomatismo* deve se referir a sonoridades ainda mais específicas e particulares do instrumento.

A presente tese pretende mostrar que nas composições de Abel Carlevaro encontramos uma organização estrutural e expressiva ancorada no conceito de *idiomatismo*. O *Estudo No.2 (Homenagem a Heitor Villa-Lobos)* foi escolhido como a peça exemplar para nossa argumentação. A organização estrutural das alturas resulta diretamente de *fórmulas* propostas como exercícios de *técnica da mão esquerda* expostas nos seus Cadernos 3 e 4 da *Serie Didáctica para Guitarra*.

Os *Prelúdios Americanos*, escritos na década de 1950, deram início a uma estética derivada de sua carreira de intérprete e, principalmente, seu encontro com a obra para violão de Heitor Villa-Lobos e Manuel Maria Ponce. Muitos traços desses compositores podem ser encontrados nessas peças que, apesar de manifestar uma ligação forte com os gêneros musicais do Rio da Prata, apontam para sonoridades derivadas da mecânica do violão. A peça *Campo* (Fig.1-a) dá origem aos cinco prelúdios, os quais foram compostos em uma ordem diversa das partituras editadas: *Evocación, Scherzino, Campo, Ronda e Tamboriles*.

La copia parcial o total no autorizada de esta publicación está penada por la ley.

a Andrés Segovia

PRELUDIOS AMERICANOS

Nº 3 - Campo

ABEL CARLEVARO

Allegretto $\text{♩} = 120$

poco rit. a tempo marcato

poco meno a tempo

Fig.1-a

A escrita de Abel Carlevaro nos *Prelúdios Americanos* resultam em composições de um compositor maduro, mesmo sendo obras de sua primeira fase composicional. Certamente, em consequência de sua formação instrumental solidificada pelo período de trabalho com Andrés Segóvia e da atividade ininterrupta de intérprete, Carlevaro manteve o caráter de um músico que procurava entender a música como *duplo* do compositor (LEIBOWITZ, I, 1971).

Sua vida de concertista foi ininterrupta. O repertório tradicional de concertos andava ao lado de peças de compositores com os quais manteve colaboração direta, além de músicas da tradição dos ritmos culturais do Uruguai. As composições próprias eram incluídas aos programas e, no momento adequado, apresentava um ciclo completo em primeira audição. A honestidade profissional de Abel Carlevaro sempre caracterizou um artista responsável com sua vocação.

Abel Carlevaro veio sistematizar os movimentos descritos no seu *método* que demonstra ser uma síntese das escolas técnicas do classicismo, romantismo e dos primeiros anos do século XX. Carlevaro deixa seu legado para uma nova compreensão dos movimentos necessários para uma interpretação musical controlada. Como os mestres do passado, não poderia se limitar apenas a exercícios vazios de musicalidade, prendendo-se apenas ao domínio mecânico.

No capítulo 1, escolhemos um modelo centrado em Mauro Giuliani (1781-1829) para definir alguns parâmetros do pensamento composicional do classicismo, determinantes para a evolução da técnica e do repertório violonístico. O período clássico definiu o início da história do violão moderno. A técnica composicional do classicismo esteve condicionada por um *idiomatismo* da linguagem tonal, na qual o discurso da música era estabelecido pela dialética da forma e estrutura. Elementos da técnica estavam necessariamente condicionados aos elementos da linguagem clássica. A criação deveria partir de um paradigma condicionado à relação consonância-dissonância e a conquente dinâmica tensão-repouso.

O capítulo 2 trata do caminho da música em direção ao século XX; a coexistência entre tradição e experimentação deu origem a estéticas e estilos diferenciados e,

até mesmo, individualizados. A linguagem não mais está subordinada a um paradigma comum. O processo no qual o idiomatismo instrumental, numa música não mais condicionada ao discurso tonal, é utilizado como recurso de ampliação de sonoridades particulares do instrumento e a consequente expansão harmônica. A convivência com o repertório segoviano, a música de Barrios, Villa-Lobos e Manuel Ponce possibilitaram a criação de sua teoria do mecanismo instrumental. As bases sonoras para a organização estrutural da música e seu resultado estético nortearam o pensamento composicional de Abel Carlevaro.

O *Estudo No.2* dá início aos *cinco estudos*. No capítulo 3, estabelecemos uma correspondência com a produção pictórica, teórica e pedagógica de Paul Klee (1879-1940) e a obra de Abel Carlevaro. A busca de coerência e significado da obra de arte foram preocupações constantes da vida desses dois criadores. A teoria instrumental, embasada nos conceitos do mecanismo do movimento motor, converte-se em desenhos motivicos que estão expressos na teoria da forma delinada por Klee em seus apontamentos pedagógicos. O *Estudo No.2* apresenta características de uma técnica idiomática de composição na qual elementos de construção do mecanismo transformam-se em partes construtivas da coerência da composição. Nesse momento, torna-se indispensável a referência ao pintor uruguaio Joaquín Torres-Garcia (1874-1949). Pintor, professor e teórico das artes plásticas elabora um sistema estético-filosófico de uma arte construída a partir dos princípios da proporção, unidade e estrutura, o *Universalismo Constructivo* (1934,1940). Uma escola pictórica uruguaia-americana é criada em seu ateliê e um dos mais consistente movimento artístico dos século XX, a *Escuela del Sur*.

Abel Carlevaro nutriu uma amizade com Augusto Torres (1913-1992), artista plástico muralista filho de Torres-Garcia, o qual dedicou ilustrações autorais para a escolha da capa do primeiro disco de Carlevaro, *Recital de Guitarra* (1958). A influência da estética pictórica da escola uruguaia impregnou fortemente o ambiente artístico de Moteviéu. A música de Abel Carlevaro que, tal como os tons, cores e formas absolutas estão presentes na pintura, transformam-se em tonalidades, timbres e contornos motivicos. A responsabilidade estilística

do intérprete e do professor formaram a base teórica de sua escola pedagógica e construíram os parâmetros dos processos composicionais, os quais serão tratados extensivamente no presente trabalho.

No capítulo 4, tratamos da proposição temática do *Estudio No.2*. O excerto, apresentado como exercício de mecanismo, no final do *4o. Cuaderno*, estampa a ideia de Carlevaro em utilizar um elemento da mecânica da mão esquerda do violão como motivo primário da criação musical, tal como um “desenho” unificador da composição. Uma correspondência entre a *geometria do acorde*, isto é, o desenho gerado por um sequenciador digital. Um *rolo de papel* virtual do *piano mecânico* cria uma visualidade concreta das relações abstratas da notação musical em pentagrama. A “geometria” do mecânica do movimento é descrita, derivada da teoria técnica da mão esquerda de Abel Carlevaro. Para uma análise da organização das alturas e da harmonia, adotamos a combinação das teorias de potenciais de afinidades de Edmond Costère (1952) e da teoria harmônica dos conjuntos de Allen Forte (1973) e Joseph Straus (2005) pode estabelecer os parâmetros da análise das relações estruturais entre o mecanismo instrumental e a harmonia resultante na escala do violão. Podemos perceber, com essa abordagem, que o *Estudio No.2* apresenta uma coerência acústica da relação das alturas. Uma técnica que parte da construção geométrica dos acordes - *idiomatismo* do violão - transforma-se em técnica composicional na obra de Abel Carlevaro.

A pesquisa, a qual nos dedicamos durante os anos de elaboração da presente tese, partiu primeiramente da leitura musical ao violão de toda a obra de Abel Carlevaro. Acreditamos que essa atitude, além de proporcionar uma imensa satisfação pessoal, deixou nosso trabalho respirar, o que faz nossa argumentação teórica e, portanto abstrata, adquirir vida sonora, concreta. A imposição técnica que toda obra musical exige do intérprete não se resume, segundo a visão de Carlevaro, apenas ao mecanismo, mas em encontrar soluções que resolvam a questão do sentido da música. Os ensaios de René Leibowitz (1913-1972), reunidos em *Le Compositeur et son Double*², tratam da indivisibilidade entre

² O Compositor e seu Duplo

teoria e *praxis*, ética e interpretação, respeito ao texto musical, puderam justificar nossa visão do músico que reuniu as tarefas de violonista, didata e compositor responsável e consciente de sua vocação.

1 Idiomatismo da Linguagem e a Técnica Composicional do Classicismo

O sentido de *expressão idiomática*, de uma língua, é caracterizado por um conjunto de palavras cujo sentido não mantém o significado literal das palavras. Na música, podemos nos referir a procedimentos particulares da linguagem de um instrumento ou mesmo de um estilo ou gênero. Levando em conta uma argumentação complexa a respeito do termo *idiomatismo*, julgamos pertinente uma breve abordagem da linguagem violonística na história da música.

Na música de 1750 a 1850, apresentaram-se transformações cada vez mais profundas na prática musical que substituiu a construção polifônica vocal e o conceito de *baixo cifrado* ou *numerado*³ por texturas instrumentais independentes. Estruturas de sobreposição de planos sonoros podem criar profundidade e a música passa a ocupar um espaço sonoro em movimento tridimensional: amplitude de alturas, tempo e espaço.

O idioma musical que possibilitou o *estilo clássico* é aquele baseado na sintaxe⁴ da *tonalidade*. A convergência dos modos maior e menor deu origem a alguns elementos teóricos que possibilitaram a linguagem musical do final do Século XVIII. A padronização do sistema de *temperamento igual*, o conceito de campo harmônico, o *ciclo das quintas* relacionando todas as tonalidades e modulações, cadências conclusivas e suspensivas, o tratamento do acorde de *sétima de dominante*, as gravações secundárias, os acordes de sétima de sensível e sétima diminuta, as dissonâncias acrescentadas, os acordes de sexta aumentada, essas características constituem alguns dos princípios gramaticais da música clássica.

³ HINDEMITH, Paul. *Harmonia Tradicional*, Schott & Co., 1949, e trad. Souza Lima, Irmãos Vitale.

⁴ Formas gramaticais ou lógicas da linguagem.

Com o abandono da *retórica*⁵ do período barroco, o discurso argumentativo dá lugar ao *racionalismo* e à *dialética* do classicismo, que possibilitou a “textura” da forma sonata (ROSEN, 1972). Os recursos da harmonia, os motivos unificadores, as passagens modulatórias, a possibilidade de temas contrastantes no mesmo movimento e o conceito ampliado da função harmônica de *dominante* na construção do *desenvolvimento* criaram condições para o discurso musical de grande fôlego em obras de grande dimensão. Portanto, a *Forma Sonata* representa o ponto de transformação da linguagem musical na categoria de *música pura*. A música instrumental chega ao seu apogeu, sem suporte de outra natureza que não seja a própria música.

O *estilo clássico* conseguiu unificar a linguagem instrumental na qual os instrumentos são tratados como veículos desse “idioma”. A *dialética do idealismo romântico* de Georg W. F. Hegel (1770-1831) representa uma maneira de pensar de uma época que se manifesta na linguagem musical, culminando na elaboração da *Forma Sonata – Exposição-Desenvolvimento-Reexposição*. A obra filosófica de Hegel, muito difundida na cultura de seu tempo, representa profundamente o modo e a ação do seu tempo, “a interpretação da necessidade racional em termos de processo dialético”. O conceito de *dialética* hegeliana é definido como síntese dos opostos (ABBAGNANO, p.472, 1970). A segunda metade do século XVIII representa o período de longo processo de destruição da *linearidade* na música na qual a textura contrapontística é agora expressa por *sonoridades* que passam a sobrepor elementos de natureza oposta. O “*baixo figurado*”, a harmonia expressa através da realização de acordes encadeados em polifonia é, aos poucos, substituída por “desenhos” de figuras independentes. O *baixo de Alberti*⁶ é o exemplo mais difundido de figuração de um *desenho* que funde o horizontal e o vertical na música. Essa argumentação, o *estilo clássico* é resultado de uma técnica composicional de linguagem idiomática.

A prática composicional do classicismo passa a manipular o parâmetro *timbre* como resultante do movimento do “traço” musical. A escrita musical ganha

⁵ “... modo de organização do discurso musical” (FERNÁNDEZ, pg.1, 2003)

⁶ Domenico Alberti (1710-1740)

profundidade e considera a natureza sonora como recurso de criação de planos sobrepostos. O conceito de polifonia de vozes, a técnica do *contraponto*, dá lugar à sobreposição de sonoridades de natureza acústica diferente. A técnica da *orquestração* é manifesta através da construção de sonoridades.

O *estilo clássico* adota um discurso dos contrastes através das dinâmicas, densidades, ritmo e texturas. A coerência da linguagem segue padrões formais pre-estabelecidos. Essa uniformidade é subvertida pelo “traço” individual do compositor: o *timbre*.

1.1 Técnica instrumental do classicismo – Modelo e linguagem na obra de Mauro Giuliani

No ano de 1799, Fernando Ferandiere (1740-1816) publica o primeiro tratado para violão que se servia da notação musical em pentagrama - *A Arte de tocar Guitarra Espanhola por Música* (1799). O violão estava ainda nascendo. Surgem compositores dedicados a criar obras para o violão. Uma história do violão de seis cordas está sendo criada. Ferandiere é citado como compositor e violonista no verbete sobre violão no *Grand traité d'instrumentation et d'orchestration modernes, Op.10* de Hector Berlioz (1803-1869), aonde podemos encontrar exemplos retirados de sua obra para violão. “*É quase impossível escrever bem para o violão sem ser capaz de tocar o instrumento*” (BERLIOZ; STRAUSS, 1991, p.145).

Os métodos clássicos do violão foram escritos pelos compositores consagrados desse período da história do instrumento – Fernando Sor, Matteo Carcassi, Ferdinando Carulli, Dionisio Aguado e Napoléon Coste. A pedagogia do violão está nas mãos dos compositores mais expressivos desse tempo. Um traço em comum em todos esses métodos é que a técnica e a consciência musical deveriam caminhar ao mesmo tempo. Os *exercícios* necessários ao domínio mecânico são aplicados a peças, na forma *estudo*, de profundo significado musical em sintonia ao estilo e estética do estilo.

No sentido de não ultrapassar as dimensões do presente trabalho, vamos nos ater a um dos compositores primordiais da arte do *violão clássico* – Mauro Giuseppe Sergio Pantaleo Giuliani (1781-1829). Violonista virtuoso, violoncelista, cantor e compositor nascido em Bisceglie na Itália, Mauro Giuliani perseguiu uma carreira profissional que elevou o violão a um nível proeminente num mundo musical que estava inclinado a favor da ópera, do piano e da música sinfônica. Contemporâneo de Beethoven e Schubert, viveu em Viena durante os anos de 1809 a 1819 e, no maior centro musical da época, foi reconhecido como o maior violonista da sua geração⁷. Mesmo utilizando instrumentos de sonoridade pobre, Giuliani impressionava com sua técnica e musicalidade. Suas obras para violão solo, música de câmara e concertos para violão e orquestra foram publicadas pelos mais importantes editores de música da época. Sua atividade profissional esteve sempre em sincronia com a produção mais elevada da música das primeiras décadas do século XIX. Como compositor, dedicou seu trabalho inteiramente ao violão. Escreveu de obras de profundo interesse estético para violão solo, duos de violões, duos para flauta ou violino e violão, duos para violão e piano, música vocal, música de câmara (trios, quartetos e quintetos) e 3 concertos para violão e orquestra. Giuliani, em consonância aos compositores violonistas de sua época, escreveu *estudos* para violão que desenvolvem uma proposta estético-musical para o aprendizado da música e da arte violonística.

No que se refere à época do *classicismo* na música e a consequente passagem para o romantismo, período que compreende os anos de 1770 à 1830, a atividade do violonista-intérprete não estaria dissociada da formação do músico no sentido mais amplo. O ensino e o aprendizado instrumental deveria não apenas desenvolver a habilidade mecânica da técnica do violão. Os métodos clássicos foram delineados por compositores violonistas. A técnica deveria ser articulada em conjunto, visando o domínio dos elementos significativos da linguagem musical:

⁷ HECK, Thomas F.

1. Modelos e exemplos primordiais do idioma clássico – eixo paradigmático⁸
2. O “discurso” da música e seus “enunciados” - relações sintagmáticas⁹ - a forma e estruturas funcionais das *frases* e *períodos*.

O discurso clássico é articulado em estruturas temáticas - frase ou períodos – nos quais o equilíbrio formal conduz a coerência do discurso através dos “desenhos” que expressam as relações harmônicas e linhas melódicas interdependentes.

A forma *estudo*, a pequena forma concentrada em desenvolver aspectos particulares da técnica, passa a ser considerada como uma poética de forte personalidade na arte do violão clássico. A função pedagógica assume a dimensão de arte integrada ao idioma clássico.

As relações associativas dos elementos do *classicismo* – acordes, progressões harmônicas, escalas, arpejos, intervalos – constituem uma espécie de glossário¹⁰ técnico do *estilo clássico*. No violão, esses elementos devem ser daptados aos recursos específicos do instrumento. O violão está, portanto, condicionado ao idioma da linguagem clássica.

Os *Estudos op.1* de Mauro Giuliani, obedecem aos conceitos acima discutidos. Trata-se de uma obra que é considerada até os dias atuais como essencial à formação dos violonistas ao redor do mundo. “Giuliani declarou que aquele que executasse bem todos esses estudos, poderia tocar perfeitamente qualquer coisa por ele escrita” (TENNANT, p.81, 2010). Confirma-se a ideia de “glossário” da técnica clássica. Scott Tennant, brilhante intérprete e concertista do violão atual, organizou a 1ª série dos estudos de Giuliani – arpejos - em 10 grupos.

Os *Estudos op.1* de Mauro Giuliani foram escritos em 4 partes¹¹ (Fig.1-2 a 4-2).

⁸ Modelo ou exemplo.

⁹ Sentido e função, hierarquia formal.

¹⁰ Vocabulário

¹¹ *Estudio de la Guitarra* di Mauro Giuliani, opera 1ª. (anexo)

1. *Dos arpejos* – exercício para mão direita – 120 modelos – 120 fórmulas mneumônicas construídas sobre o encadeamento T/D, em Do maior. Escolhemos alguns exemplos que seguem abaixo:

Fig.1.2-2

2. Para o procedimento da mão esquerda – saltos alternados de 3^a.- 6^a.- 8^a. e 10^a. em 4 tonalidades - Do maior, Sol maior, Re maior e La maior. Estudos homofônicos em forma de *Prelúdio*¹²; de caráter técnico e sentido musical ampliado. Exemplo (Fig.2-2).

¹² Improviso sobre uma tonalidade.

Fig.2-2

3. 11 Temas:

No.1 - *Maestoso* (Do maior - fraseado *legato*) – Exemplo (Fig.3.1-2)

No.2 - *Sostenuto* (Do maior - abafado, apagado)

No.3 - *Allegro* (Re maior – *staccato*)

No.4 - *Andantino* (La maior - *appoggiatura* simples inferior)

No.5 - *Grazioso* (Re maior - *appoggiatura* simples superior)

No.6 - *Allegretto* (La maior - *appoggiatura* de mais notas – simples)

No.7 - *Andante mosso* (Re maior - *appoggiatura* simples sobre terças)

No.8 - *Allegretto* (La maior – *grupetto*)

No.9 - *Allegro spiritoso* (Re maior – ornamento)

No.10 - *Vivace* (La maior – ligadura)

No.11 - *Allegro moderato* (La maior – *glissando*)

Nº 1.
Maestoso.

2246.

Fig.3.1-2

Exercícios – *Do trillo simples (ligado)*, *Do trillo sobre duas cordas* e *Do mordente*.
Exemplo (Fig.3.2-2).

Nº 1.

Nº 2.

Fig.3.2-2

- No.6 - *Allegretto con moto* (La maior)
- No.7 - *Allegro maestoso* (Re maior)
- No.8 - *Allegro spiritoso* (Sol maior)
- No.9 - *Allegro spiritoso* (Fa maior)
- No.10 - *Allegro spiritoso* (Re maior)
- No.11 - *Sostenuto* (La maior)
- No.12 - *Andantino grazioso* (Mi maior).

1.2 *Sonata Eroica Opus 150* de Mauro Giuliani

A *Sonata Eroica* Op. 150, de Mauro Giuliani (1781-1829), foi composta em um único movimento. Oferecida em carta¹³ ao editor Giovanni Ricordi de Milão, Itália, em 1821, Giuliani apresenta uma obra no estilo mais expressivo da linguagem do classicismo. Seguindo o esquema formal da *sonata*, cria uma obra que resume as características da escrita instrumental da época: densidade orquestral, justaposição de elementos contrastantes, o equilíbrio da quadratura nas frases e períodos, cortes abruptos, *crescendos e diminuendos* expressivos, *sforzandos*, dinâmicas *forte-piano*, impulsos rítmicos percussivos e motivos melódicos orquestrais. A proporcionalidade temporal e a condução harmônica garantem a unidade composicional da *Sonata*.

A *Gran Sonata Eroica* foi dedicada a Filippo Isnardi, amigo e patrono de Mauro Giuliani. A partitura foi publicada pela Ricordi, Milão, em 1840 (edição póstuma). Questões profissionais também estão em jogo nas relações entre compositores e a divulgação de sua obra. Conjuguar o trabalho de compositor, atuar como intérprete e professor passa a ser imperativo na vida do músico na transição do classicismo para o romantismo. Contudo, devemos notar que a formação do músico naturalmente unia todos esses atributos. Os editores surgem em função do registro da obra escrita em partitura e para expandir a distribuição nos grandes centros da cultura musical da época.

¹³ Trad. do autor – original p.14.

Abaixo, seguem trechos da carta de Giuliani para o editor Giovanni Ricordi (1785-1853), violonista e fundador da “Casa Ricordi”, em Milão:

Roma 6 de Fevereiro de 1821

Caro Amigo Sr. Ricordi

(...)

Durante minha estada em Roma, esforcei-me em escrever algumas peças musicais num estilo jamais conhecido (...)

1- *Gran Pot-Pourri* para violão *A Rossiniana*

(...) peça tocada em meus concertos 10” Luigi

2- *Variazioni* para violão 4”

3- *Rapsodie* para violão de estilo original 6”

4- *Gran Rondò Militare* em Forma de Concerto 7”

5- *Gran Sonata Eroica* para violão “de grande volume”
que nunca foi tocada. 13”

40

Em seguida, terei uma quantidade de outras pequenas coisas em um novo gênero e estilo galante que eu não coloquei na lista, que estão disponíveis para V.Sa.

(...)

Eu rogo por uma resposta rápida, indicando a pessoa a quem eu possa entregar os manuscritos aqui em Roma, e tocar o conteúdo, (...) com toda a estima e afeição

seu amigo

Mauro Giuliani¹⁴

¹⁴ (RIBONI, cap.6, 2011, texto cedido por Eduardo Fernández)

Roma 6 Febrajo 1821

Caro Amico Sig. Ricordi

Mi ricordo che a Vienna con una v.ra preg.ma mi proponevate il viaggio per Milano, onde dare qualche concerto, ed indi comunicarmi un piano per fare la mia fortuna.

Io ve ne propongo un altro il quale non tenta che a vivere tutti e due in maniera discretissima, ed eccolo.

Durante os anos que viveu em Viena, Giuliani participou ativamente do ambiente profissional da música da cidade. Ludwig van Beethoven (1770-1827) convidou os músicos mais renomados para constituir uma orquestra, dirigida pelo próprio compositor, em 8 de Dezembro de 1813. Giuliani, reconhecido como violonista e compositor, era também um excelente violoncelista e fez parte dessa estreia. A orquestra beethoveniana pode, portanto, ser o parâmetro da sonoridade que está “escondida” na concepção instrumental do classicismo.

Uma interpretação da *Eroica* deve considerar uma orquestra imaginária na qual, além da influência de Beethoven, e o contágio do estilo das óperas de Gioachino Antonio Rossini (1792-1868), por quem Giuliani nutriu grande amizade e dedicou a série das *Rossinianas op.119 a 124*, compostas durante os anos de 1821 a 1828. A primeira edição *Sonata Eroica op.150* foi publicada apenas em 1840.

Durando il soggiorno che ho fatto a Roma ho procurato di scrivere de pezzi Musicali di uno stile giammai conosciuto, oltre poi alla Conoscenza particolare di Rossini, il quale mi ha favorito molti orriginali, onde tradurre tutto ciò che mi aggrada, conclusione: questa musica la vorrei pubblicare, ve ne fò l'offra la più amichevole, ed in seguito col mio ritorno per Milano avremo più occasione di legarci insieme, e che l'interesse non sarà più la nostra divisa.

1- <i>Gran Pot-Pourri</i> per Chitarra detto la <i>Rossiniana</i> pezzo che mi servo ne miei Concerti	10"	Luiggi
2- <i>Variazioni</i> per Chitarra	4"	
3- <i>Rapsodie</i> per Chitarra d'un gusto originale	6"	
4- <i>Gran Rondò Militare</i> a Stile Concerto	7"	
5- <i>Gran Sonata Eroica</i> per chitarra di gran volume e mai sentita	13"	
	<hr/> 40	

Oltre poi una quantità di altre piccole cose in un genere nuovo, e galante che non metto in Catalogo, le quali sono a v.ra disposizione.

Ammi occorrono 50 Luiggi per il momento, vi rimetterò / a norma della pronta risposta mi darete / tutto quello che ho e quando sarò a Milano termineremo i nostri conti totali.

Non vi metto in mira la circostanza che mi obbliga ricorrere a voi, ma in seguito mi ritroverete l'uomo il più memore della terra.

Vi sarà di molto utile vendere a questi Sig.ri Editori di Vienna la metà della proprietà di detti manoscritti, giacché dalla mia partenza fatta non hanno mai ricevuto una nota musicale; del resto vi regolerete secondo il v.ro savio consiglio.

Vi prego d'una sollecita risposta, indicandomi la persona alla quale potrò consegnare i manoscritti qui a Roma, e toccare il contenuto, oltre poi l'assicurarveli, e sicuro de v.ri favori resto con tutta la stima, ed affezione

Vostro Amico

Mauro Giuliani

O 1o. Tema da *Sonata op.150* de Giuliani segue abaixo (Fig.5-1) e podemos comparar com a transcrição orquestral para a formação orquestral da Sinfonia VII de Beethoven (Fig.6-1).

Fig.5-1

Escrever uma *sonata* comprovaria o domínio do compositor sobre a *grande forma*. Um discurso de “grande fôlego” na música instrumental confirmaria o argumento de que a música expressasse um significado interno. A semântica¹⁵ do classicismo estaria contida pela própria estrutura da forma.

Porém, para escrever uma sonata, o compositor não estaria apenas condicionado a um “esquema”; uma poética¹⁶, segundo a concepção da primeira metade do século XIX, deve considerar o conceito de “jogo” entre forma e criação (Hegel, *Estética*, I, p.55).

¹⁵ Relação entre o significado e a estrutura.

¹⁶ Estética

A forma *sonata* impõe suas “regras”. A habilidade do “jogo” é tarefa que cabe ao compositor. Uma expressão pessoal identifica um trabalho sobre um campo que define a linguagem clássica. A gramática da tonalidade, ou de qualquer sistema de referência, nunca produziu uma expressão ou estilo uniformizado.

Os *Estudos op.1* de Mauro Giuliani estão direcionados ao domínio dos elementos primordiais da música de seu tempo. Os pequenos exemplos musicais das partes 3 e 4 do método dizem respeito à visão poética de Giuliani e de sua música.

Giuliani deixa a *Sonata (brilhante) op.15*, que se tornou uma de suas composições de presença quase obrigatória no repertório dos violonistas de concerto no século XX, até nossos dias. Contudo, a “vocação” do violão para a grande forma modulatória tornou-se descontínuo na obra dos compositores do classicismo. Ao contrário disso, os compositores pianistas do mesmo período fizeram da forma sonata o centro de sua produção. A *Sonata op.150* está muito além de um esquema formal e, sim, expressa uma “textura” (ROSEN, op.cit., 1972) na qual identificamos o estilo de Mauro Giuliani.

Abaixo, *grosso modo*, relacionamos alguns procedimentos que podemos extrair da prática comum da escrita orquestral ao redor de 1820:

Tutti orquestral

Tutti madeiras (a 2)

Tutti pizzicato (cordas)

Soli (solo ou naipe – todos os instrumentos)

Transferências de passagens ou frases

Acordes em naipes alternados

Amplificação ou diminuição da qualidade do timbre

Repetição da mesma frase, imitação, eco

Acordes *Sforzando-piano* e *piano-Sforzando*

Crescendo e *diminuendo*

Uso dos metais – amálgama e reforço

Uso da percussão – ritmo e cor

2

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fg. *p*

Cor (A) 1. *p*

Tr. (D)

Timp.

VI. I pizz. *p* arco *mf* 3 (con tenerezza) *p*

VI. II pizz. *p* arco *mf* *p*

Vla. pizz. *p* arco *mf* *p*

Vc. pizz. *p* arco *mf* *p*

Fig.6.2-2

9 3

Fl. *p* *f*

Ob. *p* *mf* *sf*

Cl. *mf* *sf* *f*

Fg. *mf* *sf* *f*

Cor (A)

Tr. (D)

Timp.

VI. I *mf* *sf* *f*

VI. II *mf* *sf* *f*

Vla. *mf* *sf* *f*

Vc. *mf* *sf* *f*

Fig.6.3-2

4

Fig. 6.4-2 is a musical score for measures 12, 13, and 14. The score is written for a full orchestra and includes the following parts:

- Fl. (Flute):** Measures 12-14. Measure 12: *f* (forte), *a2.* (second octave). Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Ob. (Oboe):** Measures 12-14. Measure 12: *f*, *a2.* (second octave). Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Cl. (Clarinet):** Measures 12-14. Measure 12: *f*, *a2.* (second octave). Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Fg. (Bassoon):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Cor. (A) (Cor Anglais):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Tr. (D) (Trumpet):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Timp. (Timpani):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- VI. I (Violin I):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- VI. II (Violin II):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Vla. (Viola):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.
- Vc. (Violoncello):** Measures 12-14. Measure 12: *f*. Measure 13: *f*. Measure 14: *f*.

The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is G major (one sharp). The tempo is marked *f* (forte). The score is numbered 12, 13, and 14 at the beginning of each measure.

Fig.6.4-2

2 Técnica composicional idiomática

“O termo *idioma*¹⁷ designa com muita precisão na língua como algo que reflete os traços próprios da comunidade (o grego *idiôma* já tinha o sentido de “costume especial”). (SAUSSURE, p.221, 2006)

Na música, o conceito de idiomatismo tem sido aplicado à uma grande variedade de situações; no entanto, o termo é comumente associado a específicos recursos instrumentais. A mecânica de um instrumento musical influencia como a música é especificamente organizada. Como na língua falada, passagens na música podem ser caracterizadas como mais idiomáticas ou menos, dependendo da extensão do quanto a música exige dos efeitos de um instrumento específico. (HURON, p.103, 2009). (trad. do autor)

O grau de idiomatismo instrumental não deve ser o fator de maior ou menor dificuldade de execução de uma obra. Uma peça musical é considerada “difícil” a partir das características mecânicas que exigem do intérprete uma resistência física, uma habilidade altamente refinada e precisa da coordenação motora e um domínio da sonoridade. Entendemos que o termo *idiomático* deve considerar a adaptação técnica ao instrumento, o que não significa uma facilidade de execução. O idiomatismo instrumental acontece quando certos “gestos” ou movimentos exigidos na execução é colocado em evidência, como uma aproximação ótica de uma lente, e que resulta em sonoridades ou efeitos específicos do instrumento.

¹⁷ Idiomatismo, expressão idiomática.

2.1 O Idiomatismo e a “língua” do violão.

O violão do classicismo e romantismo serviu ao idioma tonal. A necessidade da música ser executada demandou de sua arquitetura a necessidade de ser adaptada ao instrumento e a seus recursos expressivos: capacidade polifônica, extensão e tessitura, amplitude da dinâmica e impedância. As possibilidades técnicas do violão evoluíram e certos aspectos sonoros identificam um idioma violonístico próprio.

A música escrita para o violão exigiu também um instrumento mais sonoro e equilibrado. Na segunda metade do século XIX, surge a notável presença de Julián Arcas (1832-1882). Compositor-violonista, foi responsável em estabelecer uma colaboração eficiente com o construtor de violões Antonio Torres (1817-1892). Arcas influenciou fortemente Francisco Tárrega (1852-1909), mestre espanhol que deu início a um processo que envolveu as gerações seguintes na “invenção” do violão moderno do século XX. Esse processo está identificado pela amplitude cultural crescente do violonista na história do instrumento até nossos dias.

Na virada do século XIX para o século XX, notamos uma ruptura dos parâmetros estéticos do romantismo na qual a linguagem harmônica tonal é expandida. De alguma forma, a música desse período carrega componentes da tradição que está por ser quebrada. Um novo processo dialético se impõe na história da cultura social de época de grandes transformações.

A música de Francisco Tárrega conseguiu elevar o nível artístico do violão legando um repertório de composições e transcrições que sempre estarão nos programas de concerto e nos planos de ensino de violão, no mundo todo. Através de seus discípulos diretos Emilio Pujol e Miguel Llobet, Tárrega pode transmitir uma tradição violonística que, através de gerações, manteve uma linha condutora em transformação até os nossos dias.

Uma de suas composições, denominada *Endecha* (Fig.1-2,p.30), é um prelúdio que ainda segue a tradição da pequena forma romântica. A semântica de *Endecha* revela um profundo sentimento de despedida, de tal intensidade, que exige um

intérprete maduro. Essa seria a última peça da vida do violonista-compositor que foi responsável pelo elo da evolução técnica do violão até os dias atuais. A partitura estampa um desenho de linhas simples e acordes que apenas pontuam os finais de frase e assumem uma textura *coral*. A carga poética espelha uma peça de sutil complexidade¹⁸.

Abel Carlevaro sofreu uma forte influência desse período. No primeiro momento de sua formação, obteve orientações da tradição de Dionísio Aguado. Como vimos anteriormente Pedro Vittone, seu primeiro professor, baseava-se na “velha escola”. O contato com a moderna escola de Francisco Tárrega feve-se às orientações de Andrés Segovia, seguidor de Miguel Llobet que, por sua vez, foi aluno de Tárrega. Como vimos anteriormente, o ambiente musical de Montevideu estava em comunicação direta com a arte musical da Europa e, podemos afirmar, Carlevaro esteve em contato com o repertório resultante do movimento violonístico realizado em primeiro plano por Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia, seguidores da escola tarreguiana ¹⁹

A prática musical do início do século XX fez surgir uma “escola de intérpretes”; violonistas não-compositores. Por outro lado, o repertório do violão se nutre de partituras escritas por compositores não-violonistas. Essa aparente dissociação artística deu origem a um intercâmbio entre compositor e intérprete que, de certo modo, enriquece o meio musical contemporâneo.

Trataremos, a seguir, das principais influências assimiladas por Abel Carlevaro e os consequentes desdobramentos em sua carreira musical. Heitor Villa-Lobos ofereceu a Carlevaro a oportunidade de ir ao Rio de Janeiro para estudar seus *Estudos* com orientação particular; experiência intensa e transformadora que, possivelmente, despertou em Abel Carlevaro o impulso para a composição.

¹⁸ Dedilhados de Celso Delneri.

¹⁹ GLOEDEN, Edelson. *A História do Violão dos Anos 20 ao redor de Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*, disciplina ministrada no PPGMUS ECA-USP, 2011.

Endecha

Francisco Tárrega

Andante

The musical score is written for guitar in 2/4 time, marked 'Andante'. It consists of 12 measures. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as treble clef, key signature, time signature, and specific notes with fingerings. Above the staff, there are several bracketed groups of notes with numbers 2, 3, and 4 indicating fingerings. There are also labels 'VII', 'CV', and 'CVIII' above specific measures. At the bottom of the first staff, there is a circled '6' followed by '=RE'. The second staff starts with a measure number '5' and continues with more musical notation and fingerings. The third staff starts with a measure number '9' and includes a 'CVIII' label. The fourth staff starts with a measure number '12' and includes first and second endings. The score ends with a double bar line.

⑥ =RE

5

9

12

1.

2.

Fig.1-2

2.2 Idiomatismo na obra para violão de Heitor Villa-Lobos

Heitor Villa-Lobos (1887-1959), compositor brasileiro, violonista, violoncelista e pianista, manteve uma relação imbricada entre a tradição e a experimentação²⁰. Construiu sua carreira profissional concentrado na sua atividade de compositor. Escreveu uma obra extensa e contínua para todas as formações instrumentais e vocais, despertando um interesse sem precedentes aos intérpretes, musicólogos e compositores. Os trabalhos de pesquisa sobre sua obra, execuções em concertos e registros de gravações, estarão sempre despertando novas publicações e edições ao redor do mundo.

A formação musical de Villa-Lobos, muitas vezes discutida, está estampada em sua música que demonstra um artesanato de composição muito elaborado. Tal como o pianista-compositor Ernesto Nazareth (1863-1934), o caráter popular está apenas no diálogo com o gênero que identifica o Brasil urbano.

Na obra para violão de Heitor Villa-Lobos, vemos uma progressiva independência da escrita do romantismo. A *Suite Popular Brasileira* ainda mantém um perfil de escrita da melodia acompanhada: baixo, acorde e melodia. No entanto, a dimensão sonora da música de Villa-Lobos alarga-se em amplitude e utiliza recursos estendidos ao máximo na tessitura do violão; melodias no plano médio que exigem uma execução nas cordas centrais (Sol e Re); acordes distribuídos em grupos diferentes de cordas que resultam num efeito muito comum aos pianistas (os acordes se deslocam em bloco na mesma posição, em forma de “pirâmide”); cordas soltas de efeito *pedal* realizado pelo traslado horizontal da mão esquerda sobre a escala. A sonoridade criada no plano central da tessitura, deixam a música “espalhada” ao redor de um eixo polarizado da harmonia. A escrita do violão na *Suite Brasileira* e no *Choro No.1* antecipa, em muitos momentos, as sonoridades próximas dos “ruidos” encontrados nos *Estudos*.

²⁰ DELNERI, Celso. “*Seresteiro Melancólico e Impetuoso Experimentador*”, trabalho final para disciplina no PPGMUS-ECA-USP, 2008.

A influência do estilo de Francisco Tárrega, mesmo que nunca tenha sido citado diretamente, pode ser verificado no perfil de escrita da mazurca *Marieta* (Fig.2-2,p.26 e 27). Por sua vez, na *Mazurca-Chôro* (Fig.3-2,p.28 e 29) e nas outras peças da *Suite Brasileira* (1908 e 1912) estão presentes as transfigurações que o violão estaria, mais tarde, beneficiado nas mãos de Villa-Lobos – a escrita segue os princípios técnicos de Tárrega e evolui em direção aos *Choros No.1* (1920) e o *Chorinho* (1923). O idioma do violão villalobiano adquire uma dimensão além do ritmo cultural do nacionalismo, característico de sua primeira fase, e transforma-se em experimentalismo sonoro nos *Estudos* (1929). A fala do violão cria uma individualidade universal sem precedentes. O idiomatismo violonístico de Heitor Villa-Lobos, mesmo apoiado numa linguagem harmônica centrada na tonalidade, propõe uma ampliação vigorosa da sonoridade do violão.

A presentamos abaixo um resumo dos elementos da escrita violonística de Heitor Villa-Lobos:

- Sonoridades – ampliação da sonoridade do violão utilizando recursos violinísticos (paralelismos horizontais e verticais, harmônicos, mudança de agrupamentos de cordas, *glissandi*, estruturação rítmica, agilidade e timbre)
- Tradição e experimentação – linguagem expressiva do romantismo expressa em compositores violonista, como Francisco Tárrega (1852-1909), Miguel Llobet (1878-1938) e Emilio Pujol (1886-1980).
- Idiomatismo da *mão direita* combinado com fórmulas de *mão esquerda* – estruturas de sonoridades e sonoridades extendidas.

Consideramos os itens acima apontados objeto para uma abordagem posterior e excederia os limites e objeto do presente trabalho. Podemos considerar Heitor Villa-Lobos como um “inventor” de sonoridades, um experimentador dos sons, que, no âmbito idiomatismo violonístico, expandiu a sonoridade do instrumento no parâmetro timbre. Ainda podemos perceber a procura de uma textura que está sempre associada à uma harmonia ainda ligada ao estilo do romantismo europeu (F. Chopin e F. Liszt) e do impressionismo francês (Debussy).

7. ¡MARIETA!

MAZURCA

Lento

♩. 5

p

C. 4

ri - - - - tar - - - -

arm. 12

C. 5

--- dan - - - - do

a tempo y destacando el canto

C. 5

p

sonoro

B A 11248

Fig.2.1-2

The musical score consists of eight staves of music, primarily in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various guitar-specific techniques such as triplets, slurs, and fingerings (indicated by numbers 1-4 and circled numbers 5-7). Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *arm.* (armonico). Tempo markings include *ritard.* (ritardando), *Plù mosso* (faster), *a tempo*, and *Del S hasta Fin.* (From the S until the end). The score is divided into sections labeled C.2, C.5, and $\Phi.7$. The final staff concludes with the instruction *Del S hasta Fin.*

B A 11248

Fig.2.2-2

Na década de 1950, algumas de suas composições passam por uma revisão do próprio autor. Em especial, na *Suite Brasileira*, percebe-se uma nova escrita; o traço de um compositor maduro interfere numa criação do tempo de juventude (SALLES, p.41, 2009). No compasso 54 da *Mazurka-Chôro*, vemos indicação *A tempo (Final)*. Uma *coda* apresenta-se como um exemplo nítido dessa interferência tardia de Villa-Lobos nos originais de 1908 e 1928 que, particularmente, consideramos bem-vinda (Fig.3-2, abaixo).

2

Suite populaire brésilienne

Éditée par
Frédéric ZIGANTE

1. Mazurka-Chôro (1908)

Heitor VILLA-LOBOS
(1887-1959)

(Un peu lent)

© 1955 Éditions MAX ESCHIG
Paris, France

D. & F. 15721

Tous droits réservés
pour tous pays.

3

(rall.)

32

36 (A tempo)

40 rit. A tempo

45 Tempo 1°

49

A tempo (Final)

54

58

62 rall.

V V XII XII

* effet :

** effet :

Fig.3-2

A obra para violão de Villa-Lobos mantém uma sincronicidade estética com a música do seu tempo, fator que corrobora para identificá-lo como um compositor brasileiro de grande responsabilidade universal. O *Choros No.1* (1920) é ainda escrito nos mesmos princípios da *Suite*. A dedicatória a Ernesto Nazareth (1863-1934), pianista reconhecido e compositor expressivo do gênero denominado “Tango Brasileiro” (o Choro), é aqui bem justificada.

O violão, em particular, é premiado com a série dos *12 Estudos*. Não se trata de maneira alguma de peças didáticas, mas, ao modo dos consagrados *Estudos* para piano de F. Chopin, são peças de concerto que exploram aspectos técnicos tradicionais potencializados ao extremo como idiomatismo instrumental.

Os *Prelúdios* evocam o “seresteiro melancólico” da personalidade villalobiana. Este agora pode conviver tranquilamente com a alma do “impetuoso experimentador”.

O conjunto de sua música para violão solo de Heitor Villa-Lobos pontua cada uma das grandes fases de sua obra:

- 1 *Suite Populaire Brésiliène* (Mazurca-Chôro, Schottish-Chôro, Valsa-Chôro, Gavota-Chôro e Chorinho), reunida pelo editor francês Max Eschig em 1948²¹, compreende peças escritas de 1908 a 1923.
- 2 *Choro Típico No.1* (1920) para violão solo, publicado com esse título pela Casa Arthur Napoleão (Copyright 1920²²), dá início à série dos *Chôros*, conjunto de peças de expansão sonora e estética que marca a época de sua estada em Paris, de 1923 a 1929.
- 3 Em 1929, Villa-Lobos deixa os primeiros manuscritos de seus *Douze Études*, obra de grande força criativa que é considerada como “ponto de mutação” na história do violão do século XX²³.

²¹ AMORIN, p.73, 2009.

²² AMORIN, p.97, 2009.

²³ Entrevista com Manuel Barrueco, III Festival Leo Brouwer, UNIVESPTV, 2011.

- 4 De 1930 a 1945, Heitor Villa-Lobos dedica-se à composição das *Bachianas*. Os *Cinq Préludes* são compostos em 1940. Peças de caráter programático que resumem seu estilo seresteiro e impetuoso.
- 5 O *Concerto para Violão e pequena orquestra*²⁴ (1951) exigiu a escrita de uma *Cadence*, em 1953, a pedido de Andrés Segovia. Heitor Villa-Lobos sintetiza e aperfeiçoa os processos composicionais observados nas 4 fases anteriores.

2.2.1 O encontro Abel Carlevaro e Heitor Villa-Lobos

Francisco Curt Lang (1903-1997), através do Instituto Inter-Americano de Música em Montevideu, convida Heitor Villa-Lobos a visitar o Uruguai em 1940. Abel Carlevaro apresenta, em concerto para o compositor brasileiro, os *Choros No.1*. Villa-Lobos presenteia Carlevaro com os manuscritos dos *Prelúdios*. Em 1943, Abel Carlevaro estreia no Teatro Municipal do Rio de Janeiro e grava os *Prelúdios 3 e 4* e declara sua predileção pelo *No.3*. (Fig.5-3). A vaguidade harmônica e temporal da parte A remete ao caráter improvisativo dos prelúdios para órgão de J.S. Bach.

A parte B apresenta um desenho diagonal em progressão o qual remete ao tema da fuga da *Toccata e Fuga em Ré menor* de J.S. Bach. O mesmo motivo é recorrente na melodia do *Martelo*, peça que segue a famosa *Cantilena* das “Bachianas Brasileiras No.5”. Essa parece ser a associação mais forte a respeito da homenagem a Bach do *Prelúdio No.3*.

²⁴ *Concerto pour Guitarre et petite orchestre*, Éditions Max Eschig, Paris, 1951.

Prélude n° 3

The musical score for Prélude n° 3 is written in a single system with six staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations, dynamics, and fingerings.

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "Andante". The dynamics are "mf" (mezzo-forte) and "rall." (rallentando). The tempo changes to "A tempo". The staff contains several measures of music with fingerings (1, 2, 3, 4) and a repeat sign.
- Staff 2:** Continues the melody with fingerings (1, 2, 3, 4) and a "rit." (ritardando) marking. The staff ends with a double bar line and the Roman numeral "II".
- Staff 3:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "Andante". The dynamics are "mf" (mezzo-forte) and "rall." (rallentando). The tempo changes to "A tempo". The staff contains several measures of music with fingerings (1, 2, 3, 4) and a repeat sign.
- Staff 4:** Continues the melody with fingerings (1, 2, 3, 4) and a "rit." (ritardando) marking. The staff ends with a double bar line and the Roman numeral "II".
- Staff 5:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The tempo is marked "Andante". The dynamics are "mf" (mezzo-forte) and "rall." (rallentando). The tempo changes to "A tempo". The staff contains several measures of music with fingerings (1, 2, 3, 4) and a repeat sign.
- Staff 6:** Continues the melody with fingerings (1, 2, 3, 4) and a "rit." (ritardando) marking. The staff ends with a double bar line and the Roman numeral "II".

Additional markings include "le même doigté" (the same fingering) and "VIII" (eighth note).

Fig.5.1-2

20

rall. *rit.*

Molto adagio e dolorido

23 *f* *espressivo*

25

27

29 VIII X IX *rall.* **A tempo**

31

33

35 *rit.* $\oplus$ **Andante** *rall.* *mf* *p* **Fine**

D.C. al $\oplus$

DF 15722

Fig.5.2-2

2.3 A influência dos compositores não-violonistas na obra de Abel Carlevaro.

A formação de Abel Carlevaro como concertista esteve sob a orientação de Andrés Segovia. Segovia incentivou compositores não-violonistas a criar peças originais para violão. A influência dessa escrita em Abel Carlevaro está presente em sua obra como compositor.

Manuel Maria Ponce, um colaborador incessante do trabalho de Segóvia, demonstrou um critério de escrita violonística particular. As *Variações sobre "Folias de Espanha" e fuga* (1922) passam a exercer sobre Carlevaro uma influência predominante. No exemplo abaixo (Fig.6.2), observamos a Variação III. Os “desenhos”, motivos e fórmulas combinatórias dos dedos estão presentes na escrita violonítica de Abel Carlevaro.

Fig.6.2

A obra de Manuel M. Ponce para violão é resultante do diálogo compositor-intérprete. O trajeto da ideia musical e a construção da composição estabelece certos níveis de possibilidades técnicas de execução ao instrumento. Os compositores não violonistas colaboradores de Andrés Segovia “aprenderam” os recursos do violão como também souberam utilizá-los com características próprias e muitas vezes inovadoras. Os compositores sempre souberam como adaptar suas ideias geradoras aos diversos meios expressivos disponíveis. Violonismo e idiomatismo são conceitos próximos, porém diferentes, que estabelecem um maior ou menor grau de adequação da ideia original da composição às possibilidades técnicas do instrumento.

As inovações do violão ainda passaria pelas mãos de Miguel Llobet, Manuel de Falla, Manuel Maria Ponce, Francisco Moreno Torroba, Joaquín Turina, Mario Castelnuovo-Tedesco, Joaquín Rodrigo e tantos outros compositores que estão presentes na cultura do violão da primeira metade do século XX. Miguel Llobet Solés (1878-1938) perseguiu uma carreira de violonista-concertista e manteve uma regularidade na composição para violão. Tendo sido aluno de Francisco Tárrega, Llobet herdou de seu mestre a prática da transcrição e do arranjo, vertendo para o violão obras de Isaac Albéniz, Enrique Granados, Felix Mendelsson, Wolfgang A. Mozart e Tchaikovsky entre outros compositores. Manuel de Falla (1886-1946) escreve para Llobet sua peça *Homenaje pour le tombeau de Claude Debussy*.

Nos seus apontamentos de memórias sobre sua carreira *Mi Guitarra y Mi Mundo*²⁵, Abel Carlevaro faz referência importante (CARLEVARO, Cap.IX, p.74, 2006) sobre a *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla. Nas palavras de Carlevaro, de Falla marca o início da moderna literatura violão e, mesmo não sendo violonista, tinha muita afinidade com o instrumento. Ao lado de Isaac Albéniz e Henrique Granados fez parte dos mais importantes músicos da primeira metade do século XX. Compositores pianistas, souberam traduzir o “gesto” violonístico para o piano ou para peças orquestrais. Manuel de Falla, atendendo a solicitação do editor francês Henri Prunières, da “Revue Musicale”,

²⁵ My Guitar & My World, Chanterelle, Heidelberg.

para uma edição em memória a Claude Debussy. Surge a *Homenaje pour Guitare*; peça diretamente escrita para violão (Fig.7.2)

80

9

par Manuel de FALLA

Homenaje pour Guitare

Mesto e calmo $\text{♩} = 60$
Effet: une 8^{ve} au dessous

GUITARRA (*)

il basso
come prima
poco affr.
a Tempo
legg. affr.
harm. 12
B 2
B 3
Tempo
harm. 12

(*) Les sons marqués du signe × doivent être accentués, d'après les nuances, et très légèrement retenus.
Copyright 1920 by J. W. Chester and Co

Fig.7.2-1

harm. 5

mf pp mf p p f

6

f > p 6 f > p f > p f > p

f > p f > p f > p

rit. poco

legg.

a poco

Tempo

5

B 5

p poco

legg.

poco affr.

3

f > p

3

il basso

B 5

affr.

come prima

Più calmo

harm. oct. p marc.

poco cresc.

pp

harm. oct. p

pp

mf poco

Tempo 1°

rit.

3

perdendosi

Granada, 8-20

108577

2

Fig.7.2-2

Parece ser consenso que essa pequena peça inicia, em 1920, uma outra história na música para violão. Além dos fatores estéticos, a importância da concepção musical de Manuel de Falla projetou a ideia de ampliar o repertório do instrumento através da música escrita por compositores não-violonistas. Andrés Segovia foi um dos grandes embaixadores dessa idéia e assume a responsabilidade de divulgar e publicar essas partituras em uma coleção denominada informalmente de “repertório segoviano”. Portanto, o trabalho de colaboração entre o violonista e o compositor passa a ser cada vez mais necessário para criar uma alternativa para a máxima de Hector Berlioz²⁶, citada no capítulo sobre o violão do classicismo. Essa prática colaborativa constitui um dos fatores da maior importância na formação dos violonistas nos dias atuais.

2.4 Idiomatismo auto-referencial na obra de Abel Carlevaro

Resumo dos parâmetros da técnica dos Cadernos da Série Didática de Carlevaro

- a. Apresentação da mão direita (combinatória dos dedos *p,i,m,a* nas fórmulas de arpejos, escalas, notas repetidas, acordes)
- b. Toque da mão direita (ataques, dinâmica e timbre)
- c. Apresentação da mão esquerda (longitudinal e transversal – diagonal)
- d. Ação da mão esquerda (ligados, contração e distensão, movimentos diretos e cruzados, dedos fixos, guias e eixos, pestanas, vibrato, *glissando*)
- e. Traslados (mudança de posição)
- f. Dedilhado indicado (coordenação de ambas as mãos)
- g. Tempo (movimento e andamento)
- h. Mecânica e Técnica (movimento consciente e compreensão musical)
- i. Descanso e Relaxamento (renovação constante do movimento)

²⁶ “É quase impossível escrever bem para o violão sem ser capaz de tocar o instrumento” (BERLIOZ; STRAUSS, 1991, p.145).

A escrita *modular* e *geométrica* segundo um esquema *pré-composicional* de escrita define o que chamaremos de *composição sobre uma técnica idiomática*²⁷. Podemos admitir que, na obra composicional de Abel Carlevaro, o *idiotismo instrumental* encontra-se diretamente relacionado com o sistema por ele organizado nos *Cuadernos da Serie Didactica para Guitarra* (1972 a 1975). Esse método trata dos elementos fundamentais do mecanismo e da técnica do violão e, através de exercícios específicos, classifica e adota uma nomenclatura precisa dos movimentos motores envolvidos em cada situação apresentada.

O *Cuaderno No.1* é dedicado às escalas diatônicas *maiores* e *menores* na extensão do braço do violão. Esse tratamento *horizontal* sugere uma visão melódica do instrumento. A construção de *linhas* desenhadas no plano das *escalas* desenvolve uma percepção do espaço sonoro de todo o instrumento. “No violão, uma execução correta não se concebe sem uma correta digitação.”²⁸ (CARLEVARO, pg.3, 1975). A *escala*, como um elemento básico da toda linguagem instrumental, torna-se um elemento técnico de complexo mecanismo no qual podemos destacar alguns recursos necessários: o domínio das distâncias (mudanças de posição), a colocação *longitudinal* (na direção linear das cordas), a alternância dos dedos da mão esquerda e a consequente coordenação da mão direita (também alinhada em cada corda). Portanto, o *Cuaderno No.1* é ao mesmo tempo básico e avançado. Básico como paradigma da música ocidental e da construção de todos os instrumentos *afinados* no temperamento igual. Avançado por exigir do executante, progressivamente, um domínio da precisão técnica de nível avançado. O tempo necessário para que a *pena do desenhista* se condicione aos movimentos da mão, para um total domínio do traço, está também estabelecido para o violonista controlar o mecanismo motor para um resultado sonoro satisfatório.

O *Cuaderno No.2* trata de uma específica técnica de mão direita: as possibilidades de combinação dos dedos da mão direita *p-i-m-a* – *Fórmulas*. A simultaneidade de ataque do *polegar* e outros dedos diferencia esse volume dos tradicionais

²⁷ Movimentos gestuais particulares de um instrumento.

²⁸ “En la guitarra no se concibe una ejecución correcta sin una correcta digitación”

métodos de *arpejo*, nos quais a sequência de dedos não considera a *ação conjunta* do polegar. Estamos, então, diante de um treinamento planejado do mecanismo de mão direita para a execução de *planos de sonoridade* e equilíbrio de todas as possibilidades combinatórias de *p-i-m-a*. O acorde *diminuto* executado pela mão esquerda, em movimento cromático, foi logo abandonado por Carlevaro nas palestras e cursos por ele ministrados. Outras possibilidades estão abertas para *invenção* de mão esquerda. Primeiramente, são apresentadas as *fórmulas* nas quais os dedos *i-m-a* estão alocados respectivamente sobre as *primas* (cordas 3-2-1). O *polegar* “salta” sobre os *bordões* (cordas 6-5-4). Essas mesmas *fórmulas* serão utilizadas com os dedos *i-m-a* alinhados na mesma cordas. Não se trata, porém, de um treinamento de *trêmulo violonístico*, um recurso expressivo do violão do *Romantismo* na Espanha. Carlevaro, mais uma vez, reafirma a importância da *posição longituninal* criando uma abordagem da mão e dedos tocando a mesma corda em *Notas Repetidas*, *Acordes Repetidos*, *Rítmos Simultâneos* e *Exercícios Combinados* (CARLEVARO, tomo 2, 1975).

Um exercício sobre *planos de sonoridade*, criando um sentido tridimensional ao resultado sonoro, fica expresso na Fórmula 227 (___pg.42) de *Técnica da Mão Direita* (Fig.6-3).

Fórm. 227

Subiendo cromáticamente en la forma indicada.
Ascend chromatically in the indicated manner.

Fig.5-2

A figuração de *Notas Repetidas* na 3a. corda executa um *pedal* (i-m-i) no plano central, entre a linha superior (anular) e o *baixo* (polegar) (Fig.7-3)

Fig.6-2

A *geometria* harmônica da Fórmula 229 (Fig.7-3) é utilizada para compor uma ideia composicional na Fórmula 230. A *gênese* de uma composição, na qual o sentido musical está estampado no estudo da técnica, encerra o *Cuaderno 2*. (Fig.8-3,p.38)

Breve análise da Fórmula 230:

Uma frase *a-b* (comp. 1-4) apresenta uma harmonia resultante do deslocamento cromático da m.e.²⁹. Esse desenho é sequenciado.

No 4º pentagrama (comp. 9-12), notamos que o *b* da fórmula inicial dá lugar a um desenho rítmico de caráter suspensivo (*fermata*). Segue-se um novo elemento de contorno diferenciado.

A retomada (*A tempo*) estende-se até a VII posição (Do no baixo). Os compassos do 5º pentagrama são então reprisados. Um *glissando* descendente, para ser

²⁹ mão esquerda.

executado pelo dedo *indicador* da m.d. encerra a peça com um acorde “moldado” pela geometria dos dedos 1 e 2. A sobreposição dos acordes de Mi menor (Tônica?) e Si maior (Dominante?)

EJERCICIO CON ACORDES REPETIDOS

LOS ACORDES NO DEBEN SER ARPEGGIADOS.
Los dedos índice, mayor y anular de la mano derecha deben permanecer unidos como un solo dedo, para mayor seguridad en la ejecución.

EXERCISE WITH REPEATED CHORDS

CHORDS ARE TO BE PLAYED “SENZA ARPEGGIARE”.
The first, middle and ring fingers of the right hand must remain together as if they were one finger, to obtain accurate performance.

45

Fórm. 230 $\text{♩} = 80 \text{ circa}$

B & C-4007

Fig.7.1-2

Fig.7.2-2

Os *Cuadernos 3* e *4* estão dedicados à *Técnica da Mão Esquerda*. Esses dois volumes contém, do nosso ponto de vista, a grande contribuição de Abel Carlevaro na sistematização da técnica do violão. Abaixo, elegemos alguns pontos do vocabulário carlevariano para a mão esquerda:

- *Mudança de Posição* sobre a escala do instrumento (braço trasteado) por movimento direto, por substituição de dedos na mesma corda ou cordas diferentes, *pestanas*, substituição direta e indireta dos dedos (troca de cordas com os dedos na mesma abertura), deslocamento da mão (mudanças de posições I, II, III etc. do dedo 1 – indicador da mão esquerda – conduzido pelo *polegar* da mão esquerda)
- Deslocamento ascendente e descendente (entre posições) com relação aos dedos 1-2-3-4
- Traslados por saltos (intervalos lineares e transversais)
- Ligados (toque de mão esquerda) simples, de 3 notas, dedos saltados, ligados contínuos e *trilos*, ascendentes e descendentes.
- Ligados duplos.
- Ligados com cordas soltas.
- Ligados em *Posição Fixa*.
- Ligados em texturas polifônicas
- Extensão (distensão) e Contração
- Apresentação transversal da mão
- Conjunto braço-punho-mão-dedos
- Dedos fixos (eixo e guia)
- Movimento cruzado
- Ordem dos dedos 1-2-3-4

Esses tópicos, acima relacionados, foram diretamente baseados nos *Cuadernos da Serie Didactica* publicados em 1975. Posteriormente, Abel Carlevaro elaborou um *Glossário* (CARLEVARO, pg.28-30, 1989) de termos técnicos em seu volume dedicado aos *estudos* de Fernando Sor (1778-1839), compositor e violonista de forte personalidade artística no século XIX. Esse *Glossário* trata de classificar a mecânica de ambas as mãos, dedos, braço, articulações e musculatura necessárias para a *boa execução musical*. Essa visão, de detalhada descrição das atitudes posturais e forças musculares, nos oferece o cuidado e profundidade

com que Carlevaro dedicou sua *escola técnica*. Un *Diccionario da Escola Abel Carlevaro*³⁰, escrito em 1995, recentemente publicado (ESCANDE, pg..558, 2005).

Abel Carlevaro oferece um *método* que está fundamentado na adaptação do instrumento ao corpo do instrumentista. Sua *teoria instrumental* descreve e justifica, de maneira simples, os conceitos de postura, pontos de estabilidade do instrumento, consciência dos movimentos e relaxamento. Modelos sobre fórmulas básicas, nas quais cada um desses pontos estão isolados, vão se desenvolvendo e ampliando o plano sonoro. Seguindo um princípio *geométrico* do violão, o deslocamento *cromático* é sugerido para treinamento em todo o braço (tastieira).

2.5 O desenho gráfico e a geometria do acorde

Paul Klee (1879-1940), nas anotações recolhidas e comentadas por Jürg Spiller, amigo do pintor, elabora textos de caráter pedagógico. Esses textos e desenhos resultaram em um método de trabalho e referência teórica da composição da pintura, independente da técnica a ser adotada. Os apontamentos de Klee podem servir de método para o aprendizado de conceitos interno da linguagem pictórica (KLEE, 1973).

Muito se parece ao ensino da música, a necessidade de Klee criar um “método” que, por sua vez, apóia-se não raro em conceitos genuinamente musicais. Tais escritos preenchem questões que não são exclusivas das artes plásticas ou da pintura; fazem parte de conceitos da criação artística, do pensamento criador a das possíveis manifestações de seu conteúdo estético.

Podemos assegurar que a atividade pedagógica de Klee desenvolveu-se junto com sua criação plástica, servindo de apoio mútuo tanto para que a pintura não se esvaziasse de conteúdo, quanto o conteúdo de suas aulas estivessem preenchidos de pintura.

³⁰ *Diccionario de la Escuela Abel Carlevaro*

Filho de pai músico, estudou violino ao ponto de ficar indeciso entre a música e a pintura nos anos de juventude. Tendo-se casado com Lyli Klee-Stumpf (1876-1949), professora de piano, Klee apropriou-se de elementos internos da linguagem musical (harmonia, melodia, contraponto, ritmo e timbre) e relacionou esses conceitos com a linguagem plástica.

Levando em consideração o parâmetro *tempo*, Klee propõe soluções plásticas para o movimento lento ou rápido, níveis de densidade e pulsação, tensão e estabilidade.

Ao entramos em contato com a obra de Paul Klee e seus apontamentos de aula entendemos claramente que sua intenção não se limitava ao problema de *como* pintar, mas introduzia conceitos que respondessem à questão do *por que* pintar.

O *traço* aos poucos se desenvolve em *linhas ativas, intermediárias e passivas*, definindo um plano dinâmico – *centro e camada, deslocamento e contraste* (KLEE, pg.105-136).

“Naquele tempo eu já tinha adivinhado que seu desenho muitas vezes era transcrição de Música. Ou melhor, naquele período, inclusive sem ele ter dito que sempre tocava violino, infatigavelmente, tinha adivinhado essa transcrição da música”
(Rainer Maria Rilke)³¹

Nos volumes 3 e 4 da *Serie Didactica*, encontramos exercícios sobre transformações de desenhos básicos (combinatória dos dedos 1, 2, 3 e 4), como uma geometria que se transforma a partir de formas puras: quadrado, triângulo e círculo. Os exercícios 111 a 114 (Fig. 8 a 11) estão dimensionados para desenvolver a flexibilidade motora e muscular. Cada dedo 1-2-3-4 está posicionado sobre quatro casas consecutivas, mas a abordagem das cordas não

³¹ RILKE, p.6.

seguem um direcionamento longitudinal horizontal; em função de um planejamento do movimento de flexão e extensão dos dedos da mão esquerda, Carlevaro escreve desenhos sobre o braço do violão. Esses desenhos resultam uma sonoridade particular derivada de intervalos não mais baseada em relações tonais. Movimento e harmonia estão integrados a um efeito harmônico resultante particular. As relações harmônicas surgem em consequência do movimento e resultam em efeitos sonoros derivados da mecânica própria do violão, uma harmonia idiomática.

Esses desenhos desenvolvem-se pouco a pouco em direção ao excerto do *Estudo No.2*, estampado no exercício 115 (Fig.12). As tablaturas, abaixo da partitura em pentagrama, demonstram o espaço visual do braço, cordas e casas que tornam mais imediata a relação entre alturas e desenho gráfico.

Los dedos siguen el orden 2-3-4 The fingers follow this order: 2-3-4
(♩. = 98, ca.)

Ex. 111

etc.

Fig.8-2

Los dedos siguen el orden 1-3-4 *The fingers follow this order; 1-3-4*
 (♩. = 99, ca.)

Ej. 112

The musical score for piano (p), mezzo-forte (m), and fortissimo (f) dynamics, showing fingerings 1-3-4. The score includes a tempo change to "a tempo" and a "ten." (tension) marking. The piece ends with "etc.".

5

The piano accompaniment for the first system, showing fingerings 1-3-4 for the right hand and 1-3-4 for the left hand. The score includes a tempo change to "a tempo" and a "ten." (tension) marking.

6

The piano accompaniment for the second system, showing fingerings 1-3-4 for the right hand and 1-3-4 for the left hand. The score includes a tempo change to "a tempo" and a "ten." (tension) marking.

Fig.9-2

Los dedos siguen el orden 1-2-4

The fingers follow this order; 1-2-4

(♩. = 84, etc.)

Ej. 113

Se repite ascendiendo de grado.
etc.
Repeat by ascending degrees.

5

7

Fig.10-2

Los dedos siguen el orden 1-2-3-4

The fingers follow this order; 1-2-3-4

Ej. 114 $(\text{♩} = 80, \text{ca.})$

A scender cromáticamente.
Ascend chromatically.

B&C 4013

Fig.11-2

Ej. 115 $(\text{♩} = 84, \text{ca.})$ I

Se repite ascendiendo de grado.
Repeat by ascending degrees.
etc.

B&C 4013

Allegretto $(\text{♩} = 88, \text{circa})$

3

5

8

11

poco rit. a tempo poco rall.

3. Estudio No.2 (homenagem a Heitor Villa-Lobos)

Choro a Marcos Alan

Estudio N° 2

ABEL CARLEVARO

(Movimiento transversal; los dedos siguen el orden: 1-2-3-4)
Allegretto, (♩=88, circa).

GUITARRA

poco rit.

Poco rubato e a capriccio

poco meno

poco tem.

a tempo

mf

© copyright 1975 by BARRY Editorial, Com., Ind., S.R.L. - Buenos Aires - Rep. Argentina. Unicos editores para todos los paises. Todos los derechos de edición, ejecución, difusión, adaptación y reproducción están reservados. Queda hecho el depósito que establece la Ley 11.723

2 *a tempo*

p

mf

poco ten.

a tempo

Poco meno

poco rall.

ten.

mf e ben ritmato

C. III.

a tempo

cediendo

espress.

Poco metalico

B & C-4026

The page contains seven systems of musical notation, each consisting of a single staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Labeled "C. III" at the beginning and "C. III" above the staff. It includes markings like "a tempo", "poco rit.", and "a tempo".
- System 2:** Labeled "C. VII" above the staff. It includes markings like "poco rit.", "a tempo", and "C. II" at the end.
- System 3:** Labeled "C. IV" and "C. VI" above the staff. It includes markings like "poco meno", "rall.", "gliss.", "a tempo", "mp", and "mf".
- System 4:** Labeled "Come prima" above the staff. It includes markings like "poco rall.", "ten.", and "p".
- System 5:** No specific label, but it continues the musical sequence.
- System 6:** Labeled "poco rit." and "Poco rubato e a capriccio" above the staff. It includes markings like "p" and "a".
- System 7:** Labeled "C. III" above the staff. It includes markings like "a", "p", "m", and "i".

The page number "61" is located in the top right corner. The publisher's code "B & C: 4026" is located at the bottom center of the page.

4

Poco meno

poco len.

a tempo

mf

a tempo

p

p

a m i p i m i

poco len.

a tempo

a m i p i m i

Poco più lento

a m i p i m i

p

IMPRESO en la REPUBLICA ARGENTINA = Talleres Gráficos M. A. BERMEJO = Bartolomé Mitre 4385 - Cap. Fed. • 10-6-75

3.1 Proposição Temática do *Estudio No.2* (excerto)

Extraído del “Estudio No.2” (Homaje a H. Villa-Lobos)

Fig.1-4

Encerrando o *Cuaderno No.4* (técnica da mão esquerda), Carlevaro apresenta um exemplo *Extraído del Estudio No.2* (CARLEVARO, pg.54, 1975), que no *Estudio* tem função conclusiva na *teleologia*³² formal da parte A (Fig.1-4). No entanto, observamos seu caráter *temático*, objeto ou argumento do discurso. Carlevaro escolhe esse processo de *tematização* para concluir sua *argumentação*³³ (retórica).

A proposição temático do *Extraído*, nos coloca diante de um material condensado, “desenhado” a partir da idéia motívica que inicia o *Estudio No.2*. Essa gênese, cria um argumento ativo e preciso. Após apresentar um exercício

³² *Finalismo*: causa final ou finalidade (ABBAGNANO, pg.907, 1970)

³³ *Argumento*: o tema ou objeto de um discurso qualquer, aquilo em torno de que o discurso versa ou pode versar (ABBAGNANO, pg.74-75, 1970)

(forma pura) do *movimento transversal dos dedos*, na ordem 1-2-3-4, Carlevaro escolhe uma composição para encerrar a *Serie Didatica*. O exercício adquire o contorno de uma linha em movimento e se desenvolve num discurso musical de forte personalidade.

3.1 Representação MIDI do *Estudo No.2* (excerto)

A partitura do excerto do *Estudo No.2* pode ser representada por gráficos criados por um programa *Sequenciador MIDI*. A representação dos dados digitais está organizada em dois eixos perpendiculares no qual as durações (linhas que representam o tempo de semicolcheias) seguem a direção horizontal (compassos numerados) e as alturas (teclado do piano). O desenho resultante é uma visualização da gravação em *Rolo de Papel* (Piano Roll) do *Piano Mecânico* (Player Piano) (KOSTKA, pg.250-254, 1999). Esse esquema configura um desenho do contorno linear da proposição temática do *Estudio No.2* de Abel Carlevaro. *Timbre* e *Textura* estão estampadas no traço e linhas desse desenho (Fig.2-4).

Estudio No.2 – Representação gráfica de dados digitais (Sequenciador MIDI)

Fig.2-4

Ao unirmos os pontos que representam as alturas e durações, agora num fundo branco, com traços desenhados “sem régua” vemos linhas de uma forma que induz ao movimento e à profundidade (Fig.3-4). Esses traços de formas simples assume características primitivas ou infantis. Mas, o desenho transformado da linguagem figurativa (fotográfica) para uma concepção puramente pictórica (pintura-objeto), implica num artesanato não utilitário onde não importa o que se pinta ou que se faça, mas *como* se faz.

Fig.3-4

Esse aparente “toque de inocência” resulta numa visão que confere vida à forma. A ideia de aglutinação e dissipação está evidente e inspira uma interpretação não linear do *Estudo No.2*. A percepção intuitiva de Abel Carlevaro assume uma linguagem de sensações *não-figurativa* e inocentes, que permite fazer com que as coisas existam de forma nova e diferente.

A vida do intérprete encontra a vida do compositor. Essa visão nos ensina ver o mundo de maneira “inocente”. Essa inocência permite uma visão consciente e inteligente do mundo cujas imagens estão impregnadas de conteúdo e espírito.

“L. van Beethoven a Bettina von Armin

15 de Agosto de 1812

Quando componho, eu sempre imagino um desenho
e sigo suas linhas.”

(BEETHOVEN, 1964)

Fig.4-4

Paul Klee – Viagem difícil por entre O – desenho à pena³⁴ (KLEE, pg.106, 1973)

“O pintor fixa sua atividade artística na procura da forma plástica absoluta. As normas naturais e geométricas se defrontam continuamente com a intuição; procura por um sistema que satisfaça o espírito sistemático que exige a teoria e o ensino e incurciona no reino do fantástico e do fabuloso”. (Spiller, KLEE, Prefácio, 1973)

A relação entre a teoria e a pintura de Paul Klee é imediata. Klee apresenta os princípios da pintura e do desenho em dois grandes grupos:

- 1) Noções fundamentais da teoria da construção da forma.
- 2) Uma contribuição à teoria criadora da forma.

Um professor de arte deve servir de exemplo ético e estético e, através de sua obra, nos coloca diante de uma mensagem questionadora do ensino da arte: pensar a criação artística propondo soluções concretas e expressivas. Podemos mesmo falar de uma poética pedagógica que não caia no conceito de “obra de arte didática”, sem conteúdo expressivo próprio.

³⁴ Voyage difficile à travers O – dessin à la plume

4. A técnica idiomática de composição no *Estudo No.2*

A escrita dos *Cinco Estudios (Homenaje a H. Villa-Lobos)* estende-se pelos anos de 1970 a 1987. A idéia desses *Estudios* estava delineada e o primeiro a ser composto é o de número 2 (!). Uma análise *Estudio n.2* será objeto de nosso presente trabalho e apresenta uma técnica de escrita *modular* (BROUWER, 2004, pg.), resultante da apresentação dos dedos 1 – 2 – 3 – 4 (mão esquerda) sobre a escala (braço com casas divididas em casas), onde cada dedo está *sempre* em casas consecutivas do violão. Portanto, não se trata apenas de um sequência, mas essa está associada com uma *geometria* (desenho resultante da apresentação dos dedos) que resulta na denominação de Abel Carlevaro de *movimiento transversal*.

Essa decisão *pré-composicional* (Simms, 1986: 89-90), baseada na digitação na escala do violão associada à *scordatura*³⁵, resulta numa relação de alturas, harmonia, de textura densa de amplitude fechada, impulsionado pelo ritmo do *cambombe*, criando uma atmosfera única e definida por *arquétipos* de acordes que manifestam relações sem *funcionalidade harmônica*, mas com um *contorno* motivico que garante uma forte unidade interna para além da geometria do movimento. Desse processo composicional, surge uma concepção harmônica, resultante de uma observação aguda um material sonoro novo e lógico de composição.

Os conceitos teóricos e a análise musical da música do século XX, aplicados à criação de Abel Carlevaro, demonstram um compositor do seu tempo, afirmando uma estética que sintetiza o pensamento do concertista, pedagogo e divulgador da arte do violão.

O *Estudio n.2 – Movimiento Transversal* - foi escrito ao redor do ano de 1970 (ESCANDE, 2005), dando início aos *Cinco Estudios (Homenaje a H. Villa-Lobos)*. Em 1957, Abel Carlevaro começa a compor a série dos *Preludios Americanos* (de 1957 a 1963) e, posteriormente, a sonata *Cronomias* (1971). O *Concierto del*

³⁵ *Afinação natural* ou *cordas soltas* do violão (E2, A2, D3, G3, B3, E4)

Plata, estreado em 1973, encontra-se entre as obras compostas no período de criação dos *Cinco Estudios*. Carlevaro publica pela Barry (Argentina), de 1967 a 1974, o método “*Serie Didactica para Guitarra*” em 4 cadernos.

O *Cuaderno* n.4 encerra a série e trata da apresentação da *mão esquerda* e seu mecanismo sobre a *escala* (tastiera) do violão. Dentre as questões levantadas e plenas de exercícios escritos em partituras, Carlevaro elabora, no interior de seu *método*, pequenas *peças musicais*, discursos com interesse musical como uma *síntese poética* dos movimentos e exercícios muitas vezes vazios de significado musical, mas de grande efeito *mecânico* para o desenvolvimento da *técnica* instrumental. Essas peças não recebem um título em especial. Observa-se uma preocupação mais detalhada de elementos expressivos da música (sinais de dinâmica, andamento, fraseado, alternância de fórmulas de compasso e indicações interpretativas) e, portanto, de significado composicional. Carlevaro sempre deixa algum texto sobre como deve-se proceder para um bom resultado sonoro a partir de um controle consciente dos movimentos do conjunto braço, mãos e dedos (Carlevaro, op. cit. 1975). Ao final do *Cuaderno*, temos a partitura de um fragmento extraído do *Estudio n.2*, no qual o motivo baseado no *movimento transversal* e digitação dos dedos seguem a ordem: 1 – 2 - 3 – 4. Trata-se da conclusão da parte A desse estudo que se observa uma sonoridade onde não existem *cordas soltas*, tornando possível transpor, com o mesmo dedilhado, através do braço do violão apenas com uma mudança da posição inicial e mantendo-se o *desenho* original.

Os impulsos rítmicos do *Estudio n.2* remetem diretamente ao *Candombe*, ritmo dos tambores afro-uruguaio, decorrente de um tempo assimétrico de divisões 3+3+2. O primeiro compasso apresenta esse elemento de forte raiz regional e a proposta *modular* do desenvolvimento de uma técnica idiomática do violão.

“... sem esquecer que a música é uma estrutura no tempo.”³⁶

A. Carlevaro (ESCANDE, 2005)

³⁶ “... sin olvidar que la musica es una estructura en el tempo.”

O caráter rítmico da parte A do *Estudio n.2* é definido por acordes construídos sobre um *motivo unificador* (comp.1 e 2), uma interação da digitação 1 2 3 4 | 1 2 3 4 da mão esquerda com o dedilhado de mão direita *p m i p | m i m i*. Os acordes formados, com as notas distribuídas em agrupamento de 4 cordas contíguas, demonstram uma escolha intencional de Abel Carlevaro. A sucessão dos dedos segue sempre a ordem 1 2 3 4. Será que podemos pensar em “serialismo” dos dedos?!!!

Ao examinar mais uma das características musicais desse processo de organização, vemos que formam-se *conjuntos de classes de acordes e duplos cadenciais* que definem *escalas octatônicas assimétricas*. As “fundamentais” dessas escalas formam centros na sequência Fa, Sib, Mib e Do. Vemos, portanto, um *afastamento* gradual pela sucessão de 5as. justas descendentes (ciclo de 5as.) e uma *reaproximação* da fundamental Do. Esses centros determinam uma forte polarização da nota Fa, que encerra a 1ª. seção do *estudo*. A escolha carlevariana desse procedimento resulta numa unidade estrutural integrada ao princípio técnico do *Estudo No.2*.

A parte B do *Estudo n.2* apresenta um contraste sonoro; agora vemos uma melodia harmonizada por acordes de 3 sons. Seguindo o esquema de construção a partir de diagonais do braço do violão os acordes de 3 sons sobre as cordas intermediárias formam tríades aumentadas em sucessão cromática. O esquema sequencial dos dedos e casas dá lugar a um discurso livre, quase improvisado. Apenas o âmbito de apresentação dos dedos ocupando no máximo 4 casas (posicionamento da mão esquerda na escala) é ainda preservado. A divisão pontuada da melodia é combinada com um contorno sinuoso. A linha melódica baseada nas direções diagonais das cordas agudas resultam no uso de intervalos que formam acordes de estrutura triádica. A métrica pode ser interpretada mais livremente. A linha descendente no final dessa parte leva a uma *polarização* da nota Sol (COSTÈRE, 1962.), a partir da qual se repete a parte A, na transposição literal de A, iniciando em Sol (1 tom acima).

A *proposição temática*, que dá início à peça, atinge o seu primeiro ponto de atração onde um efeito de suspensão é criado pela polarização da nota Mib. Uma harmonia baseada em classes octatônicas, de sua característica não tonal, pode traduzir um efeito suspensivo. As *barras duplas* (compassos 7-8 e 19-20) indicam a forma a-b-a para a parte A da peça. A reafirmação temática, a partir do compasso 20, um *desenho* de caráter mais incisivo, é polarizado em direção à nota Fa de caráter afirmativo.

A *técnica idiomática de composição* parte de um material sonoro, decorrente do mecanismo instrumental, para construir um discurso poético e imaginativo que transforma o trabalho em obra. Vemos, desse modo, que o aprofundamento da leitura dessa obra demonstra o domínio composicional e a criação de *estruturas de linguagem*.

4.1 Estrutura da Mecânica do Movimento Transversal no *Estudo No.2*, *Arquétipos e Formantes dos acordes.*

Estudio No.2

(comp. 1 a 7)

ABEL CARLEVARO

(Movimento transversal; os dedos seguem a ordem: 1 – 2 – 3 – 4)

Allegretto ($\text{♩} = 88$, circa)

The musical score for 'Estudio No.2' by Abel Carlevaro, measures 1 to 7, is presented in three systems. The music is in 2/4 time and features a transversal movement with fingerings 1-2-3-4. The first system (measures 1-4) includes dynamics like piano (p) and accents. The second system (measures 5-8) continues the pattern. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final cadence. The score is written for a single melodic line on a treble clef staff.

Figura 1-5

“O posicionamento da mão esquerda no braço do violão está ligada à maneira de colocar os dedos em relação aos espaços e cordas, consequência de um trabalho conjunto e harmônico do braço (do violonista), ante-braço, punho, mãos e dedos. Um posicionamento correto da mão será resultado de um conhecimento prévio, adquirido através do tempo e, de tal maneira, que seja reflexo fiel de uma atitude mental.”
(CARLEVARO, *Diccionario*, 2006)

Os *formantes*³⁷ ou *arquétipos* dos acordes apresentados (fig. 2-1) decorrem de uma combinação de elementos idiomáticos do violão resultantes do *Movimento Transversal* e ordem dos dedos da mão esquerda, que exploram os recursos técnicos escolhidos por Carlevaro. Os compassos 1, 2 e 3 apresentam acordes formados sobre 3 grupos de cordas, na afinação natural do violão: (6)(5)(4)(3), (5)(4)(3)(2) e (4)(3)(2)(1). A resultante harmônica, mesmo sequenciado em ordem de 4as ascendentes, segue um padrão sem referencial tonal ou serial. O acaso” da apresentação dos dedos numa ordem e posição formam *arquétipos* de acordes que, pelo seu uso sistemático e sonoridade característica. Esse esquema de construção harmônica serviu como elemento estruturante do *Estudio No. 2*.

O *Estudio No. 2* dá origem a série de 5 estudos em homenagem a Heitor Villa-Lobos de quem amizade e respeito deixaram uma marca profunda em Carlevaro que soube com sua arte levar adiante esse projeto de criação e de vida. Concertista reconhecido por Andrés Segovia e pedagogo responsável por uma geração de violonistas que preservam com carinho seus ensinamentos, Abel Carlevaro também segue como compositor de linguagem autêntica e sempre ligado às origens da música uruguaia (candombes e milongas) e estilo de forte personalidade.

A tablatura (TAB), abaixo do pentagrama, é uma forma de notação musical, que diz ao intérprete onde colocar os dedos sobre a *tastiera*, a escala do violão, em vez de informar quais notas tocar; indica o número das casas 1 - 2 - 3 - 4 associados ao diagrama (hexagrama) das cordas do violão. Na partitura (notação musical) os números referem-se ao *dedilhado*, dedos da mão esquerda do violonista: 1 - 2 - 3 - 4. Observamos uma correspondência direta na colocação da mão em 1ª. *Posição*, onde o dedo 1 está sobre a primeira casa, . Devemos observar que, se mudamos de posição, os dedos continuarão na mesma ordem, numa nova referência das casas do violão, sempre consecutivas.

³⁷ “Os formantes são um fator importante na caracterização do timbre.” (IAZZETTA, tutorial, home page, 2013)

O *desenho* resultante do movimento de dedos na *tastiera* (escala no braço do violão) pode ser classificado e descrito nos itens abaixo (Figura 2-2):

- a) Diagonal quebrada – a apresentação dos dedos “saltam” as cordas, por exemplo: cordas (6)(5)(3)
- b) Mudança de direção – o movimento das cordas mais graves para as mais agudas (6ª. para 1ª. cordas) é invertido antes de se completar a ordem 1 – 2 – 3 – 4.
- c) Movimento cruzado – desenho em linhas quebradas em direção opostas.
- d) Diagonal direta – linha diagonal obedecendo a ordem consecutiva das cordas. (ascendente e descendente).
- e) Eixo de direção – ponto de ligação das diagonais ascendente e descendente.
- f) Ligação – ordem escalar longitudinal, na mesma corda.
- g) Movimento misto – combinação variada de desenhos.

Motivo 1a

Grupo de Cordas

(5) (4) (3) (2)

Motivo 1b

Grupo de Cordas

(4) (3) (2) (1)

Movimento Cruzado

(Direção descendente)

Grupo de Cordas

(2) (1) (2) (1) (2) (1) / (3) (2) (4) (3) (5) (4)

Diagonal Direta

(Direção ascendente)

Cordas (6) (5) (4) (3) / (5) (4) (3) (2) / (4) (3) (2) (1)

Eixo de Mudança de Direção

Diagonal Direta

(Direção descendente)

Cordas (1) (2) (3) (4) / (2) (3) (4) (5) / (3) (4) (5) (6)

Diagonal Descendente 1

Diagonal extendida

Eixo de direção + Descendente Alargado

4.1.1 Diagonal Quebrada, Movimento Cruzado, Diagonais Diretas.

A

Notação com dedilhado

Movimento Transversal

Números sobre as cordas - casas do violão.

Mudança de direção

Diagonal quebrada

Movimento cruzado

B Diagonal direta ascendente

C Diagonal direta descendente

Diagram A illustrates a broken diagonal movement (Diagonal quebrada) and a crisscross movement (Movimento cruzado). The treble staff shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The tablature shows fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. An arrow labeled 'Mudança de direção' points to the change in direction between the first and second groups of notes.

Diagram B illustrates a direct ascending diagonal movement (Diagonal direta ascendente). The treble staff shows notes with fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The tablature shows fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Arrows indicate the upward diagonal movement of the fingers.

Diagram C illustrates a direct descending diagonal movement (Diagonal direta descendente). The treble staff shows notes with fingerings 3, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. The tablature shows fingerings 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4, 1, 2, 3, 4. Arrows indicate the downward diagonal movement of the fingers.

Fig.2.1-5

4.1.2 Eixo de inversão diagonal, Ligação e Movimento Misto.

D

Diagonal direta ascendente

Diagonal direta descendente

Ligação

E Motivo mixto (quebrado, cruzado e estendido)

Fig.2.2-5

O acaso da formação de acordes, a partir de um dedilhado predeterminado, resulta numa organização particular do cromatismo. Percebemos, no compasso 1 da peça, uma ordem de 8 notas sem repetição. Carlevaro faz uma escolha da harmonia e consequente sonoridade do motivo gerador do *Estudo n.2*: o desenho justaposto da diagonal quebrada e movimento cruzado através da mudança de direção dos dedos 3 e 4 apresenta o *motivo gerador* da proposta técnica do estudo, no qual está contido o material harmônico a ser desenvolvido durante a peça. A tessitura ou espaço de 4 cordas é também um fator que possibilita, ao longo da peça, o deslocamento vertical da mão em 3 agrupamento de cordas: as 4 cordas mais graves, as 4 cordas centrais e as 4 cordas mais agudas.

O esquema formal tripartite A-B-A é assim estruturado com a repetição com transposição literal do A; a utilização de um plano de dedilhados em cordas presas pode ser transposto um tom acima. Apenas as cordas soltas não poderiam ser substituídas; haveria uma impossibilidade técnica. Porém, o efeito é de *amplificação* da sonoridade característica do violão.

4.1.3 Cadências – centricidade, suspensão e progressão.

No esquema abaixo (Fig.3-5), podemos observar o *desenho* sendo deslocado da 1ª. para 2ª. posição (I – II). O ritmo do *candombe* emerge da divisão de *polimetria* (3+3+2) entre a linha do baixo e a harmonia resultante da montagem dos acordes. Os dedos e as casas continuam mantendo sua total interrelação. No *motivo* do compasso 17, observa-se o deslocamento para 2ª. posição (II), onde o dedo 1 está agora sobre a 2ª. casa. Os outros dedos obedecem a ordem consecutiva. No compasso 17, Carlevaro utiliza um recurso de mudança direcional de *tessitura*, fazendo o *desenho* se deslocar agora no sentido perpendicular das cordas (6)-(3)-(2) para (5)-(2)-(1). O fato de que o violão apresenta uma diferença intervalar de afinação da corda (3) para a corda (2), faz com que o acorde não apresente a mesma relação intervalar. O *desenho* predomina sobre a *harmonia*. O sentido da harmonia fica transformado sem perder unidade motívica. A direcionalidade se sobrepõe ao efeito harmônico.

The image shows a musical score for guitar, divided into three measures: Comp. 1, Comp. 7, and Comp. 17. The score is written for Treble (T) and Bass (B) staves. Comp. 1 and Comp. 7 are in first position (I), while Comp. 17 is in second position (II). The bass staff includes fingerings (1-1, 2, 4, 1-1, 2, 4, 2, 3-3) and a 2/4 time signature. The treble staff includes fingerings (3, 2, 4, 3, 4, 5, 4, 5) and a 2/4 time signature.

Figura 3-5

4.1.4 Dissipação e interpolação do tempo

O “timbre” das *cordas soltas* é utilizado por Carlevaro para criar “claridade” nesse ambiente “escuro” criado pelo uso constante de *cordas presas*. Com a indicação de *Poco rubato e a capriccio* o compositor aponta para uma quebra da insistência do ritmo e cria uma *interpolação* que imobiliza o *tempo*. Essa imobilidade do tempo musical é derivada do conceito de *dissipação*. As cordas soltas cessam o movimento impondo uma imobilidade. Carlevaro utiliza esse recurso de maneira estrutural. A necessidade de interrupção do fluxo temporal é conseguida por uma combinação de uma harmonia em estado de espera e um espaço de densidade mais baixa. O ritmo fica alargado e vazio, rarefeito. (Figura 4-5)

O jogo de elementos estruturantes adquire uma funcionalidade poética, na qual agora se percebe a música e não apenas um movimento técnico puro e sem *respiração*. O exercício dá lugar ao significado e a forma *Estudo* ultrapassa a finalidade puramente mecânica e demonstra um artesanato do som em movimento, com sentido para além das relações pré-composicionais.

Figura 4-5

4.1.5 Esquema intervalar dos acordes (comp. 1 a 7)

Intervalos ordenados entre alturas³⁸

The figure displays four musical staves, each representing a different chord and its intervallic structure. The intervals are ordered between pitch classes and are indicated by numbers below the notes.

- Chord A:** The first staff shows a sequence of notes with intervals of +6, +11, +5, +6, -9, and +6. A bracket under the first three intervals (+6, +11, +5) is labeled +3.
- Chord B:** The second staff shows a sequence of notes with intervals of +6, +10, +7, +5, -8, and +6. A bracket under the first three intervals (+6, +10, +7) is labeled +3.
- Chord B':** The third staff shows a sequence of notes with intervals of +6, +10, +6, +6, -8, and +5. A bracket under the first three intervals (+6, +10, +6) is labeled +3.
- Chord B' and B:** The fourth staff shows two groups of notes. The first group (B') has intervals of +6, -4, and +6, with a bracket labeled 0. The second group (B) has intervals of +6, -8, and +5, with a bracket labeled 0.
- Chord C:** The fifth staff shows a sequence of notes with intervals of +11, +6, and +5. A bracket under all three intervals is labeled 0.

Fig.5-5

³⁸ Ordered Pitch-Class Intervals (STRAUS, 2005,)

5. Análise do *Estudio No.2*

Construído no princípio da *forma* ternária (A-B-A'), a seção A se desenvolve sobre o conceito de *formantes*³⁹ ou *arquétipos* dos acordes apresentados (fig. 3-1) decorrem de uma combinação de *elementos idiomáticos* do violão resultantes do *Movimento Transversal* e ordem dos dedos da mão esquerda, que exploram os recursos técnicos escolhidos por Carlevaro. Os compassos 1, 2 e 3 apresentam acordes formados sobre 3 grupos de cordas, na afinação natural do violão: (6)(5)(4)(3), (5)(4)(3)(2) e (4)(3)(2)(1) (IAZZETTA, 2013). Esses acordes construídos sob o conceito do *Movimento Transversal dos dedos na ordem 1-2-3-4* (CARLEVARO, pg.54, 1975)

Muitas vezes encontramos na literatura musical da forma *estudo* o propósito técnico básico: escalas, arpejos, ligados, acordes repetidos e intervalos. Outras vezes, a forma *estudo* está dedicada a elementos expressivos da linguagem: sonoridades, densidades, texturas, amplitude, tempo, estilo e interpretação. Desde o período do *classicismo*, utiliza-se o termo *estudo* como uma forma musical específica, na qual a composição está baseada em elementos que têm a finalidade de apresentar ao instrumentista, no presente caso o violonista, uma aproximação particular com recursos necessários para desenvolver o desempenho da *técnica, mecanismo e aprendizagem* instrumental (FERNÁNDEZ, pg.3-9, 2000). Esse conceito composicional deu origem a peças construídas sobre elementos *paradigmáticos*⁴⁰ da linguagem musical.

A dimensão *estética* e o enfoque de uma *técnica* particular estão sempre presentes no *jogo composicional* da forma *Estudo*. Vamos enfatizar o fato que Abel Carlevaro manteve relacionamento com Villa-Lobos, Ponce, Ginastera, Camargo Guarnieri, Ohana e Santórsola entre outros; revisou e editou Sor, Carcassi, Scarlatti e Bach (ESCANDE, 2005). A forma *Estudo* foi objeto de parte importante da obra de todos esses compositores que, questões “técnicas”, criam

³⁹ “Os formantes são um fator importante na caracterização do timbre.” (IAZZETTA, tutorial, home page, 2013)

⁴⁰ Modelo ou exemplo, esquema ou teoria (SAUSSURE, 1983)

uma visão em “plano fechado” sobre elementos isolados da linguagem musical. A forma *estudo* utiliza-se da técnica da *variação* criando o que podemos denominar *tema-variação*.

A proposição temática apresentada nos sete compassos iniciais do *Estudo no.2* de Abel Carlevaro define um caráter cadencial *suspensivo*, que justifica a intensão do compositor de construir, na sequência, uma *transição* (compassos 8 a 18) onde o *motivo* inicial é diluído, entrecortado e quebrado. A recorrência do tema (compasso 19) confirma a *dialética* de elementos contrastantes, utilizando o motivo de ligação (EF) e deslocando, na mesma posição do violão, em *diagonais quebradas* (compassos 24 e 25) e sequenciando uma alternância de *diagonais diretas*, ascendentes e descendentes, e atingindo a nota FA inicial, ainda acena para o tetracorde H (4-6) de caráter *suspensivo* (compasso 29). Num movimento conclusivo, através das diagonais, e através de uma diluição rítmica atinge o centro polar FA.

5.1 Cálculo da Classe Intervalar e Potenciais de Afinidade

a) **Número de Forte** (Tabela Numérica) – conjunto **x-y**

x – classe do conjunto de Alturas

y – posição do conjunto na Tabela Numérica

b) **Ordem Normal** (Organização intervalar) []

Conjunto compactado do conjunto de alturas (polaridade)

c) **Ordem Primária** (Reorganização) ()

Conjunto mais compactado a partir da altura DO (0)

d) **Vetor Intervalar** (Ocorrências de intervalos) < >

Teor ou conteúdo dos intervalos do conjunto. (sonoridade)

Tabela de equivalência de Classe Intervalar (ic)

Classe Intervalar	0	1	2	3	4	5	6
Intervalos inteiros	0,12,24	1,11,13	2,10,14	3,9,15	4,8,16	5,7,17	6,18
Contraparte Tonal	Uniss. 8aj	2 ^a m 7 ^a M	2 ^a M 7 ^a m	3 ^a m 6 ^a M	3 ^a M 6 ^a m	4aj 5aj	4 ^a aum,5 ^a dim (trítono)

(FORTE, 1973; STRAUS, 2005)

Potenciais de afinidade na relação entre Alturas (coluna) e Mod12 (linha)

Matriz Geral

	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
DO	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1
DO#	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0
RE	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0
RE#	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0
MI	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1
FA	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0
FA#	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1
SOL	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0
SOL#	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0
LA	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0
LA#	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1
SI	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1

(COSTÈRE, pg.90-111, 1962)

Tabela de referência (nível de estabilidade, consonância e coesão):

Entidades (agregados)	Potencial atrativo
3 sons	entre 3 e 4 unidades
4 sons	entre 6 e 7 unidades
5 sons	entre 10 e 11 unidades
6 sons	15 unidades
7 sons	entre 20 e 21 unidades
8 sons	entre 26 e 27 unidades
9 sons	entre 33 e 34 unidades
10 sons	entre 42 e 43 unidades

(COSTÈRE, pg.95,
1962)

“Os analistas também aprendem a manter seus olhos (ouvidos!) abertos para certas classes de conjuntos referenciais com associações ‘tonais’...” (TUCKER, pg.51).

Os conceitos de *centricidade* e *polaridade* resulta de uma *inferência* de teorias harmônicas das músicas pós-tonais, que do nosso ponto de vista são complementares; a relatividade dos conjuntos das classes de alturas (FORTE, 1963) e a dinâmica das afinidades acústicas de atração (COSTÈRE, 1962).

Consideramos que o conceito das relações *acorde-escala*, advinda de uma terminologia usual no tratamento da harmonia baseada no conceito de *cifragem harmônica*, forneceu bases para essa associação entre o conceito de *duplo cadencial* e a escala resultante. A prática musical pode, portanto, se valer de uma teoria que defina a coerência do discurso da linguagem musical e de uma *teoria da composição*.

O *Estudo no.2* de Abel Carlevaro (Movimento transversal; os dedos seguem a ordem: 1 – 2 – 3 – 4) apresenta uma fórmula de desenvolvimento técnico-instrumental que resulta numa composição na forma *Estudo*. Essa música é escrita a partir de uma proposta da mecânica de digitação da mão esquerda, uma

técnica idiomática instrumental específica. O compositor transformou essa abordagem do *movimento transversal*, descrito em sua *Teoria Instrumental*, numa organização composicional. Uma *técnica idiomática de composição* é utilizada de maneira radical no *Estudo No.2*, no qual a expressão da ideia musical e o discurso sonoro apresentam unidade e coerência das relações estruturais.

Exemplo: Abaixo, Cálculo da Classe Intervalar dos acordes transversais diretos presentes no *Estudo No.2* de Abel Carlevaro. Obs.: A tabela Forte considera os conjuntos x-y a partir de acordes de 3 sons.

ACORDE TRANSVERSAL DIRETO: ASCENDENTE

Cordas - (6) (5) (4) (3) (5) (4) (3) (2) (4) (3) (2) (1)
 Digitação - 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

CÁLCULO DA CLASSE INTERVALAR⁴¹ (COUPRIE, 2010)

Forte	-	Conjunto x-y	3-5	4-9
Normal	-	Intervalo (6)	[3,4,10]	[2,3,8,9]
Primária	-	Reorganização	(016)	(0167)
Vetor	-	Ocorrências	<100011>	<200022>

ACORDE TRANSVERSAL DIRETO: DESCENDENTE

Cordas - (1) (2) (3) (4) (2) (3) (4) (5) (3) (4) (5) (6)
 Digitação - 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4

Forte	-	4-20	4-19	3-12
Normal	-	[1,5,6,T]	[0,1,5,9]	[0,4,8]
Primária	-	(0158)	(0148)	(048)
Vetor	-	<101220>	<101310>	<000300>

⁴¹ Cap.5.3.2, p.64

5.2 Centricidade e Polarização - Duplo Cadencial e sua função

Duplo Cadencial – direcionalidade harmônica dos conjuntos A e B

Conjunto A Conjunto B

Conjunto A 4-13 [5,8,10,11] (0136) <112011>

a) 4-13

b) [5,8,10,11]

c) (0136)

d) <112011>

Matriz de afinidades do Conjunto 4-13 (Ordem Normal) e o Mod12

Mod12 4-13	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
FA	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0
SOL#	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0
SIb	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1
SI	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1

Densidade potencial total: (2+1+3+2=8) agregado estável de centro SIb (10)

4-13	(2	1	0	2	2)	2	(2	1)	1	(2)	3	2
------	----	---	---	---	----	---	----	----	---	-----	----------	---

Conjunto B

4-28 [0,3,6,9] (0369) <004002>

a) 4-28

b) [0,3,6,9]

c) (0369)

d) <004002>

Potencial de afinidades do Tetracorde 4-28

Mod12 4-28	DO	D0#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
DO	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1
RE#	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0
FA#	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1
LA	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0

Densidade potencial total: (1+1+1+1=4) agregado instável e cíclico (apolar)

4-28	1	(2	2)	1	(2	2)	1	(2	2)	1	(2	2)
------	---	----	----	---	----	----	---	----	----	---	----	----

Matrizes do centro polar dos acordes 4-13 e 4-28

4-13	FA	SOL#	SIb	SI
FA	1	0	1	0
SOL#	0	1	0	0
SIb	1	0	1	1
SI	0	0	1	1
afinidades	2	1	3	2

4-28	DO	RE#	FA#	LA
DO	1	0	0	0
RE#	0	1	0	0
FA#	0	0	1	0
LA	0	0	0	1
afinidades	1	1	1	1

Os potenciais de afinidade do *Duplo Cadencial* AB definem essa cadência como *suspensiva*, resultante da direção de um acorde de centro polar Sib (4-13) seguido de um acorde apolar e cíclico (4-28).

O cálculo da classe intervalar descreve uma organização de dois acordes cujos *vetores* <112011> e <004002> mostram a maior ocorrência da classe intervalar 3 que e traduz, na sua contraparte tonal, o intervalo de 3ª. menor.

A inter-relação acorde-escala (abaixo) resulta numa escala octatônica assimétrica, na qual a classe 3 (3ª. menor) não está mais associada ao acorde tonal de 7ª. diminuta. Porém, o efeito *suspensivo* da interação AB está confirmado.

Conjunto A 4-13

Conjunto B 4-28

[5,8,10,11] (ic: 1,2,3,6)

[0,3,6,9] (ic: 3,3,3,3)

(0136) (ic: 3,2,1,6)

(0369) (ic: 3,3,3,3)

Escala octatônica assimétrica AB 8-13

[0,3,5,6,8,9,10,11]

(ic:3,2,1,2,1,1,1,1)

(01234679)

(ic:1,1,1,1,2,1,2,3)

Potencial de afinidades da escala gerada pela cadência AB - Conjunto 8-13

Mod12 8-13	DO	DO#	RE	RE#	MI	FA	FA#	SOL	SOL#	LA	LA#	SI
RE#	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0
FA	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0
FA#	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1
SOL#	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0	0
LA	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1	0
LA#	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1
SI	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1
DO	1	1	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1

Densidade potencial total: $(3+3+4+3+3+3+5+4=28)$ agregado estável de centro Sib (10)

8-13	3	(3	2)	3	(4)	4	3	(3)	3	3	5	4
------	---	----	----	---	-----	---	---	-----	---	---	---	---

Conjunto AB - 8-13 [0,3,5,6,8,9,10,11] (01234679) <556453>

a) 8-13

b) [0,3,5,6,8,9,10,11]

c) (01234679)

d) <556453>

A escala resultante do Conjunto 8-13 está centrada igualmente sobre a nota Sib (10), estabelecendo uma conexão de polaridade entre os conjuntos complementares da tabela Forte 4-13 e 8-13 (FORTE, 1973). O acorde B, conjunto 4-28 [0,3,6,9] (0369) <004002> (DO, RE#, FA#, LA), apresenta uma relação *apolar* na sua estrutura intervalar. O caráter *suspensivo* do *duplo cadencial* AB, associado ao desenho rítmico do *candombe* (*polimetria* do compasso binário) (3+3+2), estabelece um pulso *sincopado* característico. (Fig. 5-3)

Figura 4-2

***Duplo Cadencial* - direção harmônica dos conjuntos C e D**

Conjunto C (ic: 1,2,6,3)

Conjunto D (ic: 4,3,3,2)

Eixo cadencial (DO#): Invariâncias: **[1]**

4-12 [1,2,4,10] (0236) <112101> 4-27 [1,5,8,11] (0258) <012111>

Escala octatônica assimétrica (ic: 1,2,1,3,1,1,1,2)

Conjunto 8-18 [1,2,4,5,8,9,10,11] (01235689) <546553>

Altura complementar da escala: LA (9)

Tabela Mod12 / Ordem Normal - relação acorde-escala CD

Mod12	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
4-12		1	2		4						10	
4-27		1				5			8			11
8-13		[1]	2		4	5			8	(9)	10	11

Resultante do cálculo da densidade potencial total: (2+2+1+1=6) instável não centrado, sem coesão.

4-12	(1)	2	2	(3)	1	(2	1	1	1	3)	1	(2)
------	-----	---	---	-----	---	----	---	---	---	----	---	-----

Resultante do cálculo da densidade potencial total: $(2+1+2+1=6)$ estável não centrado, sem coesão.

4-27	(3)	2	(1	1	2)	1	(3	1)	2	(1	2)	1
------	-----	---	----	---	----	---	----	----	---	----	----	---

Resultante do cálculo da densidade potencial total: $(3+3+4+3+3+[5]+4+3=28)$ estável de centro polar LA (9)

8-18	(3)	3	3	(4)	4	3	(3	2)	3	[5]	4	3
------	-----	---	---	-----	---	---	----	----	---	-----	---	---

Duplo Cadencial CD, apresenta uma *invariância* (nota de enlace ou *eixo cadencial*) na nota DO# [1], o que exige um grau complementar na construção do octacorde. A nota LA é acrescentada à escala, apesar de não constar da formação dos acordes. Um centro, portanto, *virtual* sobre a nota LA (densidade 5), confere uma centricidade no *campo harmônico* da escala que não pertence aos acordes. Os tetracordes 4-12 e 4-27 formam um *par cadencial* sem polarização ou direcionalidade.

Matrizes do centro polar dos Conjuntos 4-12 e 4-27

4-12	DO#	RE	MI	SIb
DO#	1	1	0	0
RE	1	1	0	0
MI	0	0	1	0
SIb	0	0	0	1
afinidades	2	2	1	1

4-27	DO#	FA	SOL#	SI
DO#	1	0	1	0
FA	0	1	0	0
SOL#	1	0	1	0
SI	0	0	0	1
afinidades	2	1	2	1

s resultantes das matrizes das *densidades potenciais totais*, as afinidades das notas dos acordes C e D (4-12 e 4-27) e o total cromático (ver matrizes pg.16 e 17) são iguais ao cálculo dos *centros polares* respectivos. A *invariância* [1] assume a função de enlace entre duas entidades instáveis.

***Duplo Cadencial* - direcionalidade harmônica dos tetracordes C-D**

Conjunto *Duplo Cadencial* E-F - Eixo Cadencial (Mib, FA#)

Conjunto E Conjunto F

p i m p i m i m

Conjunto E (ic: 3,1,2,6)

Conjunto F (ic: 3,3,4,2)

3 9 7 6 0 6 10 3

4-12 [3,6,7,9] (0236) <112101>

4-27 [0,3,6,10] (0258) <012111>

Invariâncias: [3,6] (03) 001001

Escala octatônica assimétrica (ic: 2,1,1,2,1,2,1,2)

Conjunto 8-27 [0,2,3,4,6,7,8,10] (0124578T) <456553>

Alturas complementares da escala: RE (2) e MI (4)

Tabela Mod12 / Ordem Normal - relação acorde-escala EF

Mod12	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
4-12				3			6	7		9		
4-27	0			3			6				10	
8-27	0		(2)	[3]	(4)		[6]	7	8		10	

Resultante do cálculo da densidade potencial total: (1+2+2+1=6) estável não centrado, sem coesão.

4-12	(1	1	3)	1	(2	1)	2	2	(1)	1	(2	1)
------	----	---	----	----------	----	----	----------	----------	-----	----------	----	----

Resultante do cálculo da densidade potencial total: (1+2+1+2=6) estável não centrado, sem coesão.

4-27	1	(2	1)	2	(1	1)	1	(2	1	1)	2	(1)
------	----------	----	----	----------	----	----	----------	----	---	----	----------	-----

Resultante do cálculo da densidade potencial total: (2+(4)+4+(3)+2+4+4+3=19) agregado instável

8-27	2	(3)	(4)	4	(3)	(4)	2	4	(3)	4	3	(4)
------	----------	-----	------------	----------	------------	-----	----------	----------	-----	----------	----------	-----

Duplo Cadencial EF: instável, sem coesão.

4-12 [3,6,7,9] (0236) <112101> / 4-27 [0,3,6,10] (0258) <012111>

Escala Complementar EF

8-27 [0,2,3,4,6,7,8,10] (0124578T) <456553>

Conjunto Complementar de 4-27 (Tabela Forte)

8-27 [1,2,4,5,7,8,9,11] (0124578T) <456553>

Nota: [Forma Normal] transposta pela soma do inteiro 1, mantendo a mesma ordem intervalar da classe de intervalos (ic) equivalentes:

(ic: 2,1,1,2,1,2,1,2) e (ic: 1,2,1,2,1,1,2,2)

A Escala Complementar e o Conjunto Complementar apresentam uma igualdade da (Forma Primária) e o <Vetor Intervalar>

Centricidade: as invariâncias [3,6] (Mib, FA#)

Relações entre os *duplos cadenciais* CD e EF

O *duplo cadencial* EF (4-12)/(4-27) como sendo uma transposição do *duplo cadencial* CD (4-12)/(4-27)

Conjunto C (ic: 1,2,6,3)

Conjunto D (ic: 4,3,3,2)

4-12 [1,2,4,10] (0236) <112101> 4-27 [1,5,8,11] (0258) <012111>

Conjunto E (ic: 3,1,2,6)

Conjunto F (ic: 3,3,4,2)

4-12 [3,6,7,9] (0236) <112101> 4-27 [0,3,6,10] (0258) <012111>

Cadência (G-F) – H

Eixo Cadencial (M1b, S1b): Invariâncias: **[3,10]** (05) <000010>

Conj. G

Conj. F

Conj. H

Conjunto G

Conjunto F

Conjunto H

(ic: 2,4,2,4)

(ic: 3,3,4,2)

(ic: 1,1,5,5)

Conjunto G

Conjunto F

[0,2,6,8]

[10,0,3,6]

(0268)

(0258)

< 020202>

<012111>

Tabela Mod12 / Ordem Normal - relação acorde-escala EF

Mod12	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
4-25	0		2				6		8			
4-27	0			3			6				10	
6-34	[0]		2	3			[6]		8		10	

Os Conjuntos G e F (4-25 e 4-27) apresentam as *invariâncias* **[0,6]** (05) <000010> e interpretamos a formação de um Hexacorde 6-34 como um Conjunto de Classe de Alturas de caráter instável, pois as notas de enlace formam um *trítono*.

Matrizes do centro polar dos acordes 4-25 e 4-27

4-25	DO	RE	FA#	SOL#
DO	1	0	0	0
RE	0	1	0	0
FA#	0	0	1	0
SOL#	0	0	0	1
afinidades	1	1	1	1
4-27	DO#	FA	SOL#	SI
DO#	1	0	1	0
FA	0	1	0	0
SOL#	1	0	1	0
SI	0	0	0	1
afinidades	2	1	2	1

Como observado acima (pg.22) a relação entre as resultantes das matrizes das *densidades potenciais totais* e o cálculo dos *centros polares* apresentam uma relação de igualdade, apresentamos diretamente as matrizes do centro polar de cada tetracorde e as afinidades resultantes do cálculo da densidade potencial total: 4-25 (1+1+1+1=4) instável, apolar e 4-27 (2+1+2+1=6) estável não centrado, sem coesão.

Podemos ainda considerar os Tetracordes G e F como um agregado único, sem função cadencial e, mais ainda, de caráter melódico de ligação. Esse agregado forma, portanto, um Hexacorde 6-34 resultante do conjunto de alturas, e que dessa forma mantém uma relação cadencial com o Tetracorde H (4-6).

Cadência (G-F)-H

Conjunto 6-34 <142422>

Conj. 4-6 <210021>

Conjunto H (ic: 1,1,5,5)

[3,4,5,10]

(0127)

Escala octatônica assimétrica (ic: 2,1,1,1,1,2,2,2)

8-21 [0,2,3,4,5,6,8,10] (0123468T) <474643>

Tabela Mod12 / Ordem Normal - relação acorde-escala (EF)-H

Mod12	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
6-34	0		2	3			6		8		10	
4-6				3	4	5					10	
8-21	0		2	[3]	4	5	6		8	9	[10]	

Centricidade: SIb (10) – nota de enlace, comum aos subconjuntos 6-34 e 4-6 e conjunto 8-21 (escala resultante)

FA	1	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0
MI	0	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1
SIb	0	0	0	1	0	1	0	0	0	1	1	1
MIb	0	0	1	1	1	0	0	0	1	0	1	0

Densidade potencial total: (3+3+3+3=12) estável não centrado, sem coesão.

4-6	(1	0	1)	3	3	3	(1	0	1	2)	3	(2)
-----	----	---	----	---	---	---	----	---	---	----	---	-----

Matriz do centro polar do acorde H (4-6)

4-6	FA	MI	SI <i>b</i>	MI <i>b</i>
FA	1	1	1	0
MI	1	1	0	1
SI <i>b</i>	1	0	1	1
MI <i>b</i>	0	1	1	1
afinidades	3	3	3	3

As afinidades do tetracorde 4-6 em relação ao total cromático (densidade potencial total) e do acorde e suas alturas (centro polar) define um agregado no qual as alturas apresentar o mesmo valor de atração, igual a 3, constituindo uma entidade *apolar*.

Considerações Finais

“A Filosofia não é uma teoria mas uma atividade. Uma obra filosófica consiste essencialmente de elucidações. A filosofia não resulta de proposições, mas deixa as proposições claras e propõe limites aos pensamentos que, de outra forma, estariam opacos ou apagados”. (WITTGENSTEIN, L. *Tractatus*, 4.111 e 4.112)

A pesquisa e organização da presente tese exigiu um esforço de condensação de assuntos que abriram-se num leque interminável dado que estávamos diante de um trabalho de um homem que viveu em função da música. Devemos acrescentar que essa música foi criada e concretizada por um trabalho imbricado do violonista-concertista-compositor-pedagogo. O interesse dessa obra deu-se a partir da convivência ativa com partituras, gravações e escritos que colecionamos desde os primeiros tempos de nossa formação violonística.

Nosso contato com os 4 cadernos da *Série Didáctica para Guitarra* revelou uma abordagem da técnica violonística que integrava o trabalho necessário do mecanismo instrumental, a partir do conceito de *Aparato Motor*⁴² e da consciência da música. *Evocación* foi a primeira composição estudada; a imagem despertada foi o princípio do interesse em conhecer toda a obra de Abel Carlevaro.

O *Estudo No.2* é a peça mais radical escrita sob a técnica idiomática de composição. A abordagem analítica dessa peça, da maneira como está colocada na presente tese, é também radical, mas sabemos que esse trabalho pode inspirar uma visão e um interesse ainda maior pelo trabalho de Abel Carlevaro como compositor. Em 1990, a estreia de sua *Fantasía Concertante*, para violão, quinteto de cordas e percussão (Fig.2-6), esteve imersa numa atividade intensa

⁴² Conjunto muscular de dedos, mão, pulso, antebraço e braço, guiados pela vontade superior do cérebro (CARLEVARO, 2006).

de concertos, seminários, edições de partituras e *masterclass* no Uruguai, Brasil, Espanha, Taiwan, Alemanha, Suíça e Romênia.

A composição dos *Microestudios*, série de 20 peças reunidas em 4 volumes e publicadas entre 1992 e 2000, sintetiza a busca de um equilíbrio artístico de Abel Carlevaro como compositor, intérprete e pedagogo profundo da arte do violão.

A partitura do *Microestudio 16* (Fig.1-c) é apenas um exemplo extraído da coleção de 20 peças que, escritas no mesmo impulso composicional, constituem uma sequência de “quadros de uma exposição” do pensamento musical de Abel Carlevaro; que condensa a poética de uma obra e uma vida inteira dedicada à música.

[illegible]

First published 2000 by Chanterelle Verlag
© Copyright 2000 for all countries Michael Macmeeken,
Chanterelle Verlag (GEMA)
All Rights Reserved

Fig.1-c

Carlevaro ainda expressou de maneira contundente sua intensa ligação pela música de seu povo, origem de sua sensibilidade musical. Leo Brouwer (1939), compositor-violonista cubano, em seu livro *"Gajes del Oficio"* (idiomatismo de "ossos do ofício") ao expor seus pensamentos sobre a relação do artista e seu povo diz: "Todos sabemos que um povo com identidade e raízes culturais sólidas é capaz de resistir a qualquer manipulação externa". A origem de Abel Carlevaro e a cultura do violão uruguaio estiveram sempre entre suas preocupações estéticas e sociais. Nos seus concertos, sempre que possível, incluía músicas de compositores ligados às tradições do povo uruguaio. *Milonga Suite, Milonga Tanguada, Milongas I e II* e *Una milonga para Ling* (Fig. abaixo) formam um conjunto de peças escritas entre 1999 e 2000 por Abel Carlevaro, um ano antes de seu falecimento em 17 de Julho de 2001.

A título de consideração final, sabemos que a relação estabelecida entre o intérprete, pedagogo e compositor poderia suscitar a ideia de um grau de valor entre as três categorias. Podemos afirmar que o intérprete, o concertista, que assume o papel de *duplo* do compositor, tem uma consciência prática da coerência estrutural da música. O músico sempre tem o fundamento prático do significado da música que está executando e, uma interpretação consciente, pensa a música e seu fundamento teórico e estilístico. A música executada exprime uma filosofia sem palavras. A análise está sempre apontada para os fundamentos técnicos da música. O intérprete, por sua vez, deve deixar clara as ideias da composição, integrando-se à ela.

Uma composição, no momento que se materializa pelo artesanato da escrita, passa a exercer sobre o compositor uma relação imperativa; o compositor deve escrever o que a própria música, que por ele está sendo criada, precisa para ter sentido na dimensão sonora. Cabe ao compositor perceber qual é o espaço que precisa ser preenchido ou mesmo deixado de lado e jogado fora. Os compositores que aprenderam a escrever sabem, como um fotógrafo-artista, o que resultará da imagem captada na auto-percepção da imagem mesma, resultado de uma atividade consciente. Assim também é a música, uma atividade que envolve o conhecimento e a intuição.

Ainda o compositor/professor – Estudios Primários 1 e 2 (Modern Times)–
estrutura do movimento – técnica idiomática – harmonia geométrica em
equilíbrio. – ritmo cultural

A obra composicional de Carlevaro, sintetiza essa busca de um equilíbrio artístico do professor-pedagogo, concertista profissional e divulgador apaixonado da arte do violão, consciente de seu papel socio-cultural.

10. ESTUDIO PRIMARIO No. 1

Abel Carlevaro

(♩ = 76 - 80)

p

rall.

11. ESTUDIO PRIMARIO No. 2

15

Abel Carlevaro

(♩ = 112 - 116)

The musical score for 'ESTUDIO PRIMARIO No. 2' by Abel Carlevaro is presented on seven staves. The key signature is one sharp (F#). The tempo is indicated as 112-116 bpm. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also performance instructions like 'a tempo' and 'rall.' (rallentando). The piece ends with a double bar line.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1970.

AGUADO, Dionísio. *Metodo Completo de Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1982.

AMORIM, Humberto, *Heitor Villa-Lobos e o Violão*, Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, 2009.

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*, Ricordi Americana, Buenos Aires.

BEETHOVEN, Ludwig van. *Beethoven, the Man and the Artist, as Revealed in His Own Words*, iBooks, Dover Publications, Inc., 1964, ISBN 0-486-21261-0.

_____. *Symphony No.7*, Ernst Eulenburg Ltd., London-Zürich-Mainz-New York.

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard, *Treatise on Instrumentation*, tradução de Theodore Front, Edwin F. Kalmus, New York, 1948, Dover, 1991, *Grand Traité d'Instrumentation et d'Orchestration Modernes*. Ed. Schonenberger, Paris, 1844.

BITTENCOURT, Marcus Alessi. *Um modelo computacional das teorias de Edmond Costère e da Teoria de Conjuntos implementado em uma ferramenta analítica em PHP*, Universidade Estadual de Maringá, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, 2007.

_____. *Calculadora Costère*

<http://www.dmu.uem.br/Costere/CostereBR.php> , Copyright © 2007.

BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*, Editorial letras Cubanas, Havana, 2004.

CARLEVARO, Abel. *Preludios Americanos (Evocación, Scherzino, Campo, Ronda, Tamboriles)*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1969, 1975.

_____. *Cronomías I*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1972, 1975.

_____. *Suite de Antiguas Danzas Españolas (sobre temas de Gaspar Sanz)*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1974.

_____. *Serie Didáctica para Guitarra*, 4 Cuadernos, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1975.

_____. *Cinco Estudios (Homenaje a H. Villa-Lobos) para guitarra*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1975.

_____. *Escuela de la Guitarra, Exposición de la teoría instrumental*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1979.

_____. *Introducción y Capricho*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 1983.

_____. *Estudios Primarios n.1 e 2*, in *Modern Times*, Book 1, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1987.

_____. *Estudio (Poco libero), Estudio (Movimiento alternado)*, in *Modern Times*, Book 3, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1987.

_____. *Masterclass de Guitarre sur Dix Etudes de Sor*, Éditions Henry Lemoine, Paris, 1989.

_____. *J.S. Bach: Chaconne (BWV 1004)*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1989.

_____. *7 Ejercicios Previos, 20 Microestudios, Vol.1(1-5), Vol.2(6-10), Vol.3(11-15), Vol.4(16-20)*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1992-2000.

CARLEVARO, Abel. *Aires de Vidalita (sobre un tema de E. Coteló)*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1994.

_____. *Milonga Oriental*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1994.

_____. *Fantasia Concertante*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 1997, 1999.

_____. *Concierto en Re Mayor (Antonio Vivaldi) Versión, transcripción y arreglo para Guitarra y Orquesta de Cuerdas*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 2005.

_____. *His Last Works (Aires de malambo, Milonga Suite No.1, Milonga Suite No.2 Milonga para Ling)*, Chanterelle Verlag, Heidelberg, 2005.

_____. *Technique Analysis and Interpretation of Heitor Villa-Lobos: 12 Studies (1929)*, Guitar Heritage, Columbus, 2006.

_____. *Technique Analysis and Interpretation of Heitor Villa-Lobos: 5 Preludes (1940), Choro n.1 (1920)*, Guitar Heritage, Columbus, 2006.

_____. *My Guitar and My World*, trad. Patrick Zeoli, Chanterelle Verlag, 2006.

_____. *Carlevaro plays Carlevaro*, CD gravado em 1985, Chanterelle Historical Recordings, 1986 e 2002.

_____. *En Estudios de Grabación 1949/ 1980*, Apple Music Store, 2010.

_____. *En Vivo – Volumen I*, T/E37CD, Ediciones AYUÍ Tacuabé.

COSTÈRE, Edmond. *Lois et Styles des Harmonies Musicales*, Presses Universitaires de France, Paris, 1954.

COSTÈRE, Edmond. *Mort ou Transfigurations de L'Harmonie*, Presses Universitaires de France, Paris, 1962.

COUPRIE, Pierre. *Set Theory*, in IAnalyse Mobile Tools, 2010.

FABINI, Eduardo. *El Poncho (transcripción: Atilio Rapat)*, Guitar Heritage Inc., USA, 1993.

ESCANDE, Alfredo. *Abel Carlevaro, un Nuevo mundo en la guitarra*, Biografias Aguilar, Uruguay, 2005.

_____. *Don Andrés and Paquita: the life of Segovia in Montevideo*, trad. Charles Posteware e Marisa Herrera, Amadeus Press, 2012.

_____. *Abel Carlevaro, un Nuevo Mundo en la Guitarra*, Biografias Aguilar, Uruguay, 2005.

_____. *Sor – Aguado – Carlevaro: Continuidades y Rupturas*, Barry Editorial, Buenos Ayres, 2009.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Técnica, Mecanismo, Aprendizaje. Una Investigación sobre llegar a ser Guitarrista*, Ediciones ART – Montevideú, Uruguay, 2000.

FERANDIERE, Fernando. *Arte de tocar la Guitarra Española por música*, Segunda Edición, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 1816.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*, New Haven, Yale University Press, 1973.

HARBISON, John. *Symmetries and the "New Tonality"*, Contemporary Music Review, 6:2, 71-79, 1992.

HANSON, Howard. *Harmonic Materials of Modern Music*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1960.

HECK, Thomas F. *Mauro Giuliani: a life for the guitar*, Guitar Foundation of America, Refereed Monographs, No.2, 2013.

HOLDIER, André. *Les Formes de la Musique*, 7a. édition, Presses Universitaires de France, 1978.

HURON, David. *Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances*, Empirical Musicology Review Vol. 4, No. 3, 2009.

IAZZETTA, Fernando. Home Page,
<http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/bio.html>, 2013.

KLEE, Paul. *La Pensée Creatrice*, Dessain et Tolra, Paris, 1973.

KOTSKA, Stefan M. - PAYNE, Dorothy. *Tonal Harmony with a Introduction to Twentieth-Century Music*, 3rd ed., McGraw-Hill, New York, 1995.

_____. *Materials and Techniques of twentieth-century music*, 2nd ed., Prentice Hall, New Jersey, 1999.

LEIBOWITZ, René. *Le compositeur et son double: Essais sur interprétation musicale*, Éditions Gallimard, Paris, 1971.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Shoenberg*, Ateliê Musical, 2^a edição, Brasil, 2002.

MOREIRA, Adriana Lopes, *Ficha de Citações*, Depto. de Música, ECA-USP, Percepção e Análise Musical, CMU5138.

PEREIRA, Marcelo F. *Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística*, XXII Congresso da ANPPOM, João Pessoa, 2012: 256-533.

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth-Century Harmony*, W. W. Norton & Company, New York, 1961.

- PERSICHETTI, Vincent. *Armonia del Siglo XX*, Real Musical, Madrid, 1985.
- PUJOL, Emilio. *Escuela Razonada de la Guitarra*, 4 vol., Ricordi Americana, 1952.
- RIBONI, Marco. *Mauro Giuliani*, L'Epos, Palermo, 2011.
- RILKE, Rainer Maria. *Carta sobre Paul Klee*, trad. Pedro Sússekind, Jorge Zahar Editor, Rio de Janeiro, edição digital: Abril, 2014.
- ROSEN, Charles. *The Classical Style*, Faber and Faber Limited, London, 1971.
- SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos: Processos Composicionais*, Editora Unicamp, Campinas, 2009.
- SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de Linguística Geral*, Editora Cultrix, 2006.
- SIMMS, Bryan, *Music of the Twentieth Century: Style and Structure*, Schirmer Books, NY, 1986.
- SOR, Ferdinand. *Méthode pour la Guitarre*, Propriété des Editeurs, a Paris, L'auteur, rue de Marivaux no.5, 1830.
- _____. *Method for the Spanish Guitar*, Trad. A. Merrick, R. Cocks & Co., London, ca.1832.
- SOR, Fernando e COSTE, Napoleón. *Metodo Completo para Guitarra*, Ricordi Americana, Buenos Aires, 1983.
- STRAUS, Joseph Nathan. *Introduction to Post-Tonal Theory*, Pearson Prentice Hall, New Jersey, 2005.
- TENNANT, Scott. *Pumping Nylon: The Classical Guitarrist's Technique Handbook*, Alfred Music Publishing Co., Inc., CA, USA, 2010.
- TOWNER, Ralph. *Improvisation and Performance Techniques for Classical and Acoustic Guitar*, 21st Century Music Productions, New Jersey, 1985.

TUCKER, Gary. *A Brief Introduction to Pitch-Class Set Analysis*, Professor Associado do Departamento de Música da Mount Allison University, Canadá.

WALTERS, David. *PC Set Calculator*, http://www.mta.ca/faculty/arts-letters/music/pc-set_project/calculator/pc_calculate.html#, 2013.

WADE, Graham. *A Consise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc, Pacific, 2001.