

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

RAFAEL IRAVEDRA

**A SUÍTE *IMÁGENES* PARA VIOLÃO DE CARLOS AGUIRRE:
UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO**

Porto Alegre
2014

RAFAEL IRAVEDRA

**A SUÍTE *IMÁGENES* PARA VIOLÃO DE CARLOS AGUIRRE:
UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO**

Trabalho conclusivo de Mestrado submetido como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música ao Programa de Pós-Graduação em Música, Área de concentração Práticas Interpretativas, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Any Raquel Carvalho

Porto Alegre
2014

RAFAEL IRAVEDRA

**A SUÍTE *IMÁGENES* PARA VIOLÃO DE CARLOS AGUIRRE:
UM ESTUDO TÉCNICO-INTERPRETATIVO**

Trabalho conclusivo de Mestrado aprovado em 07.04.2014 por banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. Daniel Wolff (UFRGS)

Prof. Dr. Orlando Fraga (EMBAP-UFPR)

Prof.^a Dr.^a Luciana Prass (UFRGS)

AGRADECIMENTOS

À Ana, pelo amor, apoio e companheirismo, e por ter tornado meus dias realizando este trabalho muito mais fáceis.

A minha família, especialmente a minha mãe Analía, por tudo o amor e ajuda na distancia.

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Any Raquel Carvalho, pela atenção, dedicação e valiosas sugestões para realizar este trabalho.

Ao Prof. Dr. Daniel Wolff, por todos os inestimáveis ensinamentos nestes anos de mestrado, e pela sua qualidade humana e profissional.

Aos queridos professores que tive durante o curso de Pós-Graduação em Música, Prof.^a Dr.^a Luciana Del-Ben, Prof.^a Dr.^a Catarina Domenici e Prof. Dr. Leonardo Winter.

Aos colegas violonistas, José Luis Gallo Arias (irmão em Porto Alegre), Renan Simões, Eduardo Pastorini e *quase* Dr. Alisson Alípio, de quem levo inumeráveis aprendizados e lembranças,

Aos colegas do PPGMUS, especialmente aos amigos das Práticas, Michele Mantovani, Débora Borges, André Kolodiuk, Mariane Claro e Rudimar Bonamigo.

A todo o pessoal do PPGMUS, principalmente à secretária Isolete Kichel.

À banca examinadora, Prof. Dr. Daniel Wolff, Prof. Dr. Orlando Fraga e Prof.^a Dr.^a Luciana Prass pelos comentários e sugestões.

A Guilherme Sperb, pela amizade e ajuda nos meus primeiros tempos porto-alegrenses.

A Eduardo Isaac, pela entrevista realizada para este trabalho e por todos os ensinamentos no decorrer dos anos.

A Alfonso Bekes e Leonardo Bravo, pelos depoimentos para a presente pesquisa.

A Sebastián Zambrana, pelo material audiovisual e pela sua generosidade.

A Martin Fedyna, pelos valiosos aportes na revisão das peças.

À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos para a realização desse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho fornece ferramentas técnico-interpretativas para a construção de uma performance da suíte *Imágenes* para violão do compositor argentino Carlos Aguirre. Através de uma análise estrutural das obras que compõem essa suíte e sua relação com os gêneros da música popular em que se baseiam, assim como dados biográficos e estilísticos do compositor e suas obras para violão, apresentamos material para uma maior compreensão das peças. Na segunda parte do trabalho, expomos sugestões de digitação de mão direita e mão esquerda como alternativas às indicadas na edição. Versões gravadas pelo compositor com outros instrumentos de duas peças dessa suíte foram analisadas como fonte para ideias interpretativas no violão. Para a resolução das dificuldades técnicas presentes em *Imágenes*, propõem-se exercícios embasados principalmente no conceito de *versión zero* de Fernández (2000).

Palavras-chave: Carlos Aguirre. Suíte *Imágenes*. Violão. Ferramentas técnico-interpretativas.

ABSTRACT

This work offers interpretative and technical tools for the construction of a performance of the suite *Imágenes* for guitar, by the Argentinian composer Carlos Aguirre. Through a structural analysis of the pieces that form the suite and its relation with other genres of folk music on which they are based, as well as biographic and stylistic information of the composer and his works for guitar, we present relevant material for a better comprehension of these pieces. In the second section of this work, we present fingering suggestions for both hands as alternatives to those indicated in the original edition. Versions recorded by the composer with other instruments of two pieces of the suite were analyzed as sources for interpretative ideas for the guitar. To resolve technical difficulties in *Imágenes*, we propose exercises, mainly based on Fernández' (2000) concept of *version zero*.

Key words: Carlos Aguirre. Suite *Imágenes*. Guitar. Interpretative-Technical Tools.

Lista de Figuras

Figura 1: <i>Preludio</i> , c.1-8, manuscrito de Eduardo Isaac	21
Figura 2: <i>Chacarera</i> , c.1-6, <i>tapping</i> e dualidade métrica 3/4-6/8, edição eletrônica realizada por Eduardo Isaac	22
Figura 3: <i>Intermezzo</i> , c.1-7, manuscrito de Eduardo Isaac	23
Figura 4: Figura: padrão rítmico básico de <i>vidala</i> e variação.....	23
Figura 5: <i>Vidala</i> , c.1-8, manuscrito de Eduardo Isaac.....	24
Figura 6: Marco Pereira, <i>Baião cansado</i> , c.1-4	24
Figura 7: Carlos Aguirre, <i>Baião</i> , c.1-8	25
Figura 8: <i>Escenas Paranaenses</i> , I. <i>Murmullo</i> , c.1-6, Edição eletrônica realizada pelo compositor.....	26
Figura 9: Exemplo de nomenclatura para acordes superpostos	30
Figura 10: <i>Al viento</i> , c.9-12, dualidade métrica.....	31
Figura 11: <i>Al viento</i> , c.65-68, dualidade métrica	31
Figura 12: <i>Al viento</i> , c.45-48, dualidade métrica, agrupamento das colcheias em 6/8 e 3/4	32
Figura 13: <i>Al viento</i> , c.1-8, apojatura 4-3.....	33
Figura 14: Escala mi menor harmônica	33
Figura 15: <i>Al viento</i> , c.1-8, redução harmônica	33
Figura 16: <i>Al viento</i> , c.9-10 e c.13-14, notas alheias à harmonia.....	34
Figura 17: <i>Al viento</i> , c.9-23, análise melódica	34
Figura 18: Modo mi frígio.....	34
Figura 19: <i>Al viento</i> , c.9-23, redução harmônica com cifragem e funções	35
Figura 20: <i>Al viento</i> , c.28-32, variação melódica e harmônica.....	35
Figura 21: <i>Al viento</i> , c.35-48, redução harmônica.....	36
Figura 22: Modo lá dórico.....	36
Figura 23: <i>Al viento</i> , c.49-56, melodia e acompanhamento em <i>ostinato</i>	36
Figura 24: <i>Al viento</i> , c.57-62, escrita em duas pautas com cifragem e funções harmônicas	37
Figura 25: Escala mi menor pentatônica	38
Figura 26: <i>Al viento</i> , c.61-69	38
Figura 27: <i>Al viento</i> , c.62-69, melodia, paralelismos e acorde com apojatura	38
Figura 28: <i>Al viento</i> , c.71-78, variação melódica.....	39
Figura 29: <i>Al viento</i> , c.76-78, escrita dos três planos texturais.....	40
Figura 30: <i>Al viento</i> , c.20-21, c.35-36, c.101-104, variações do material da introdução	40
Figura 31: <i>Al viento</i> , c.105-116, melodia, cifras e funções harmônicas	41
Figura 32: <i>La tarka</i> , reharmonização (AGUIRRE, 2013, p. 35)	42
Figura 33: <i>Al viento</i> , c.117-121, análise harmônica	42
Figura 34: <i>Mudanzas</i> , malambo de Abel Fleury, c.1-4.....	43
Figura 35: <i>Rodar de espuelas</i> de Arsenio Aguirre, c.1-10.....	44
Figura 36: <i>Danza de las manos</i> , melodia c.1-18	45
Figura 37: <i>Danza de las manos</i> , c.1-18, redução harmônica com cifragem e funções	46
Figura 38: <i>Danza de las manos</i> , c.19-22, harmonização tradicional da melodia.....	46
Figura 39: <i>Danza de las manos</i> , c.19-24, acordes por quartas e paralelismos	47
Figura 40: <i>Danza de las manos</i> , c.25-27, cifragem e funções harmônicas	47
Figura 41: <i>Danza de las manos</i> , c.28-33	48

Figura 42: <i>Danza de las manos</i> , c.36-51: redução harmônica com cifragem e funções	49
Figura 43: <i>Danza de las manos</i> , c.54-55, harmonização tradicional-harmonização de Aguirre	49
Figura 44: <i>Danza de las manos</i> , c.55-60, cifragem e funções harmônicas	50
Figura 45: <i>Danza de las manos</i> , c.1-18, c.60-76, variação melódica	50
Figura 46: <i>Danza de las manos</i> , c.79-81, sequência harmônica IV-V-I	51
Figura 47: <i>Romanza</i> , c.1-8, melodia e harmonia	52
Figura 48: <i>Romanza</i> , c.2-3 e c.14, apojeturas harmônicas	53
Figura 49: Escala Ré maior harmônica	53
Figura 50: <i>Romanza</i> , c.1-8	53
Figura 51: <i>Romanza</i> , c.1-8, dualidade métrica no acompanhamento	54
Figura 52: <i>Romanza</i> , c.5-6, c.13-14, harmonizações sobre a mesma melodia	54
Figura 53: <i>Romanza</i> , c.9-16, melodia e harmonia	55
Figura 54: <i>Romanza</i> , c.17-20, escrita em duas pautas, cifragem, análise harmônico e motivico	55
Figura 55: <i>Romanza</i> , c.21-24, análise harmônica	56
Figura 56: <i>Romanza</i> , c.25-32, escrita em duas pautas, cifragem, análise harmônico e motivico	57
Figura 57: <i>Romanza</i> , c.37-40, análise harmônica	57
Figura 58: Nuccio D'Angelo, <i>Due Canzoni Lidie</i> , I, <i>scordatura</i>	59
Figura 59: <i>La calma</i> , c.1-3, <i>scordatura</i>	59
Figura 60: <i>La calma</i> , c.1-8, <i>ostinato</i> e diferentes métricas	60
Figura 61: <i>La calma</i> , melodia c.9-16, análise motivica	61
Figura 62: Nuccio D'Angelo, <i>Due Canzoni Lidie</i> , I, sistemas 5 e 6	61
Figura 63: Modo dó frígio	62
Figura 64: <i>La calma</i> , c.10-15, mudança harmônica	62
Figura 65: <i>La calma</i> , c.16-19, anacruse à repetição da melodia dos c.9-16	62
Figura 66: Modo mi jônico	63
Figura 67: Modo mi mixolidio	63
Figura 68: <i>La calma</i> , melodia c.25-33, análise motivica	63
Figura 69: <i>La calma</i> , c.31-36, acordes em tensão crescente e resolução no acorde de Sol maior	64
Figura 70: <i>La calma</i> , estruturas dos <i>ostinatos</i>	65
Figura 71: <i>La calma</i> , c.37-48, melodia	66
Figura 72: <i>La calma</i> , c.45-48, <i>ostinato</i> a partir de paralelismos e funções harmônicas	66
Figura 73: <i>La calma</i> , seção A, melodia	67
Figura 74: <i>La calma</i> , c.58-60, arpejo com harmônicos e acorde final	67
Figura 75: <i>Rumor de tambores</i> , c.1-4, motivo inicial	69
Figura 76: <i>Rumor de tambores</i> , transposições do motivo inicial	70
Figura 77: <i>Rumor de tambores</i> , c.1-19, jerarquização dos planos texturais	70
Figura 78: <i>Rumor de tambores</i> , c.8-10 e c.20-22, variação	71
Figura 79: <i>Rumor de tambores</i> , c.12-14 e c.24-26, variação	71
Figura 80: <i>Rumor de tambores</i> , c.32-52, análise melódica	71
Figura 81: <i>Rumor de tambores</i> , c.53-64, padrão rítmico	72
Figura 82: <i>Rumor de tambores</i> , c.74-97, análise motivico e redução harmônica.	73
Figura 83: <i>Rumor de tambores</i> , c.97-104	74
Figura 84: <i>Rumor de tambores</i> , c.97-111, redução harmônica	74
Figura 85: <i>Rumor de tambores</i> , c.111-125, melodia	74

Figura 86: <i>Rumor de tambores</i> , c.112-125, redução harmônica	75
Figura 87: <i>Rumor de tambores</i> , c.1-19 e 126-144, diferenças e semelhanças.....	75
Figura 88: <i>Rumor de tambores</i> , c.20-31 e 145-156, diferenças e semelhanças	76
Figura 89: <i>Rumor de tambores</i> , c.157-165, <i>coda</i>	76
Figura 90: <i>Danza de las manos</i> , c.28-30, extensões de mão esquerda	77
Figura 91: <i>Romanza</i> , c.32-33, extensões de mão esquerda.....	77
Figura 92: <i>Rumor de tambores</i> , c.32-33, extensões de mão esquerda	77
Figura 93: Padrão rítmico básico da <i>chacarera</i>	83
Figura 94: Fórmulas rítmicas para acompanhamento de <i>Al viento</i>	83
Figura 95: <i>Al viento</i> , c.1-8: digitação de MD e fraseado sugeridos.....	84
Figura 96: Arpejo de introdução de <i>Al viento</i> com sequência de acordes do Estudo Nº1 de Heitor Villa-Lobos	84
Figura 97: Exercício de ligados duplos, preparação da posição, c.9-10;13-14.....	85
Figura 98: Exercício de ligados duplos, c.9-10;13-14.....	85
Figura 99: Exercício de ligados duplos com mudança de posição, c.9-10;13-14.....	86
Figura 100: <i>Al viento</i> , c.17-20.....	87
Figura 101: Exercício com pestana de falange de dedo 2.....	87
Figura 102: Exercício sobre acorde do c.19 de <i>Al viento</i>	87
Figura 103: <i>Al viento</i> , c.17-20, digitação com <i>glissando</i> na melodia	87
Figura 104: <i>Al viento</i> , c.17-20, digitação na 7ma posição	88
Figura 105: Acorde do c.19 de <i>Al viento</i> em disposição original e posição <i>Drop 2</i>	88
Figura 106: <i>Al viento</i> , c.17-20, digitação com acorde em posição <i>Drop 2</i>	89
Figura 107: <i>Al viento</i> , c.29-32, extensão de mão esquerda	89
Figura 108: <i>Al viento</i> , c.29-32, digitação e articulação sugeridas	90
Figura 109: <i>Al viento</i> , c.56: articulação e digitações alternativas	90
Figura 110: <i>Al viento</i> , c.57-63, escrita de acompanhamento e melodia em duas pautas.....	91
Figura 111: <i>Al viento</i> , c.65-68, <i>versão zero</i>	91
Figura 112: <i>Al viento</i> , c.78 digitação editada e digitação sugerida	92
Figura 113: Exercício para escala de c.78	92
Figura 114: <i>Al viento</i> , c.82-85, digitação sugerida	93
Figura 115: <i>Al viento</i> , c.92-95, digitação sugerida	93
Figura 116: <i>Al viento</i> , c.105-116, melodia e acompanhamento.....	94
Figura 117: <i>Danza de las manos</i> , c.1-3, dualidade métrica	95
Figura 118: <i>Danza de las manos</i> , c.25-27, pestana completa na quinta casa.....	96
Figura 119: Exercício para os compassos 28-35 de <i>Danza de las manos</i>	96
Figura 120: Exercício para os compassos 28-35 de <i>Danza de las manos</i>	96
Figura 121: Exercício para os compassos 28-35 de <i>Danza de las manos</i>	97
Figura 122: <i>Danza de las manos</i> , acorde c.42, digitações sugeridas de MD.....	98
Figura 123: <i>El Arreo</i> de Carlos Moscardini, c.44-47	98
Figura 124: <i>Cruz del Sur</i> de Atahualpa Yupanqui, c.42-45	99
Figura 125: <i>Danza de las manos</i> , c.46-51	99
Figura 126: <i>Danza de las manos</i> , c.60-68, melodia.....	99
Figura 127: <i>Danza de las manos</i> , c.64-66, digitação editada	100
Figura 128: <i>Danza de las manos</i> , c.60-68, digitação sugerida.....	100
Figura 129: <i>Romanza</i> , utilização e localização do <i>rubato</i> na gravação de Carlos Aguirre	102
Figura 130: <i>Romanza</i> , c.1-16, melodia com ligado.....	102
Figura 131: <i>Romanza</i> , c.5-8.....	103
Figura 132: <i>Romanza</i> , c.1-2 e c.9-10, digitação na primeira posição.....	103

Figura 133: Exercício para mudança de posição	103
Figura 134: <i>Romanza</i> , c.11-14, digitação da melodia na segunda corda	104
Figura 135: <i>Romanza</i> , variações rítmicas sobre a anacruse de 4 semicolcheias da melodia	104
Figura 136: <i>Romanza</i> , c.16, digitação editada e digitação sugerida.....	105
Figura 137: <i>Romanza</i> , c.21-22, digitação editada e digitação sugerida.....	105
Figura 138: <i>Romanza</i> , c.29-36, digitação sugerida	106
Figura 139: Exercícios para acorde do c.33 de <i>Romanza</i>	106
Figura 140: Exercício com cordas soltas	108
Figura 141: Exercício com cordas soltas destacando uma delas.....	108
Figura 142: Exercício com cordas soltas com baixo.....	108
Figura 143: Exercícios para c.10 de <i>Al viento</i>	109
Figura 144: <i>La calma</i> , c.10-11, digitação alternativa	109
Figura 145: <i>La calma</i> , c.13-15	109
Figura 146: <i>La calma</i> , c.13-14, digitação sugerida	111
Figura 147: <i>La calma</i> , c.24-26, digitação sugerida	111
Figura 148: <i>La calma</i> , c.31-33	112
Figura 149: <i>La calma</i> , c.31-33, digitação sugerida	112
Figura 150: <i>La calma</i> , c.47-55, digitação sugerida	113
Figura 151: <i>La calma</i> , c.58-60, digitações alternativas	114
Figura 152: <i>La calma</i> , c.58-60, digitação em harmônicos	114
Figura 153: Tambores <i>Piano</i> , <i>Repique</i> e <i>Chico</i> (FERREIRA, 1999, p. 78)	116
Figura 154: Toques básicos do tambor no <i>candombe</i> (AGUIRRE, 2004)	116
Figura 155: Clave rítmica básica do <i>candombe</i> , “Madera”	116
Figura 156: Fórmula rítmica do tambor <i>Chico</i>	117
Figura 157: Padrões básicos do <i>repique</i>	117
Figura 158: Padrões básicos do <i>piano</i>	118
Figura 159: toques de tambores e <i>madera</i>	118
Figura 160: <i>Rumor de tambores</i> , c.1-4, acentuações da melodia, figura rítmica do <i>repique</i>	119
Figura 161: <i>Rumor de tambores</i> , c.1-8, dinâmica	119
Figura 162: <i>Rumor de tambores</i> , c.5-24, transcrição da melodia do piano	120
Figura 163: <i>Rumor de tambores</i> , c.9-12, digitação sugerida	121
Figura 164: <i>Rumor de tambores</i> , c.16-20, digitação sugerida	121
Figura 165: <i>Rumor de tambores</i> , c.32-52, transcrição da melodia do piano	122
Figura 166: <i>Rumor de tambores</i> , c.33-36	122
Figura 167: <i>Rumor de tambores</i> , c.41-48, acordes de 5 notas.....	123
Figura 168: <i>Rumor de tambores</i> , c.48-50	124
Figura 169: <i>Rumor de tambores</i> , c.65-69	124
Figura 170: <i>Rumor de tambores</i> , c.65-68, digitação sugerida	125
Figura 171: <i>Rumor de tambores</i> , c.74-77, acentuações sugeridas.....	126
Figura 172: <i>Rumor de tambores</i> , c.89-92, transcrição da línea do contrabaixo	126
Figura 173: <i>Rumor de tambores</i> , c.89-92	126
Figura 174: <i>Rumor de tambores</i> , c.137-144, <i>apagadores</i>	127
Figura 175: <i>Rumor de tambores</i> , c.161-165, digitação MD.....	128

Lista de Quadros

Quadro 1: Discografia de Carlos Aguirre.....	16
Quadro 2: Gravações das peças para violão de Carlos Aguirre.....	19
Quadro 3: Nomenclatura dos acordes.....	29
Quadro 4: <i>Al viento</i> , esquema formal	32
Quadro 5: Esquema formal de <i>Danza de las manos</i>	44
Quadro 6: <i>Romanza</i> , esquema formal	52
Quadro 7: <i>Romanza</i> , c.40-48, seção A', estrutura formal, conformação dos motivos	58
Quadro 8: <i>La calma</i> , esquema formal	60
Quadro 9: <i>Rumor de tambores</i> , esquema formal	68
Quadro 10: <i>Rumor de tambores</i> , esquema formal c.1-32	69
Quadro 11: Nomenclatura dos toques.....	83

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. CARLOS AGUIRRE E SUA OBRA PARA VIOLÃO	15
1.1. O COMPOSITOR.....	15
1.2. O VIOLÃO NO CARLOS AGUIRRE GRUPO.....	17
1.3. AS SUÍTES PARA VIOLÃO	19
1.3.1. A Suíte <i>Paisajes</i>	20
1.3.2. A Suíte <i>Escenas Paranaenses</i>	25
2. A SUÍTE <i>IMÁGENES</i> PARA VIOLÃO: ANÁLISE E DISCUSSÃO	28
2.1. <i>AL VIENTO</i>	30
2.2. <i>DANZA DE LAS MANOS</i>	43
2.3. <i>ROMANZA</i>	51
2.4. <i>LA CALMA</i>	58
2.5. <i>RUMOR DE TAMBORES</i>	67
3. A SUÍTE <i>IMÁGENES</i>: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS	77
3.1. <i>AL VIENTO</i>	81
3.2. <i>DANZA DE LAS MANOS (MALAMBO)</i>	94
3.3. <i>ROMANZA</i>	101
3.4. <i>LA CALMA</i>	107
3.5. <i>RUMOR DE TAMBORES (CANDOMBE)</i>	114
3.6. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORDEM DAS PEÇAS NA <i>PERFORMANCE</i> AO VIVO.....	128
CONCLUSÃO	131
REFERÊNCIAS	134
APÊNDICES	138
APÊNDICE A.....	139
APÊNDICE B.....	143

INTRODUÇÃO

A obra para violão *Imágenes* (2004), do compositor argentino Carlos Aguirre (1965) é uma suíte de cinco peças baseadas em diferentes ritmos populares argentinos¹: *Al viento*, *Danza de las manos*, *Romanza*, *La calma* e *Rumor de Tambores*. A edição desta obra foi realizada pelo violonista Eduardo Isaac (1956), para quem foi escrita e dedicada.

O autor é um compositor reconhecido, arranjador e intérprete de música popular. Dentro da sua produção de música para violão, compôs duas suítes para violão solo: *Paisajes*² (1996) e *Imágenes* (2004), e uma suíte para violão, orquestra de cordas, flauta e percussão: *Escenas Paranaenses*³ (2007). Neste trabalho utilizaremos o termo *música popular* seguindo o conceito apresentado pela musicóloga Ana María Ochoa em seu livro *Músicas locales en tiempos de globalización*. Diz a autora:

Em inglês, o termo *popular music* denota músicas urbanas massivas associadas à indústria cultural tais como o rock, o pop e a salsa. Em espanhol o termo músicas populares ou *música popular* [grifo nosso] é mais ambíguo uma vez que o termo não conota uma fronteira clara entre as músicas ditas do folclore ou as músicas de âmbitos mais massivos ou urbanos, se utilizará, portanto, para se referir tanto às músicas tradicionais como as músicas populares urbanas contemporâneas.^{4 5} (OCHOA, 2003, p.7).

Na construção da ideia interpretativa de uma obra é necessário que o intérprete possua a maior quantidade de informações possíveis a seu respeito. No caso deste estudo, são escassos os trabalhos que abordem as características do estilo composicional de Carlos Aguirre ou a utilização que este compositor realiza de

¹ Excetuando-se a última peça, *Rumor de tambores*, que está baseada no candombe, um ritmo popular rioplatense. Pelas características da linguagem compositiva de Carlos Aguirre, também podemos perceber ao longo da suíte, influências de outros gêneros populares latino-americanos, da música afro-norte-americana e da música acadêmica.

² Suíte em cinco movimentos: *Preludio*, *Chacarera*, *Intermezzo*, *Vidala* e *Baião*.

³ Esta obra também possui cinco movimentos: *Murmullo*, *Apacible*, *Cielo con pájaros*, *Procesión* e *Ciudad despierta*.

⁴ No original, "En inglés, el término *popular music* denota músicas urbanas masivas asociadas a la industria cultural tales como el rock, el pop o la salsa. En español el término músicas populares o música popular es más ambiguo ya que el término no connota una frontera clara entre las músicas llamadas del folclore o las músicas de ámbitos más masivos o urbanos, se utilizará por tanto para referirse tanto a las músicas tradicionales como a las músicas populares urbanas contemporâneas." (OCHOA, 2003, p.7)

⁵ Todas a traduções são nossas.

alguns dos gêneros de música popular⁶. No entanto, a análise da obra aqui proposta poderá servir para futuros intérpretes que não possuam familiaridade com o estilo composicional de Carlos Aguirre e/ou as características peculiares das músicas tradicionais argentinas. Visamos, com este estudo, fornecer ferramentas técnico-interpretativas para a construção da *performance* da suíte *Imágenes* para violão solo de Carlos Aguirre.

Dividimos este trabalho em três capítulos. No primeiro, é apresentada uma contextualização do compositor e sua obra para violão através de uma biografia, de um estudo sobre a presença e o tratamento dado ao violão nos grupos que ele conformou, e um levantamento de informações sobre suas outras suítes para violão. A principal fonte de apoio foi o livro *La música y la palabra-Diálogos con Carlos Aguirre* de Horacio Lapunzina (2007), além do estudo e análise dos discos editados de Carlos Aguirre, partituras manuscritas das suítes *Paisajes* e *Escenas Paranaenses*, depoimentos com Alfonso Bekes⁷ e Leonardo Bravo⁸, assim como uma entrevista semiestruturada, realizada para a presente pesquisa com o violonista Eduardo Isaac, no Conservatório Provincial de Música “Luis Gianneo” da cidade de Mar del Plata, Argentina. Esta entrevista foi gravada em formato digital. Foram utilizadas, também, notas de aula com o Prof. Dr. Daniel Wolff, realizadas durante o ano de 2013 na disciplina violão, do curso de Pós-Graduação em Música da UFRGS. Duas destas aulas foram gravadas em formato digital.

O segundo capítulo expõe uma análise e discussão sobre as peças que conformam a suíte *Imágenes*, delimitando as características próprias de cada uma e identificando e analisando os traços característicos da música popular encontrados. Os principais aspectos a serem analisados foram: (1) o trabalho entre o compositor e o violonista Eduardo Isaac no processo de composição e edição das peças, (2) a relação com os diversos gêneros populares e, (3) a estrutura formal e as características rítmicas e harmônicas. A linguagem harmônica de Carlos Aguirre constitui um aspecto central do trabalho devido à originalidade da mesma na escrita para violão. Na análise harmônica utilizamos como referência principalmente os

⁶ Até o momento conhecemos apenas o trabalho de Martin Abel Lucero, *Suite Paisajes de Carlos Aguirre. Elementos compositivos propios en esquemas de formas folclóricas*, que aborda as características compositivas de Aguirre em três peças baseadas em ritmos folclóricos (vidala, chacarera e baião) da suíte *Paisajes*.

⁷ Violonista integrante do Carlos Aguirre Grupo entre os anos 2005 e 2010

⁸ Violonista argentino que realizou a primeira e única gravação completa da suíte *Paisajes* para violão de Carlos Aguirre.

livros de harmonia na música popular: *Teoría musical y armonía moderna* de Enric Herrera (1990; 1992), *Harmonia. Método práctico* de Ian Guest (2006a; 2006b) e *Cadernos de harmonia* do compositor e violonista Marco Pereira (2011a; 2011b; 2011c), já que os livros de harmonia tradicional não refletem algumas práticas usuais na música popular.

No capítulo 3, embasado principalmente em Carlevaro (1979), no que diz respeito à técnica violonística e Fernández (2000), nas ideias relacionadas com a memória neuromuscular e a o conceito de *versão zero*, expomos uma análise técnico-interpretativa da suíte, identificando as demandas técnicas das peças: (1) propondo exercícios para resolvê-las, (2) sugerindo digitações de mão direita e mão esquerda quando não especificadas na partitura e, (3) propondo digitações alternativas em alguns trechos conflituosos.

No caso das peças *Romanza* e *Rumor de tambores* foi realizada uma comparação entre as versões gravadas pelo compositor com outras formações (piano e quarteto de violão, piano, contrabaixo e percussão, respectivamente) e a versão editada para violão solo, com a finalidade de utilizá-las como fonte de ideias na construção da *performance*.

1. CARLOS AGUIRRE E SUA OBRA PARA VIOLÃO

1.1. O COMPOSITOR

Carlos “Negro” Aguirre, pianista, compositor, arranjador e multi-instrumentista, nasceu no povoado de Seguí, na provincia de Entre Rios, Argentina, no dia 15 de julho de 1965. Aos 5 anos começou a estudar piano, e aos 11 anos iniciou seus estudos de piano clássico com a professora Graciela Reca em Paraná, Argentina, cidade para onde se mudou aos 14 anos e onde reside atualmente. Além do piano, seu instrumento principal, Aguirre toca vários instrumentos diferentes em gravações e concertos. Lapunzina (2007, p. 11) comenta:

Para muitos dos seus colegas, desde o jazz até o folclore, desde a música do Brasil a intérpretes de violão clássico, o *Negro* aporta a novidade sem se despegar de uma tradição que lhe foi revelada gradualmente e em forma caótica. Multi-instrumentista com uma facilidade fora do padrão para aprender e executar instrumentos diversos, nunca fica parado nos trajetos.⁹

Em 1986 formou o grupo de jazz-rock *El Molino*, participando de diversas agrupações instrumentais até a atualidade. Realizou várias *turnês* na America Latina, visitando nos últimos anos a Europa, China, Japão e a Polinésia Francesa. Tem participado, também, de mais de trinta gravações com outros artistas. Jorge Fandermole, cantor e compositor argentino, considera Aguirre o músico mais desejado por seus colegas para compartilhar um projeto musical (FANDERMOLE In LAPUNZINA, 2007, p. 43).

No Quadro 1, a seguir, observamos a discografia de Carlos Aguirre, organizada cronologicamente:

⁹ No original: “Para muchos de sus colegas, que van desde el jazz al folclore, desde la música del Brasil a intérpretes de la guitarra clásica, el Negro aporta la novedad sin despegarse de una tradición que se le fue revelando gradualmente y en forma caótica. Multiinstrumentista con una facilidad fuera de lo común para aprender y ejecutar instrumentos diversos, nunca se queda parado en los trayectos.”

Álbum	Intérpretes	Gravadora	Ano
<i>Un soplo secreto de la piel</i>	El Molino ¹⁰	Melopea (Arg.)	1989
<i>Tejido a mano</i>	Carlos Aguirre (piano) e Lucho González (violão)	Melopea (Arg.)	1990
<i>Alianza Jazz</i>	Carlos Aguirre (piano), Enrique Luna (baixo) e Domingo Vial (bateria)	Emi (Chile)	1990
<i>Nube Negra</i>	Carlos Aguirre (piano), Adrián Barbet (baixo) e José Luis Viggiano (bateria)	Shagrada Medra	1994
<i>Crema</i>	Carlos Aguirre Grupo	Shagrada Medra ¹¹	2000
<i>Rojo</i>	Carlos Aguirre Grupo	Shagrada Medra	2004
<i>Caminos</i>	Carlos Aguirre (Piano solo)	Shagrada Medra	2006
<i>Violeta</i>	Carlos Aguirre Grupo	Shagrada Medra	2008
<i>Arrullos</i>	Carlos Aguirre (piano) e Francesca Ancarola (voz)	Shagrada Medra	2008
<i>Orillania</i>	Carlos Aguirre e diversos intérpretes	Shagrada Medra	2011

Quadro 1: Discografia de Carlos Aguirre

Todos os últimos discos de Carlos Aguirre foram produzidos e editados pelo selo *Shagrada Medra*, o qual conduz junto com o flautista e compositor Luis Barbiero. Segundo Lapunzina:

O selo Shagrada Medra ocupa um lugar de singular importância como aporte e como um novo olhar na relação música-público, precisamente pelo complexo sistema no qual o artista se encontra no mercado atual, o que às vezes pode distorcer o legítimo bem cultural desejado. Nesse sentido, o catálogo apresenta uma cuidadosa seleção de material, do estritamente musical à arte gráfica e terminando em uma cuidadosa distribuição que procura ao ouvinte e não ao mero comprador. (LAPUNZINA, 2007, p.12)¹²

O estilo composicional de Aguirre surge da influência de uma grande quantidade de estilos musicais, partindo das características das músicas tradicionais latino-americanas, porém, sem se limitar na busca criativa. Nas conversas com Horacio Lapunzina, o compositor comenta, se referindo a este aspecto:

¹⁰ Participaram dessa gravação os músicos integrantes do grupo El Molino: Carlos Aguirre (piano), Sergio Gonzáles (baixo), Moli Verón (bateria), Luis Barbiero (flautas), Leonardo González (guitarra e violão) junto com Marcela Passadore (voz) e Litto Nebbia (teclados e voz) como convidados.

¹¹ Também foi editado no Brasil através do selo Núcleo Contemporâneo

¹² No original: “El sello Shagrada Medra ocupa un lugar de singular importancia como aporte y nueva mirada a la relación música-público, precisamente por el complejo sistema en el que se mueve el artista en el mercado actual, lo que a veces puede distorsionar el legítimo bien cultural al que se apunta. En ese sentido, el catálogo refleja una cuidada selección del material, desde lo estrictamente musical pasando por el diseño y terminando con una distribución cuidada que busca al oyente y no al mero comprador.” (LAPUNZINA, 2007, p.12)

Por um lado, não quero fazer uma apologia da universalidade, porém, também acredito firmemente que uma pessoa se completa com as vivências do seu lugar, e ao pintá-las o descreve do seu modo e suma à parcialidade do que é o homem. Claro que uma idiosincrasia em comum te ajuda a lutar por certas coisas necessárias para o teu lugar, porém, de todas as formas, o menor que eu posso imaginar é América Latina, não Argentina nem Paraná. (LAPUNZINA, 2007, p. 69)¹³

Para mim tudo é um caminhar. Não acredito na cristalização de nenhuma etapa. Inclusive, dentro do mesmo folclore, eu sinto às vezes a necessidade e o gesto de fugir um pouco dos aspectos formais. E tem que dizer que como no folclore –quase sempre– as formas já nos são dadas, nós que cultivamos esse gênero não costumamos desenvolver este aspecto. Opino [...] que está o folclore americano, o argentino, o regional e também o próprio. E ali cabe uma grande quantidade de “aires”, então as ideias podem tranquilamente terminar antes que o que a forma diz, ou bem se estender. [...] Acho o rigor da forma tradicional absurdo. Ali vejo um caminho por recorrer, um novo enfoque que merece ser valorizado. (LAPUNZINA, 2007, p. 72)¹⁴

1.2. O VIOLÃO NO CARLOS AGUIRRE GRUPO

Carlos Aguirre mantém uma relação direta com o violão através de diferentes grupos instrumentais dos quais já participou. Este vínculo foi crescendo a partir do trabalho com violonistas como Quique Sinesi, Tonio Restucci, Luis Salinas e Lucho González (AGUIRRE, 2004). Apesar de não contar com uma técnica de violonista clássico, Aguirre possui um conhecimento profundo do violão e muitas vezes o emprega como instrumento de acompanhamento, tocando-o ele mesmo.

¹³ No original: “Por un lado no quiero hacer la apología de la universalidad, y a su vez creo firmemente en que una persona se completa con vivencias de su lugar, y al pintarlas lo describe a su modo y suma a la parcialidad de lo que el hombre es. Porque en definitiva está primero el hombre, no un país. Por supuesto que una misma idiosincrasia te ayuda a luchar por ciertas cosas necesarias para tu lugar, pero en todo caso lo más chico que puedo imaginarme es Latinoamérica, no Argentina o Paraná.” (LAPUNZINA, 2007, p. 69)

¹⁴ No original: “Para mí todo es un caminar. No creo en la cristalización de ninguna etapa. Incluso, dentro del mismo folclore, siento a veces la necesidad y el gesto de escaparme un poco de las cuestiones formales. Y hay que decir que como en el folclore –casi siempre– las formas ya nos son dadas, los cultores de este género solemos adormecernos en el desarrollo de este aspecto. Opino [...] que está el folclore americano, el argentino, el regional y luego el propio. Y allí caben un montón de ‘aires’, y entonces las ideas pueden tranquilamente terminar antes que lo que dice la forma, o bien prolongarse. [...] El rigor de la forma tradicional me parece absurdo. Allí veo que hay un camino por recorrer, un nuevo enfoque que merece valorarse.” (LAPUNZINA, 2007, p. 72)

Walter Heinze, violonista e pedagogo fundamental da cidade de Paraná, Argentina, foi seu professor da disciplina violão complementar na Escola de Música. Aguirre comenta a respeito dessa experiência:

Essas aulas iam além do técnico em si, eram conversas e conselhos, recomendações para ouvir compositores e intérpretes. Lembro-me de ouvir muito o disco de Julian Bream com as obras de Villa-Lobos, que ele tinha recomendado, entre outros. (AGUIRRE In LAPUNZINA, 2007, p.156)¹⁵

Foi a partir da vivência com os violonistas Silvina López e Jorge Martí que começou ter outra relação com o instrumento, aprofundando seus conhecimentos sobre o repertório do violão e a suas características. Diz o compositor:

Ao mesmo tempo, vínhamos nos encontrando com Silvina López, a quem eu escutava fazia um tempo e sentia um intenso desejo de compartilhar a música e a amizade [...]. Por causa da formação acadêmica de Jorge [Martí] e Silvina, começou um universo novo do instrumento. Nesse sentido devo reconhecer que meu lápis foi sensibilizando-se em relação a todas as sutilezas e sonoridades que eles me brindaram. (AGUIRRE In LAPUNZINA, 2007, p. 122)¹⁶

No Carlos Aguirre Grupo o compositor desenvolveu um trabalho “camarástico” onde o violão tem uma relevância destacada, como se observa nas gravações deste grupo.¹⁷ Alfonso Bekes relata que na elaboração dos arranjos das peças novas, as partes do violão eram armadas nos ensaios, testando diferentes possibilidades, escrevendo os arranjos no final deste processo, com um fim documentário, porém, sempre em revisão. Nestes arranjos havia também lugar para a improvisação, com solos em algumas músicas, e também com uma liberdade na forma de “dizer” a melodia, surgindo através dos diversos ensaios, novos aspectos expressivos, de ornamentação, e fraseado¹⁸. Com respeito às características da forma de trabalho de Aguirre, Fandermole comenta:

¹⁵ No original: “Esas clases iban más allá de lo técnico en sí, eran charlas y consejos, recomendaciones para escuchar a compositores e intérpretes. Me acuerdo de escuchar mucho el disco de Julian Bream con las obras de Villa Lobos, que él me lo había recomendado, entre otros.” (AGUIRRE In LAPUNZINA, 2007, p. 156)

¹⁶ No original: “Al mismo tiempo, veníamos encontrándonos con Silvina López, a quien escuchaba desde hacía tiempo y sentía un intenso deseo de compartir la música y la amistad. [...] A raíz de la formación académica de Jorge y Silvina, empezó un universo nuevo del instrumento. En ese sentido debo reconocer que mi lápiz se fue sensibilizando en relación a todas las sutilezas y sonoridades que ellos me brindaron.” (AGUIRRE In LAPUNZINA, 2007, p. 122)

¹⁷ Alguns destes exemplos são: na obra instrumental *Clara*, para três violões, gravada no CD “Rojo” (2004) e na chacarera trunca *Beatriz Durante*, para três violões, *bombo legüero* e voz, gravada no CD “Crema” (2000), entre tantos outros.

¹⁸ BEKES, Alfonso. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 9 de março de 2014.

Pessoalmente eu tive a oportunidade, e às vezes a renovo, de trabalhar junto com esse músico [Aguirre], capaz de dedicar uma tarde completa para arranjar quatro compassos porque os resultados não o satisfazem; ou de escrever e corrigir compasso por compasso de cada um dos instrumentos do seu grupo até conseguir a sonoridade desejada. Se fizermos a aclaração que se trata de repertório popular, muitos advertirão ao menos a raridade e, mais profundamente uma convicção e disciplina singulares. (FANDERMOLE In LAPUNZINA, 2007, p.44)¹⁹

1.3. AS SUÍTES PARA VIOLÃO

As três suítes para violão escritas por Carlos Aguirre surgiram da relação com o violonista Eduardo Isaac, a partir do convite deste último para compor para este instrumento (LAPUNZINA, 2007, p. 122). Como fruto deste vínculo surgiram duas suítes para violão solo e uma suíte para violão, orquestra de cordas, percussão e flauta. Isaac comenta, em depoimento ao jornal argentino *Página/12*:

Para mim foi uma grande honra e prazer que ele tenha se interessado por escrever para violão a partir dos nossos encontros. [...] Houve um tempo em que o Carlos morava a cem metros da minha casa, e era ótimo a gente se juntar depois do almoço para gerar essas coisas. (PÉREZ CASTILLO, 2007)²⁰

No Quadro 2 são apresentadas as gravações de peças das suítes para violão. Até o momento não foi realizada nenhuma gravação das *Escenas Paranaenses*, assim como das obras *Al viento* e *Danza de las manos* da suíte *Imágenes*.

Suíte Paisajes				
Obra	Intérprete	Álbum	Ano	Gravadora
Preludio	Claudio Bolzani	<i>Del mar hallado: Rumble Fish</i>	2003	BluArt Records
Preludio	Silvina López	<i>Cercanías</i>	2006	Shagrada Medra
Preludio	Rafael Verdoia	<i>Paisajes</i>	2004	Independente
Preludio	Leonardo Bravo	<i>Buenos Aires Seasons</i>	2013	Parana & Co

¹⁹ No original: "Personalmente he tenido la fortuna, y de vez en cuando la renuevo, de trabajar junto a ese músico, capaz de dedicar una tarde entera a arreglar cuatro compases porque los resultados no le satisfacen; o de escribir y corregir compás por compás de cada uno de los instrumentos de su grupo hasta dar con la sonoridad deseada. Si hacemos la aclaración de que se trata de repertorio popular, muchos advertirán al menos la rareza y, más profundamente una convicción y una disciplina singulares." (FANDERMOLE In LAPUNZINA, 2007, p. 44)

²⁰ No original: "Para mí ha sido un tremendo gusto y honor que él se haya interesado en escribir para la guitarra a partir de nuestros encuentros [...] Hubo un tiempo que Carlos vivía a cien metros de mi casa, y era muy lindo juntarse a la siesta para que se generaran estas cosas." (PEREZ CASTILLO, 2007)

Chacarera	Eduardo Isaac	<i>A very special album 1988-1999</i>	2000	GHA
Chacarera	Leonardo Bravo	<i>Buenos Aires Seasons</i>	2013	Parana & Co
Intermezzo	Silvina López	<i>Cercanías</i>	2006	Shagrada Medra
Intermezzo	Rafael Verdoia	<i>Paisajes</i>	2004	Independente
Intermezzo	Leonardo Bravo	<i>Buenos Aires Seasons</i>	2013	Parana & Co
Vidala	Rafael Verdoia	<i>Paisajes</i>	2004	Independente
Vidala	Eduardo Isaac	<i>A very special album 1988-1999</i>	2000	GHA
Vidala	Leonardo Bravo	<i>Buenos Aires Seasons</i>	2013	Parana & Co
Baião	Silvina López	<i>Cercanías</i>	2006	Shagrada Medra
Baião	Rafael Verdoia	<i>Paisajes</i>	2004	Independente
Baião	Leonardo Bravo	<i>Buenos Aires Seasons</i>	2013	Parana & Co
Suíte <i>Imágenes</i>				
Al viento	-	-	-	-
Danza de las manos	-	-	-	-
Romanza	Rafael Verdoia	<i>Paisajes</i>	2004	Independente
Romanza	Alexandre Bernoud	<i>Imágenes</i>	2010	GHA
La calma	Alexandre Bernoud	<i>Imágenes</i>	2010	GHA
Rumor de tambores	Alexandre Bernoud	<i>Imágenes</i>	2010	GHA

Quadro 2: Gravações das peças para violão de Carlos Aguirre

1.3.1. A Suíte *Paisajes*

Trata-se da primeira suíte que Aguirre escreveu para violão, constando de cinco movimentos: *Preludio*, *Chacarera*, *Intermezzo*, *Vidala* e *Baião*. As obras não foram publicadas, a exceção do Baião, em 2002, pela Gendai Guitar do Japão. A primeira e única gravação da suíte completa, foi realizada em 2013, pelo violonista argentino Leonardo Bravo, o qual se baseou nos manuscritos feitos por Eduardo Isaac, com algumas modificações a pedido do compositor²¹.

- *Preludio*

O *Preludio* da suíte *Paisajes* foi a primeira obra que Aguirre escreveu para violão. No manuscrito original de Eduardo Isaac figura como título *Preludio-Estudio N°1* (Figura 1). Nesta obra o compositor realiza uma exploração de cores harmônicas no violão. A partir do trabalho de digitação da peça com Eduardo Isaac, Aguirre desenvolveu alguns recursos através de digitações sugeridos pelo violonista. Isaac relata:

²¹ BRAVO, Leonardo. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 18 de março de 2014

Quando comecei a trabalhá-la, achei, a partir da digitação, a maneira de otimizar algumas riquezas harmônicas que estavam aí, através, sobretudo, de um trabalho de *campanelas*. Eu diria que, até talvez, o que eu fiz foi de maior ingerência em alguns momentos quase por casualidade. Ele [Aguirre] já tinha uma imagem de por aonde iria a obra, porém, dava-se o caso que nos juntávamos quando ainda não estava o suficientemente “cozida” [pronta] na sua mente. Então, o disparador, nesse caso, era eu que tocava esses fragmentos já os armando com uma coerência na digitação que dava um forte impulso que fazia que depois de 3 ou 4 horas, ficasse finalizada.²²

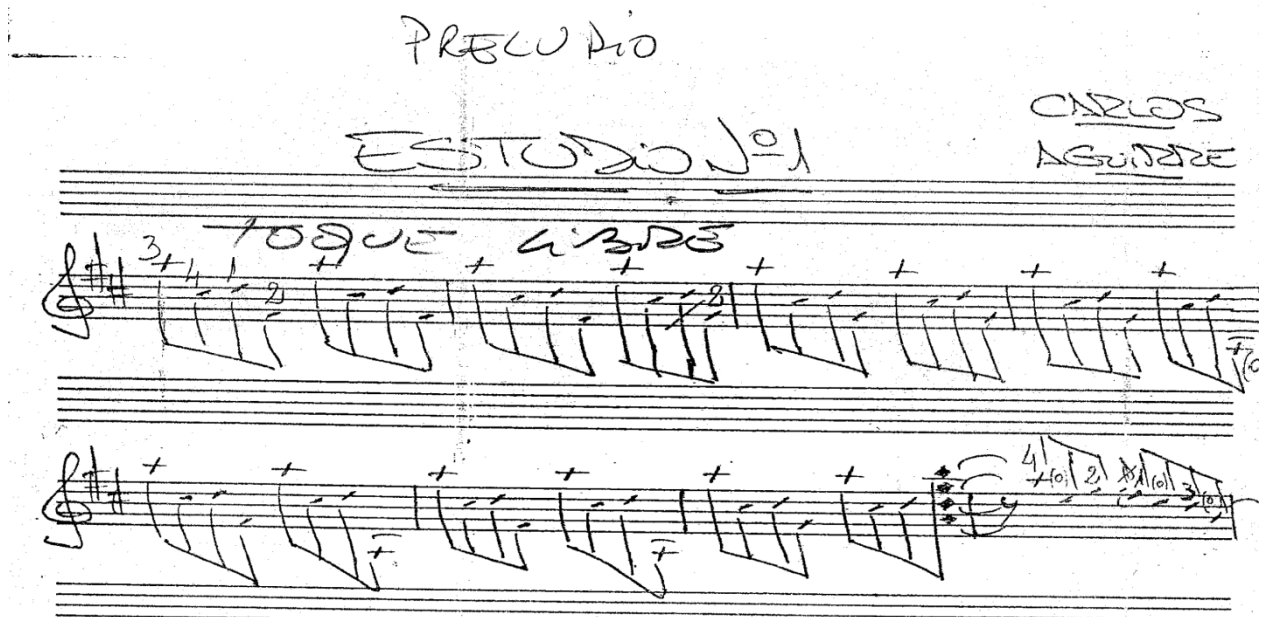


Figura 1: *Preludio*, c.1-8, manuscrito de Eduardo Isaac

- *Chacarera*

O segundo movimento está baseado no ritmo e na forma da *chacarera*. A *chacarera* é uma dança tradicional argentina de tempo rápido, e possui a característica rítmica da combinação sucessiva e simultânea dos compassos de 3/4 e 6/8. Nesta obra, Aguirre explora o *tapping*²³ de mão esquerda e mão direita, recurso derivado da técnica da guitarra elétrica, porém, não muito utilizado no

²² No original: “Cuando la empecé a trabajar le encontré a partir de la digitación la forma de optimizar algunas riquezas armónicas que estaban ahí, a través, sobre todo, de un trabajo de campanelas. Hasta yo diría que, por ahí, lo mío fue de mayor ingerencia en algunos momentos hasta casi como por casualidad. Él ya tenía en la mente una imagen de por donde iría la obra, pero bueno, por ahí se daba el caso de que nos juntábamos cuando todavía no estaba lo suficientemente “cocinada” en su mente. Entonces, el disparador, en ese caso, era yo que le tocaba estos fragmentos ya armándolos con una coherencia en la digitación, que le daba un impulso fuerte que hacía que, al cabo de 3 ó 4 horas quedara finalizada.” ISAAC, Eduardo. Mar del Plata, Argentina, 18 ago. 2013. 14f. Digitado. Entrevista concedida ao autor. A partir deste momento todas as referências extraídas desta entrevista serão referenciadas: (Entrevista com Isaac, 2013)

²³ O *tapping* é uma extensão da técnica de ligado ascendente de mão esquerda, na qual as notas são realizadas através do movimento percussivo, “martelando” com ambas as mãos. (JOHNSON, 2003, p. 5)

repertório de violão clássico. Na Figura 2 observamos o emprego desta técnica na introdução da Chacarera, assim como a ambiguidade métrica nos compassos 2, 4, 5 e 6. Eduardo Isaac relata sobre o trabalho realizado nesta obra:

Na *Chacarera* ele já tinha feito um manuscrito bastante completo. O que acontecia é que ele ainda tinha dúvidas se podiam funcionar alguns efeitos, alguns recursos. Então, ele mesmo tocava no seu violão algumas coisas que talvez fizesse de uma forma que não soavam. Depois, eu mudei algumas coisas. Ou seja, esses golpes que vai fazendo com o *tapping*. Ele ia sempre com duas vozes, depois eu percebi que se fazia algumas vezes com duas vozes e outras só com uma, e que o mesmo golpe me desse como um harmônico extra, talvez fosse mais fácil e soava bem. Então, bom, foram mudanças muito pequenas. Eu considero que na criação da obra, o que eu fiz foram aportes mínimos para complementar. (Entrevista com Isaac, 2013)²⁴

CHACARERA

Dig.: Eduardo Isaac Carlos Aguirre

♩ = 144 Rítmico

Figura 2: *Chacarera*, c.1-6, *tapping* e dualidade métrica 3/4-6/8, edição eletrônica realizada por Eduardo Isaac

- *Intermezzo*

²⁴ No original: “En la *Chacarera* él había hecho ya un manuscrito bastante pautado. Lo que pasa es que todavía tenía dudas si podían funcionar algunos efectos, algunos recursos. Entonces, él mismo tocaba en su guitarra cosas que por ahí las hacía de una forma que no sonaban. Yo mismo le cambié cosas luego. O sea, por ahí, esos golpes que se va haciendo en el *tapping*. Él iba siempre con dos voces, luego ya caí en la cuenta de que si jugaba algunas veces con dos voces y a veces con una sola y que el mismo golpe me diera como un armónico extra, por ahí era más fácil y sonaba bien. Entonces bueno, fueron como pequeñísimos cambios. Yo considero que al lado de la creación de la obra lo que yo hice fue cosas mínimas de complementación.” (Entrevista com Isaac, 2013)

O *Intermezzo* é construído sobre uma forma livre²⁵, não remetendo a nenhum gênero popular em particular. Escrito em um compasso de 6/8, a métrica sugere, em vários momentos, um compasso de 3/4, como observamos na Figura 3 (c.4).



Figura 3: *Intermezzo*, c.1-7, manuscrito de Eduardo Isaac

- *Vidala*

Obra baseada na rítmica da *vidala*, gênero tradicional típico da região noroeste da Argentina e parte da Bolívia. O ritmo básico de acompanhamento da *vidala* (Figura 4) é realizado em compasso 3/4 com andamento lento. Esse padrão rítmico é executado frequentemente com *caja*²⁶ acompanhando o canto (VEGA, 1965, p. 8) e com violão no caso do acompanhamento harmônico. No começo desse movimento observamos essa ideia rítmica no *ostinato* do baixo na introdução, o qual se mantém durante grande parte da peça junto com a melodia (Figura 5). Essa foi uma obra pensada principalmente a partir do piano, concluindo algumas ideias após ouvi-la no violão (Entrevista com Isaac, 2013).



Figura 4: Figura: padrão rítmico básico de *vidala* e variação

²⁵ AGUIRRE, Carlos. Home Page. Disponível em: < <http://www.carlosaguirre.com.ar/>>. Acesso em: 10 jan.2014.

²⁶ A *caja* é um instrumento de percussão, típico da região noroeste da Argentina e da Bolívia. Trata-se de um pequeno tambor de madeira com duas membranas de pele esticadas em ambos os lados do instrumento, executado com uma baqueta (ARETZ, 1952, p. 51).

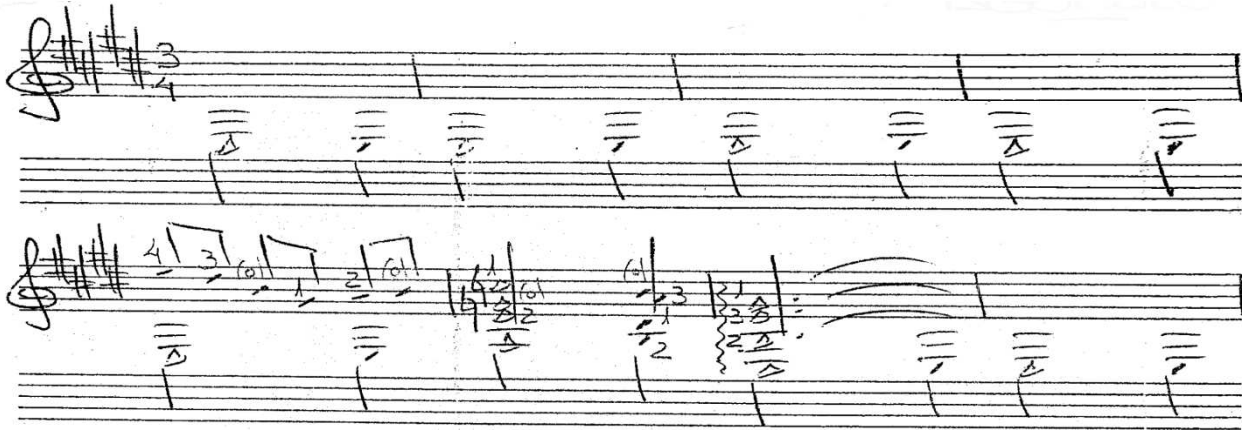


Figura 5: *Vidala*, c.1-8, manuscrito de Eduardo Isaac

- *Baião*

Este movimento baseia-se em ritmos e contornos melódicos do Baião²⁷, gênero popular do nordeste brasileiro, e um dos ritmos mais populares no universo rítmico deste país (PEREIRA, 2007, p. 61). Segundo Pereira (2007, p. 62) “depois da Bossa-Nova o baião adquiriu novos aspectos e foi, em determinado momento, associado à linguagem do jazz por grandes músicos como Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti”. Cabe destacar que ambos os músicos constituíram uma referência importante na formação musical de Aguirre (LAPUNZINA, 2007).

No começo do *Baião Cansado* (1980) para violão solo de Marco Pereira, observamos algumas das características rítmicas deste gênero, no constante agrupamento do baixo em 3+3+2, e na configuração rítmica da voz intermediária (Figura 6). Essas ideias rítmicas e de acentuação estão presentes constantemente na obra de Aguirre, como se confirma na Figura 7.

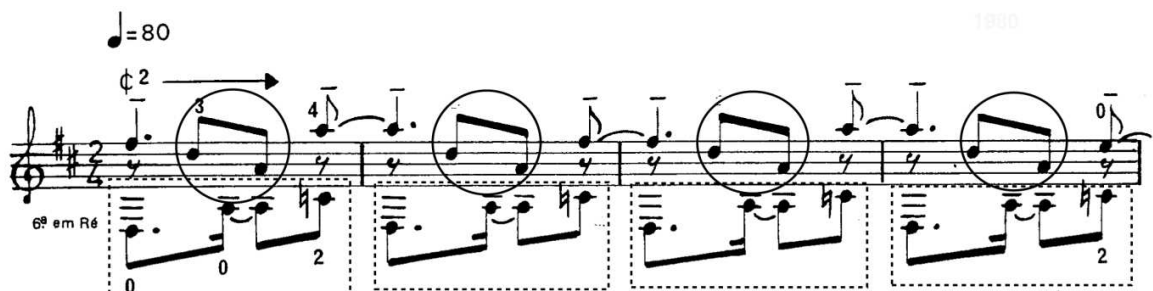


Figura 6: Marco Pereira, *Baião cansado*, c.1-4

²⁷ AGUIRRE, Carlos. Home Page. Disponível em: < <http://www.carlosaguirre.com.ar/>>. Acesso em: 10 jan.2014.

Baiao

Edited by Eduardo Isaac Carlos Aguirre

Figura 7: Carlos Aguirre, *Baião*, c.1-8

1.3.2. A Suíte *Escenas Paranaenses*

Em 2007 Carlos Aguirre finalizou *Escenas Paranaenses*, suíte para violão, orquestra de cordas, percussão e flauta²⁸ (Figura 8), completando assim 15 peças dedicadas ao violão. Seus movimentos intitulam-se: *Murmullo*, *Apacible*, *Cielo con pájaros*, *Procesión* e *Ciudad despierta*. A estreia foi no dia 2 de novembro de 2007, junto à Orquestra Sinfônica de Entre Rios, Argentina, com o Regente Reinaldo Zemba, sendo Eduardo Isaac o solista durante o IV Simpósio Violonístico do Litoral²⁹.

²⁸ Esse último instrumento aparece só no terceiro movimento *Cielo con pájaros*.

²⁹ GUITARRAS del mundo. Disponível em: <http://weblogs.clarin.com/guitarras-del-mundo/2007/10/30/parana_iv_simposio_guitarristico_del_litoral/>. Acesso em 20 dic.2013.

Murmullo

$\text{♩} = 127$

Carlos Aguirre

1 *Introducción*

Guitarra

Timbales

Percusión I
Cabasa/Triángulo/Gran Cassa/Plato de Choque

Percusión II
Tambor/Plato Suspendido:China

Introducción
divisi

$\text{♩} = 127$

Violín I
ppp
divisi
unis.
p súbito

Violín II
ppp
divisi
unis.
p súbito

Viola
ppp
divisi
unis.
p súbito

Violoncello
ppp
divisi
unis.
p súbito

Contrabajo

Figura 8: *Escenas Paranaenses, I. Murmullo*, c.1-6, Edição eletrônica realizada pelo compositor

Observamos nestas obras, uma linguagem bem mais abstrata que nas suas predecessoras. O compositor explica sobre essa suíte:

É uma música aberta, quer dizer, sem alusão direta ao folclore do nosso país, mas que tenta refletir um olhar desta cidade (Paraná) do interior argentino. Faz um tempo que eu venho compartilhando a experiência de

escrever para Eduardo Isaac e sempre rondava a ideia de compor para ele alguma obra orquestral que contemplara o violão solista.³⁰

Segundo Lapunzina (2007, p. 131) escrever para violão e orquestra nestas latitudes constitui uma raridade. Isaac comenta acerca das características de *Escenas Paranaenses*:

É típico dele. Tem a exuberância e a vitalidade do *Negro*, porém, não é um folclore normal. Estão, claro, os *Aires* –que constituem também sua marca– não obstante, não caiu no conforto de ficar naquilo que domina. Ele pôs em jogo coisas mais arriscadas. Tem até sonoridades de jazz à Pat Metheny. Eu acho que essas obras vão ter uma longa vida, porque as peças de sua autoria que eu vou tocando em distintos lugares do mundo, suscitam uma resposta incrível. Tem ali um rasgo de comunicação com o público que só tem para mim aqueles que dominam o popular. E preste atenção que curioso que é isto, porque sua música tem uma arquitetura interna nada simples. Porém, tem uma recepção muito direta no público. (ISAAC In LAPUNZINA, 2007, p. 131)³¹

³⁰ No original: “Es una música abierta, es decir, sin alusión directa al folklore de nuestro país pero que intenta reflejar una mirada de esta ciudad (Paraná) del interior argentino. Ya hace un tiempo que vengo compartiendo esta experiencia de escribir para Eduardo Isaac y siempre rondaba la idea de componer para él alguna obra orquestal que contemplara la guitarra como solista.” MÚSICA de ciudad y orillas. **Página/12**, 4 maio 2008, Disponível em:<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-13391-2008-05-04.html>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

³¹ No original: “Es típico de él. Tiene la exuberancia y la vitalidad del Negro, pero no es un folclore formal. Están por supuesto los aires –que también constituyen su sello– pero no cayó en la comodidad de quedarse en lo que domina. Se jugó a cosas más arriesgadas. Hay hasta sonoridades de jazz a lo Pat Metheny. Yo creo que esta obra va a tener larga vida, porque además las piezas de su autoría que voy tocando en distintos lugares del mundo, suscitan una respuesta increíble. Hay allí un rasgo de comunicación con el público que sólo tienen para mí los tipos que manejan lo popular. Y fijate vos qué curioso es esto, porque su música tiene una arquitectura interna nada sencilla. Y sin embargo llega a la gente de un modo muy directo.” (ISAAC In LAPUNZINA, 2007, p. 131)

2. A SUÍTE *IMÁGENES* PARA VIOLÃO: ANÁLISE E DISCUSSÃO

As cinco peças que compõem a suíte *Imágenes* foram finalizadas entre agosto de 2000 e fevereiro de 2003. A edição foi lançada em fevereiro de 2004, como parte da Coleção de Música Argentina para Violão da editorial Tráfico de Arte, da cidade de Paraná, na Argentina. A revisão geral e a edição foram do violonista Eduardo Isaac, a quem a obra está dedicada. Diz Isaac no prólogo da partitura:

Meu desejo de escutar sua música no violão se uniu ao interesse de Carlos em desenhar uma linguagem fortemente pessoal só em seis cordas [...]. Agora apresentamos nesta coleção um segundo grupo de peças, *Imágenes*, obras que pretendem traduzir um estado de consciência do compositor transformando em som perfeitos cartões postais interiores. Como intérprete me “apropriei” destas obras, digitando-as no meu real saber e entender, tocando-as constantemente em festivais de violão do mundo inteiro. (ISAAC In AGUIRRE, 2004, p. 5)³²

A estreia da suíte aconteceu no dia 16 de abril de 2004, no auditório da Faculdade de Ciências da Educação da Universidade Nacional de Entre Rios, da cidade de Paraná, no marco da apresentação das partituras da Coleção de Música Argentina para violão.³³ Nesta oportunidade Eduardo Isaac tocou as duas suítes de Carlos Aguirre para violão. O evento também contou com a participação dos violonistas locais Ernesto Méndez e Walter Heinze, apresentando suas respectivas obras.

Neste capítulo realizaremos uma análise estrutural das peças que compõem a suíte *Imágenes*, principalmente considerando sua estrutura formal e as características rítmicas e harmônicas de cada uma delas. A linguagem harmônica presente nas obras para violão de Carlos Aguirre resulta muito original no repertório violonístico, a partir da utilização de recursos como acordes por quartas, tétrades

³² No original: “Mi deseo de escuchar su música en guitarra se unió al interés de Carlos en dibujar un lenguaje fuertemente personal en sólo seis cuerdas. [...] Ahora presentamos en esta colección un segundo grupo de piezas, *Imágenes*, obras que pretenden traducir un estado de conciencia del compositor plasmando en sonido logradas postales interiores. Como intérprete me he “adueñado” de estas obras, digitándolas a mi real saber y entender, tocándolas constantemente en festivales de guitarra del mundo entero.” (ISAAC In AGUIRRE, 2004, p. 5)

³³ CONCIERTO de tres excelentes guitarristas. **El Litoral**, Santa Fe, 13 mar. 2004. Disponível em: <<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/04/15/personaysociedad/PER-04.html>> Acesso em 11 mar. 2014.

com vários complementos harmônicos³⁴, além do uso de idiomatismos próprios do instrumento.

Estudaremos os traços próprios da música popular utilizados pelo compositor nas obras inspiradas ou com reminiscências de certos gêneros populares, assim como as características particulares de cada peça. É intuito destas análises brindar uma melhor compreensão da construção das obras, e fornecer a partir destas novas ideias para a realização desta suíte por futuros intérpretes.

Na notação dos acordes será utilizada a cifragem com letras, amplamente empregada na prática de música popular, representando as notas fundamentais de cada acorde e suas estruturas (PEREIRA, 2011a, CHEDIAK, 1984, GUEST, 2006a).

Para as tríades maiores se utilizará a letra maiúscula da nota fundamental do acorde e para as tríades menores se acoplará a letra *m* em minúscula. Outros casos de acordes se denominarão conforme o Quadro 3:

Descrição	Nomenclatura
tríade com sétima maior	7M
tríade com sétima menor	7
tríade diminuta	dim
tríade diminuta com sétima diminuta	dim7
tríade com sexta maior	6
tríade com quinta bemol ou quinta aumentada	(b5), (#5)
tétrade com nona menor, maior ou aumentada	(b9), (9), (#9)
tétrade com décima primeira justa ou aumentada	(11), (#11)
tétrade com décima terceira menor ou maior	(b13), (13)
acorde com quarta suspensa (T, 4 ^a J, 5 ^a J)	(sus4)
tríade com nona agregada	add9
tríade com décima primeira agregada	add11
acorde sem fundamental	<i>s.f</i>
acorde sem terça	<i>s.3^a</i>

Quadro 3: Nomenclatura dos acordes

³⁴ Pereira define os complementos harmônicos como “extensões das tétrades criadas pela superposição de terças que ultrapassam o limite da oitava. Os complementos harmônicos são representados pelos intervalos de nona, décima primeira e décima terceira [...]. São enfeites aplicados sobre as tétrades conferindo-lhes complexidade e sofisticação”. (PEREIRA, 2011a, p. 33)

As inversões serão nomeadas com a nota fundamental seguida da nota do baixo. Por exemplo, um acorde de dó maior em primeira inversão, ou seja, dó maior com baixo em mi será: C/E. Algumas estruturas de acordes de 6 ou 7 notas serão interpretadas como duas tríades ou uma tríade e uma téttrade superpostas. Para Pereira (2011a, p. 40), “esse tipo de cifra não evidencia a função ou a qualidade funcional dos acordes, dando apenas os intervalos que compõem suas estruturas.” As duas tríades (ou tríade+téttrade) serão indicadas por um traço horizontal, separando os dois acordes superpostos, como vemos na Figura 9:



Figura 9: Exemplo de nomenclatura para acordes superpostos

2.1. AL VIENTO

A primeira peça da suíte, *Al viento*, não apresenta uma referência clara a nenhum gênero popular, mas como é típico na escrita deste compositor, existem várias referências implícitas, que observaremos ao longo da presente análise. A peça foi finalizada no dia 19 de agosto de 2000. Eduardo Isaac relata sobre o processo conjunto do trabalho desta obra:

Eu me lembro que essa obra, *Al viento*, foi fruto do trabalho em uma tarde. Mas ele tinha um manuscrito com lacunas, já tinha um caminho. Porém haviam vazios, que ele foi completando na medida em que sentia que ia soando. (Entrevista com Isaac, 2013).³⁵

Apesar da obra estar escrita em um compasso de 6/8, uma das características rítmicas mais usuais no folclore argentino (e, poderíamos dizer, no latino-americano em geral) é a dualidade métrica do 6/8 e 3/4. Essa dualidade encontra-se presente também em *Al viento*, por exemplo no c.12 (Figura 10) e no

³⁵ No original: “Yo me acuerdo que esta obra, *Al viento*, fue fruto del trabajo en una tarde. Pero él ya tenía un manuscrito con huecos, ya tenía un camino. Pero había vacios, que él los fue completando en la medida que sentía que iba sonando.” (Entrevista com Isaac, 2013)

c.65 (Figura 11). Nos c.46-47, observamos agrupações de colcheias a cada 3 (6/8) e cada 2 (3/4) (Figura 12). Carlos Aguirre explica o seguinte no prefácio do seu livro *Canciones*:

Apesar de que compartilho com muitos músicos que cultivam o folclore argentino a ideia de que varias destas espécies musicais têm um *pie rítmico ternário* [divisão ternária do pulso] –muitas vezes manifesto também nos passos das danças– poderia se dizer também que se produz uma convivência com o *pie rítmico binário* [divisão binária do pulso] [...]. Além disso considero que muitas frases melódicas resultam de uma leitura mais fácil se estão agrupadas em três colcheias, razão pela qual escrevo indistintamente em ambos os compassos já que a colcheia atua como elemento unificador das duas métrica. Por outro lado, sou consciente da insuficiência do nosso sistema de leitura escrita –criado à medida das músicas de origem europeia– na hora de traduzir com fidelidade os deslocamentos internos das divisões rítmicas de espécies musicais com fortes componentes afros. Esse é outro dos motivos pelo qual recomendo a escuta de folclore tradicional. (AGUIRRE, 2013, p. 5).³⁶

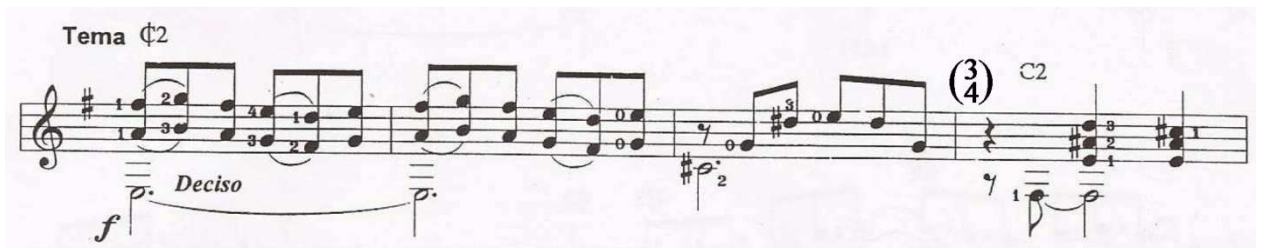


Figura 10: *Al viento*, c.9-12, dualidade métrica

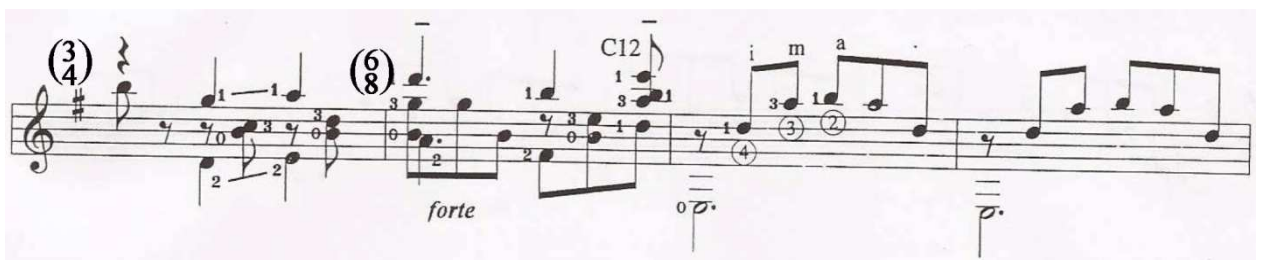


Figura 11: *Al viento*, c.65-68, dualidade métrica

³⁶ No original: “Si bien comparto con muchos músicos cultores del folclore argentino la idea de que varias de estas especies musicales tienen un *pie rítmico ternario* –muchas veces manifiesto además en los pasos de las danzas– podría decirse también que se produce una convivencia con el *pie rítmico binario* [...]”

Considero además que muchas frases melódicas resultan de más fácil lectura si se ven agrupadas de a tres corcheas, razón por la cual escribo indistintamente en ambos compases ya que la corchea actúa como elemento unificador de las dos métricas.” (AGUIRRE, 2013, p. 5)

Por otra parte, soy consciente de lo insuficiente que resulta nuestro sistema de lectoescritura –creado a la medida de las músicas de origen europeo– a la hora de traducir con fidelidad los desplazamientos internos de las divisiones rítmicas de especies musicales con fuertes componentes afro. Ésta es otra de las razones por las que recomiendo la escucha de folclore tradicional.” (AGUIRRE, 2013, p. 5)

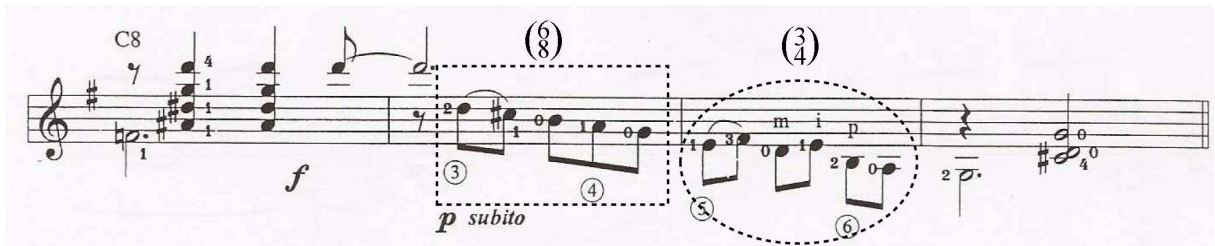


Figura 12: *Al viento*, c.45-48, dualidade métrica, agrupamento das colcheias em 6/8 e 3/4

A obra pode ser dividida em três seções com uma introdução e *coda*, sendo a última seção uma variação da primeira. Observamos nas seções A e B, que cada uma delas pode ser dividida em duas partes, a1 e a2, e b1 e b2, respectivamente. Em ambos os casos, a segunda subseção começa com uma repetição variada da subseção anterior, continuando com um desenvolvimento da ideia no final. Desta forma a segunda subseção é sempre maior do que a primeira. No Quadro 4, apresentamos as divisões formais desta obra.

Seção	Introdução	A		B		A'	Coda
Compassos	1-8	9-48		49-104		105-116	117-120
Nº de compassos	8	40		56		12	4
Subseções		a1	a2	b1	b2	a3	
Compassos		9-23	24-48	49-70	71-104	105-116	
Nº de compassos		19	25	22	34	12	

Quadro 4: *Al viento*, esquema formal

- Introdução (c.1-8)

Os primeiros oito compassos da peça (Figura 13) tem caráter de introdução, construídos sobre um arpejo com base na escala de mi menor harmônica (Figura 14). O acorde resultante pode ser interpretado como um Si Maior (dominante de Mi menor) com os complementos harmônicos diatônicos de nona e décima terceira bemóis, apresentando uma apojetura sobre a terça nos primeiros quatro compassos (Figura 15).

Intro $\text{♩} = 120 - 126$

C7 i p i p m i a p m p i

mp *cresc.*

apojatura 4-3

decres. *al* *mp* V de Em

Figura 13: *Al viento*, c.1-8, apojatura 4-3

Figura 14: Escala mi menor harmônica

c.1-4 c.5-8

B(b9)(b13) 4 - 3

Figura 15: *Al viento*, c.1-8, redução harmônica

- Seção A (c.9-48)

Podemos dividir a primeira seção da peça em duas partes. Na primeira (a1) dos compassos 9 a 23, é apresentada a ideia melódica do tema. O motivo inicial (c.9-10) é repetido nos c.13-14 transposto uma 2ª maior descendente (Figura 16). A textura nesta seção, e durante toda a obra, é de melodia com acompanhamento (homofonia). Apesar de não estarem escritos os valores rítmicos completos da melodia, uma possível escrita desta seria a apresentada na Figura 17. Na passagem dos compassos 17 a 19, observamos uma sequência melódica utilizando a primeira parte do motivo inicial. A incorporação da nota fá natural nos c.22-23 sugere um modo frígio a partir da nota mi (Figura 18).

Figura 16: *Al viento*, c.9-10 e c.13-14, notas alheias à harmonia

Figura 17: *Al viento*, c.9-23, análise melódica

Figura 18: Modo mi frígio

O acorde de Mi menor do c.9 pode ser interpretado como uma resolução do acorde dominante da introdução, e como acorde de IV grau da nova tonalidade (Si menor). A aparição do material da introdução novamente no c.20 acentua o Mi menor para retornar ao tema. Na Figura 19 apresentamos uma redução harmônica dos compassos 9-23, com as cifras e a análise funcional.

9

derivação da escala menor melódica

Em C#m7(b5) F#7(#5) Bm7 A#dim7 Bm/G# F#7(#5)/G#
 Em: I = Bm: IV II V 4 - 3 I VII I V

17

relativo maior

apojatura no baixo

A7sus4 A7(13) D7M(#5) D7sus4(/G) B(b9b13)sus4 B(b9b13) Fadd#11
 V/III III IIIef=V/VI Em: V bII

acorde derivado do modo mi frígio

Figura 19: *Al viento*, c.9-23, redução harmônica com cifragem e funções

Nos compassos 24 a 35 há uma repetição da subseção a1, realizando uma variação nos c.29-31 (Figura 20). Nos c.35-36, volta o arpejo da introdução. Porém, a partir da última colcheia do c.36, a apojatura sobre a nota ré# não resolve, produzindo um desvio harmônico e desenvolvendo o material para terminar a seção, transformando o acorde de Mi menor em um acorde dominante, realizando uma cadência circular³⁷ para resolver no acorde de Sol maior finalizando com a utilização do modo lídio de sol (Figura 21).

c.13-17

Bm7 A#dim7 G#m7(b5) F#(#5)/G# A7(9)sus4 A7(13)

c.28-32

Bm7 A#dim7 G#madd9 F#(#5)/G# Em7(b5)/Bb A7(13)

Figura 20: *Al viento*, c.28-32, variação melódica e harmônica

³⁷ Segundo Marco Pereira (2011b, p. 55) “o caso mais simples de aplicação de dominantes secundárias, num processo cadencial circular, acontece quando a retomada do acorde da tônica é feita através do encadeamento de duas dominantes seguidas”.

35

cadência plagal

B(b9b13)sus4 E7(b9) A/G Am7(b5)/C Gadd9 Aadd9/C#
(D7(b9))

cadência circular

43 modo sol lídio

Dm7(11) F7sus4(9)(13) G
(V de Bb)

Figura 21: *Al viento*, c.35-48, redução harmônica

- Seção B (c.49-104)

A seção B apresenta um caráter contrastante. Os primeiros oito compassos expõem uma melodia nos baixos construída com base no modo dórico em lá (Figura 22), junto com um acompanhamento do tipo *ostinato* aproveitando as cordas soltas do violão (Figura 23).

Figura 22: Modo lá dórico

Figura 23: *Al viento*, c.49-56, melodia e acompanhamento em *ostinato*

Podemos considerar, na passagem dos c.57-62, uma textura a três partes: o baixo, um desenho semelhante a um *ostinato* na voz intermediária e uma melodia que se desprende do arpejo (Figura 24). A harmonia sugere a tonalidade de Mi menor, através da sequência harmônica V/V-V-VI (dominante da dominante, cadência de engano).

57

F#(11)(b13) F#(b13) B(11)(b13) B(b13) C#(11)(13)

Em: V/V V VI

Figura 24: *Al viento*, c.57-62, escrita em duas pautas com cifragem e funções harmônicas

Nos c.63-64 a melodia realiza um motivo construído com base na escala de mi menor pentatônica (Figura 25), com uma variação rítmica nos c.65-66 (Figuras 26 e 27). O acompanhamento é realizado com acordes em paralelismos, utilizando a segunda corda solta como pedal, gerando diferentes sonoridades em cada acorde, mantendo sempre uma relação intervalar de 4ª justa entre as vozes extremas. Estes paralelismos constituem um recurso idiomático do instrumento. Como descreve Scarduelli (2007, p. 139) “idiomatismo refere-se a um recurso específico que é próprio de um instrumento musical, e idioma, o conjunto de idiomatismos que caracterizam a sua execução”.

A respeito da utilização de acordes paralelos e cordas soltas como pedal, presentes nesta seção, Scarduelli comenta acerca dos recursos idiomáticos:

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o movimento paralelo de acordes ou intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta. (SCARDUELLI, 2007, p. 143)

A nota lá do acorde final construído a partir de intervalos de 4ª do c.66, representa uma apojetura de 4-3 sobre um acorde dominante de E7 para voltar à melodia do início da seção em lá dórico.



Figura 25: Escala mi menor pentatônica



Figura 26: *Al viento*, c.61-69

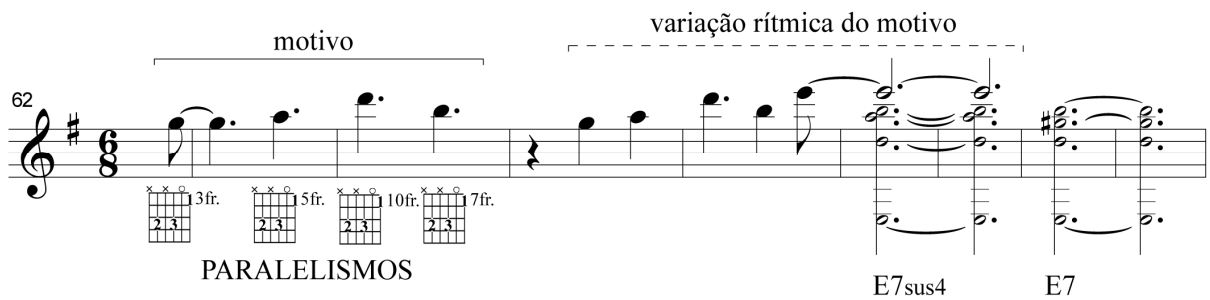


Figura 27: *Al viento*, c.62-69, melodia, paralelismos e acorde com apojetura

Isaac comenta acerca da complexidade desta seção:

No começo do cantábile [c.49] fica claro que não é que ele complique as coisas porque sim. Aí flui, e não precisou mais que isso. Mas depois da

apresentação dos primeiros oito compassos, já começa um desenvolvimento da ideia muito mais complexo. Fica muito clara a necessidade que ele tem de fazer acordes de 4 notas, e a importância que para ele tem no fato de poder continuar trabalhando, além de algumas progressões que são um pouco mais simples, de uma forma constante sempre com acordes de 4 notas. (Entrevista com Isaac, 2013).³⁸

No c.70 retorna o motivo inicial da seção, porém, com uma variação de registro na melodia a partir do c.74, o que produz também uma variação na textura, configurando, neste caso, uma textura a três partes. No final do motivo uma escala em tercinas de caráter ornamental funciona como conexão à ideia seguinte (Figura 28). Na Figura 29 observamos uma possível reinterpretação dos valores rítmicos das linhas que constituem os diferentes planos texturais dos c.76-78.

Figura 28: Al viento, c.71-78, variação melódica

³⁸ No original: “En el comienzo del *cantábile* (c.49 de *Al viento*) queda claro que él no es que complique las cosas porque si. Ahí fluye, y no le hizo falta más que esto. Pero luego de la presentación de los primeros ocho compases, ya empieza un desarrollo de la idea mucho más complejo. Queda muy claro la necesidad que tiene de hacer acordes de 4 notas, y la importancia que para él tiene el hecho de poder seguir trabajando, más allá de algunas progresiones que son un poco más simples, de una forma constante con acordes de 4 notas siempre.” (Entrevista com Isaac, 2013)³⁸



Figura 29: *Al viento*, c.76-78, escrita dos três planos texturais

O c.79 retoma o material do c.57 repetido literalmente, porém com um desenvolvimento da ideia a partir de um desvio harmônico no c.85.

Nos c.101-104, novamente aparece o material da introdução. Esse está sempre utilizado como conexão entre as diferentes seções e subseções, configurando-se cada vez de forma diferente. Na Figura 30, observamos as diversas aparições deste material e suas variações.



Figura 30: *Al viento*, c.20-21, c.35-36, c.101-104, variações do material da introdução

- Seção A' (c.105-116)

A seção A' está construída com a melodia do tema harmonizada em um contexto de Ré Maior, interpretando o primeiro acorde de Mi menor como II grau da

nova tonalidade. Na figura 31 observamos uma redução harmônica desta seção, considerando algumas enarmonias, a saber:

- 1) c.106: sib por lá#, como 9b de um acorde de A7
- 2) c.108: si# por dó como 3ª do acorde G#7
- 3) c.110: dó duplo sustenido por ré como 5ª do acorde de F#7(#5)

The musical score for 'Al viento' (measures 105-116) is presented in three systems. Each system shows a melodic line in treble clef and corresponding harmonic functions below. The key signature is one sharp (F#).

System 1 (Measures 105-108):

- Measure 105: Em7 (II), D: II
- Measure 106: A7(b9) (V), D: II
- Measure 107: D7M(9) (I), D: II
- Measure 108: G#7(b5) (V/II), Bm: V/II

System 2 (Measures 109-112):

- Measure 109: C#m7(b5) (II), D: II
- Measure 110: F#7(#5) (V), D: II
- Measure 111: Bm7 (I), D: II
- Measure 112: B7(b5)/F (Ief=D: V/VI), D: II

System 3 (Measures 113-116):

- Measure 113: Em7 (II), D: II
- Measure 114: A7(b5)(b9)s.3ª (V), D: II
- Measure 115: D/A (I), D: II
- Measure 116: D7(9)(13)s.3ª (Ief=V/IV), D: II

Figura 31: *Al viento*, c.105-116, melodia, cifras e funções harmônicas

A variação harmônica constitui um procedimento característico deste compositor, como podemos observar também no c.32 de *Al viento* e na obra *La tarka*, gravada no CD *Crema* (2000) do Carlos Aguirre Grupo (Figura 32).

Figura 32: *La tarka*, reharmonização (AGUIRRE, 2013, p. 35)

- Coda (c.117-120)

A *coda* está construída com o material melódico do tema, porém variado, e reharmonizado, realizando uma cadência em Ré maior, no entanto, finalizando em um acorde de Si maior com mi e sol como apojeturas, resolvendo no ré# e fá# respectivamente. Esse acorde pode ser visto também como uma dominante de Mi maior, preparando-nos para o começo da obra seguinte (Figura 33).

	G7M(9)	Dadd9/F#	Em7	A7(b9)(13)	Badd9	6	-	5
						4	-	3
D:	IV	I	II	V	VIM	cadência de engano		

Figura 33: *Al viento*, c.117-121, análise harmônica

2.2. DANZA DE LAS MANOS

O *malambo* é uma dança tradicional argentina que utiliza *bombo leguero*³⁹ e violão como instrumentos mais usuais. A música que a acompanha consiste em diversas melodias improvisadas sobre um esquema harmônico invariável em base aos acordes pilares do modo maior (AGUILAR, 1991, p. 97). Nesta dança masculina de improvisação os homens demonstram sua destreza no sapateio.

O malambo executado exclusivamente por homens, em forma individual, permite a realização de verdadeiros torneios de competência, onde os espectadores celebram cada nova mostra de destreza do bailarino ou dos bailarinos que se sucedem na dança. (ARETZ, 1952, p. 180)⁴⁰

A harmonia básica do *malambo* tradicional está composta pelos acordes de subdominante, dominante e tônica da tonalidade maior, IV-V-I. No começo dos malambos *Mudanzas* (Figura 34) do compositor e violonista argentino Abel Fleury (1903-1958) e *Rodar de espuelas* (Figura 35) de Arsenio Aguirre (1923-1990), observamos uma típica sequencia de acordes neste gênero. Isabel Aretz (1952, p.182) explica que “Estes acordes [I-IV-V] se rasgueiam no violão de diferentes formas e com ritmos diversos, para se corresponder aos diferentes passos e são repetidos enquanto o bailarino não mostre intenções de parar”.⁴¹

Revisión y digitación de ROBERTO LARA Música de ABEL FLEURY

Allegro con brío ♩=120

A: IV V I IV V I

Figura 34: *Mudanzas*, malambo de Abel Fleury, c.1-4

³⁹ O *bombo leguero* é um instrumento de percussão do tipo membranofone, originário da Argentina. É produzido a partir de um tronco de árvore oco, revestido com pele curtida de animais. A percussão é realizada com duas baquetas, percutindo tanto na pele como aos lados do instrumento. (ARETZ, 1952)

⁴⁰ No original: “El Malambo ejecutado exclusivamente por hombres, en forma individual, da lugar a la realización de verdaderos torneos de competencia, en que los espectadores celebran cada nueva muestra de destreza del bailarín o los bailarines que se suceden en la danza.” (ARETZ, 1952, p.180)

⁴¹ No original: “Estos acordes [I-IV-V] se rasguean en la guitarra de diferentes maneras y con distintos ritmos, para corresponder a los diferentes pasos y se repiten mientras el bailarín no demuestre intenciones de parar.”

Rasguido

guitarra

D: G A7 D/A G/B A7 D/A G/B A7

IV V I IV V I IV V

6

D/A G A7 D/A

I IV V I

④

Figura 35: *Rodar de espuelas* de Arsenio Aguirre, c.1-10

Segundo Saba (2008) na descrição da sua obra *Malambo libre*, o malambo é um ritmo atrativo que permite ao músico a criação de formas abertas sem ter que submeter-se a uma coreografia determinada. No prefácio da partitura da suíte *Imágenes*, Carlos Aguirre explicita:

Esta peça está composta sobre a base de uma dança argentina denominada “malambo” e tenta traduzir musicalmente as diversas variações espontâneas da coreografia que surgem do baile popular que são chamadas “mudanzas”. Cada variação deverá ser pensada como uma nova ideia com identidade própria. (AGUIRRE, 2004, p. 5).⁴²

Considerando-se estas questões, podemos dividir a peça em três grandes partes. Apresentamos a seguir um quadro com a divisão das seções, o número de compassos de cada uma e a nomenclatura especificando as similitudes e diferenças entre as partes.

Seção	A		B				A'		CODA
Compassos	c.1-18		c.19-59				c.60-76		c.77-81
Nº de compassos	18		41				17		5
Subseções	a1	a2	b	c	d	e	a3	a2'	
Compassos	c.1-9	c.10-18	c.19-27	c.28-35	c.36-51	c.52-59	c.60-68	c.69-76	
Nº de compassos	9	9	9	8	16	8	9	8	

Quadro 5: Esquema formal de *Danza de las manos*

⁴² No original: Esta pieza está compuesta sobre la base de una danza argentina denominada “malambo” e intenta reflejar musicalmente las diversas variaciones espontâneas de la coreografía que surgen del baile popular y a las que se llama “mudanzas”. Cada variación deberá pensarse como una nueva idea con su identidad propia.

- Seção A (c.1-18)

A textura da primeira seção é homofônica. A melodia é diatônica, combinando desenhos de arpejos e graus conjuntos. Pode ser dividida em duas frases simétricas de 9 compassos cada com o esquema antecedente-conseqüente e com o final da primeira frase aberto (culminando na dominante) e o segundo resolvendo na tônica (Figura 36).

The image shows a musical score for 'Danza de las manos' in 8/8 time, key of D major. It consists of two phrases: 'Antecedente' (measures 1-9) and 'Conseqüente' (measures 10-18). The 'Antecedente' phrase ends with a circled melodic line. The 'Conseqüente' phrase starts at measure 10 and includes a 'variação' section. Chord symbols below the staff are: F#7(11) VV, B V, E7M(#11)(omit.3) I, and B7/4 V.

Figura 36: *Danza de las manos*, melodia c.1-18

A harmonia da primeira seção é quase inteiramente constituída por acordes diatônicos. Porém, no tratamento dado à harmonia observamos a utilização de acordes com diferentes complementos harmônicos (c.6,7,15,16,17), típico na linguagem jazzística e acordes com quartas (justas e aumentadas) que não resolvem, gerando uma “suspensão” na harmonia, recurso que o compositor utilizará repetidas vezes na peça. No compasso 7 há uma surpresa harmônica com a aparição do ré natural no baixo gerando um acorde D7M(9) (bVIII), considerado acorde de empréstimo modal (Figura 37). Segundo Ian Guest estes são:

acordes do vocabulário do tom menor em progressão de tom maior são considerados empréstimos modais. Estes acordes incluem em sua formação pelo menos uma das três notas características do tom menor que os distingue do homônimo maior [...]. Basicamente, a presença de uma ou mais dessas quatro notas indica AEM [acorde de empréstimo modal]. (GUEST, 2006b, p. 11)

E: I A(add9) 4 - 3 IV4-3 E/G# I6 A/C# IV6 B/D# V6 Esus4 I E7sus4 Ief.=V/IV A7M(9) IV A6(9)

7 G#m7(11) III C#m7 VI D7M(9) bVII B7sus4 V E I A(add9) 4-3 IV4-3 E/G# I6

13 A/C# IV6 B/D# V6 Esus4 I E7sus4 Ief.=V/IV A7M(9) IV A6(9) G#m7(11) III C#m7(9) VI F#7(11) Ief.=V/IV B V E7M(#11)s.3 I

Figura 37: *Danza de las manos*, c.1-18, redução harmônica com cifragem e funções

- Seção B (c.19-59)

Podemos considerar esta seção como a parte mais complexa da peça. Aqui observamos como o compositor trabalha a ideia de variação a partir do conceito das “mudanzas”.

Na primeira variação, nos c.19-27, aparece a primeira referência clara de *malambo*. Podemos dividir a textura em três planos: melodia na voz superior, blocos de acordes e um *ostinato* no baixo que utiliza as cordas soltas do violão. A melodia dos c.19-20 é simples e sugere uma harmonização de IV-V-I, típica do gênero (Figura 38).

E: IV V I G: IV V I

Figura 38: *Danza de las manos*, c.19-22, harmonização tradicional da melodia

Porém, Aguirre utiliza acordes construídos a partir de intervalos de quartas (sonoridade sugerida também na relação intervalar das cordas soltas do *ostinato*), mascarando a clareza tonal e utilizando paralelismos nos acordes, recurso idiomático do instrumento. (Figura 39).

Figura 39: *Danza de las manos*, c.19-24, acordes por quartas e paralelismos

No final da seção, a melodia conclui na tônica, mas harmonizada com um acorde dominante com notas alteradas (Figura 40), o que gera uma instabilidade que será resolvida na seção seguinte.

Figura 40: *Danza de las manos*, c.25-27, cifragem e funções harmônicas

Na variação seguinte, o compositor explora a sonoridade das duas primeiras cordas soltas (Figura 41), recurso idiomático, com dois acordes de estrutura idêntica. Diz Scarduelli:

Em termos de potência sonora, o uso de cordas soltas ou de notas cujos harmônicos coincidam com as cordas soltas do instrumento trazem vantagens acústicas, pois os harmônicos naturais do instrumento reforçariam a sonoridade resultante (SCARDUELLI, 2007, p. 141)

Já Pereira e Gloeden comentam:

O manejo das cordas soltas –tanto sua utilização dentro da composição quanto considerar seus harmônicos em termos de reverberação por *simpatia*– tem um papel importantíssimo para a criação de uma escrita

idiomática e [...] as cordas soltas proporcionam ainda vantagens sob o aspecto mecânico. (PEREIRA, GLOEDEN, 2012, p. 528)

Figura 41: *Danza de las manos*, c.28-33

Do arpejo anterior surge uma nova variação da melodia que utiliza a síncope harmônica e melódica novamente. A harmonia começa a tornar-se difusa ao usar acordes com tensões cromáticas agregadas, como por exemplo, no c.38, Eb7M(#9)(#11)⁴³; e c.44, F#7M(#11). Na Figura 42 apresentamos uma redução harmônica desta passagem, reinterpretando algumas enarmonias. A respeito desta passagem, Isaac afirma que:

Estes acordes partem de uma concepção que ele gostava muito no piano e ia ao violão para ver se era factível. Toda a sua harmonia de base parte do piano. A obra torna-se muito difícil em algumas passagens pela carga harmônica, onde fica claro que ele quer isso e uma nota que a gente tira já não soa igual. (Entrevista com Isaac, 2013)⁴⁴

⁴³ Esse acorde pode ser interpretado como uma tríade de Ré maior sobre outra tríade de Mib maior. Esse tipo de estrutura é amplamente utilizada por pianistas de jazz (PEREIRA, 2011a, p. 40).

⁴⁴ No original: "Estos acordes parten de una concepción que a él le gustaba mucho en el piano e iba a la guitarra para ver si era factible. Toda su armonía base parte del piano. La obra se vuelve muy difícil en algunos pasajes por la carga armónica, donde queda claro que él quiere eso y una nota que le quitamos ya no suena igual." (Entrevista com Isaac, 2013)

— ciclo de quintas —

36

F#m7 B/A C/Bb Eb: Ab7M(9)/C Bb7(b5)(b9)s3 Eb7M(#9)(#11) Fm7/Ab Bb/D

E: II V bVI IV V I II V

41

Ebadd9 (Ab7M) Dm7(b5) G7(#5) Cm7 G#m7 C#7 F#7M(#11)

I IV Cm: II V I F#: II V I

46

F#m7 B7(9)s.3* (Eadd#11) E (F#7 B/A E/G# Gdim7 F#7 B7) E

E: II V I V/V V I V/II V/V V I

Figura 42: *Danza de las manos*, c.36-51: redução harmônica com cifragem e funções

A última variação da seção B começa no c.52. Contrastando com o plano harmônico anterior, observamos aqui uma volta à tonalidade original (Mi maior) em uma seção predominantemente diatônica. Novamente, no c.54, o compositor utiliza os paralelismos de acordes como recurso idiomático para harmonizar o final da melodia. Uma harmonização padrão da descida cromática (lá#-lá-sol#) da melodia seria F#7-B7-E (V/V-V7-I). No entanto, Aguirre aproveita a ideia cromática e os recursos próprios do instrumento para gerar instabilidade e cores harmônicas diferentes (Figura 43).

harmonização tradicional

harmonização de Aguirre

F#7 B7 E E(add9)

E: IIef.=V/V V I — paralelismos —

Figura 43: *Danza de las manos*, c.54-55, harmonização tradicional-harmonização de Aguirre

Nos últimos 3 compassos da seção B (c.57-59) há uma densificação harmônica, gerando uma instabilidade tonal e culminando no clímax da peça com a nota mais aguda da obra sobre um acorde com tensões agregadas. A melodia

culmina na sensível tonal e a harmonização sugere um acorde de Mi maior, mas com 4ª aumentada (Lá#) e 3ª menor (Sol)⁴⁵ (Figura 44).

55
E
E: I

56
Aadd9(13)/C#
IV

57
G#m7
III

58
C7M(6)
bVI

59
G7M(9)
bIII

60
Bm7(11)
Vm

61
E7M(b5)(#9)
I

climax

tensão harmônica crescente

Figura 44: *Danza de las manos*, c.55-60, cifragem e funções harmônicas

- Seção A' (c.60-76)

Na reexposição da seção A, existe um desvio melódico e harmônico (c.62) nos primeiros nove compassos. Observamos na Figura 45 as variações da melodia principal a cada aparição.

c.1-9

c.10-18

c.60-68

c.69-76

Figura 45: *Danza de las manos*, c.1-18, c.60-76, variação melódica

Nos c.77-81 o compositor finaliza com uma *coda* a partir de um arpejo do acorde de tônica com 7ª maior agregada. Poderíamos chamar os últimos dois

⁴⁵ Também pode ser considerado como um tríade de Mib maior superposta sobre uma tríade de Mi maior, interpretando o ré# e lá# por enarmonia (mib e sib).

Seção	A			B	A'
Compassos	1-24			25-39	40-48
Nº de compassos	24			15	9
Subseções	a	a'	b	c	(a'' a''' b')
Compassos	1-8	9-16	17-24		
Nº de compassos	8	8	8		(4 + 5)

Quadro 6: *Romanza*, esquema formal

- Seção A (c.1-24)

Os primeiros oito compassos apresentam uma textura de melodia com acompanhamento que se mantém durante toda a peça. A melodia está baseada em um motivo de quatro semicolcheias como anacruse a uma nota longa, funcionando, essa última nota sempre como apojatura (Figura 47). Essa apojatura, em algumas ocasiões, se configura como apojatura também harmônica⁴⁷, como, nos compassos 2 e 14 (Figura 48). A harmonia desta seção está construída com base na tonalidade de Ré maior, porém, o compositor faz uso de diversas escalas que geram acordes não diatônicos e cadências sobre acordes que não pertencem à tonalidade original. No c.2, a incorporação da nota sib sugere a utilização da escala maior harmônica. Trata-se de uma escala maior com o sexto grau descendido (Figura 49). Segundo Marco Pereira (2011a, p. 21): “A escala maior harmônica, apesar de sua praticidade, não é quase nunca citada nos livros de Teoria da Música. Com frequência confunde-se sua cadência natural e particular com acordes de empréstimo.”

Pedal de ré no baixo

D7M Gm6/D (Em7(b5)/D) D7M(6) E/D(sus4) Eadd9/D Em7(9)/D A7(9)s.3ª D7M A7(9)

D: I IVm I IIef.=V/V II V I V

Figura 47: *Romanza*, c.1-8, melodia e harmonia

⁴⁷ Chamaremos apojatura harmônica o caso das progressões de dois acordes que possam ser interpretados como um único acorde com apojaturas duplas ou triplas.

c.2-3
 Gm6/D D7M(6)
 ou D4-3
 6-5
 9-8

c.14
 G/A A/G
 ou A4-3
 9-8

Figura 48: *Romanza*, c.2-3 e c.14, apojeturas harmônicas

Figura 49: Escala Ré maior harmônica

Apesar de ter indicação de um compasso de 6/8 e da agrupação a cada três colcheias na escrita nos compassos 1 a 16, se observarmos o acompanhamento dos primeiros dois compassos, podemos diferenciar, a partir do desenho melódico, agrupações cada 2 e 3 colcheias (Figura 50). Na Figura 51 apresentamos uma nova escrita do acompanhamento, considerando essas mudanças métricas.

Andante
 ⑥ en Re
 rit.

Figura 50: *Romanza*, c.1-8

The image shows a musical score for two staves. The key signature is D major (two sharps). The time signature changes between measures: 6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 6/8. The melody is on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. The melody consists of eighth and quarter notes, while the accompaniment features chords and moving lines.

Figura 51: *Romanza*, c.1-8, dualidade métrica no acompanhamento

Nos compassos 9 a 16 trata-se de uma variação melódica e harmônica dos primeiros oito compassos. A melodia só varia no compasso 15, dando lugar a uma continuação da ideia melódica, porém, a maior variação está no acompanhamento mudando algumas funções harmônicas na harmonização da melodia, como por exemplo nos c.5-6 e 13-14 (Figura 52).

The image shows a musical score for two staves, focusing on measures 5-6 and 13-14. The key signature is D major. The melody is on the top staff, and the accompaniment is on the bottom staff. Harmonic annotations are provided below the accompaniment staff.

Measure 5: Em7(9)/D (D: II)

Measure 6: A7(9)s.3^a (D: V)

Measure 13: G/D (D: IV)

Measure 14: G/A (D: V), A/G (D: V), F#m7(b5) (Em: II)

Figura 52: *Romanza*, c.5-6,c.13-14, harmonizações sobre a mesma melodia

A partir do c.15 produz-se um desvio tonal, sugerindo uma modulação a mi menor, mas indo para outro campo tonal a partir da cadência de engano. A intenção desse tipo de cadência, segundo Pereira (2011a, p. 68) é retardar a resolução no acorde de tônica, assim como desviar o centro tonal para outros campos. Já Herrera (1990, p. 79) comenta que o efeito desta cadência é maior quando a melodia acaba na tônica. No c.16 observamos essa cadência na resolução do A/G (V de Ré maior) em F#m7(b5), acorde subdominante do II grau de Ré maior (Figura 53).

D7M
D: I

Gm6/D (Em7(b5)/D)
IVm

D7M/A
I

E7/Dsf 4-3
IIef.=V/V

G/D
IV

G/A

A/G

F#m7(b5)
V Em: II

(B7M(=5)) B7(b9)
V

Figura 53: *Romanza*, c.9-16, melodia e harmonia

A última parte desta seção compreende os compassos 17 a 24. Apesar do desenho melódico estar organizado a cada três colcheias, sua escrita muda apresentando agrupações a cada duas, sugerindo um compasso 3/4 (Figura 54). Este tipo de agrupação na escrita insinua uma acentuação diferente que devemos considerar na interpretação, como veremos no capítulo 3.3.

No c.18 podemos interpretar enarmonicamente a nota sib do baixo como um lá#, constituindo um acorde diminuto com função de dominante. O último compasso dessa passagem (c.20) pode ser considerado como C#7/G# (V/III), interpretando enarmonicamente a nota mi# por fá, e a nota sol# por láb. Esse acorde dominante resolverá no II grau da tonalidade de Ré Maior, produzindo novamente uma cadência de engano.

Gmadd9
D: IVm

A#dim7(C#dim7)
V

D7M/A
I

C#7/G#
V/III

descida cromática do baixo

Figura 54: *Romanza*, c.17-20, escrita em duas pautas, cifragem, análise harmônico e motivico

No final da seção temos uma cadência completa (PEREIRA, 2011a, p. 67) de II-V-I na tonalidade original, com utilização de acordes com complementos harmônicos, resolvendo em um acorde de tônica com a #11, sonoridade

característica já observada na *Danza de las manos*.⁴⁸ Neste último sistema observamos claramente a convivência, da dualidade métrica característica, neste caso entre compassos consequentes (Figura 55).

21

Em7 A7(9)sus4 A(b9)(13) Dadd#11
 D: II V I

Figura 55: *Romanza*, c.21-24, análise harmônica

- Seção B (c.25-39)

O começo da seção B retoma o motivo do compasso 17 e continua desenvolvendo a ideia. A harmonização faz uso novamente do IV grau menor da escala maior harmônica de ré. No c.29, o motivo é transposto uma 2ª maior descendente produzindo uma modulação passageira inesperada para a região de Mi bemol maior, através de uma cadência de II-V-I (Figura 56).

⁴⁸ Observamos também a utilização da dissonância do intervalo #11 no final da primeira seção de *Danza de las manos*, assim como no último acorde de dita peça.

25 y variação melódica

25 ap. ap.

Gm7(9)(11) Gm6(9)(#11) G7M/B F#m7 4-3

D: IVm IV III

29 y (transposto) variação melódica

29 ap. ap. ap.

Fm7(9) Bb7/A Eb/G C#m7

Eb: II V I B: II

Figura 56: *Romanza*, c.25-32, escrita em duas pautas, cifragem, análise harmônico e motivico

No final desta seção retorna à tonalidade de Ré maior, como observamos nos c.38-39. Podemos reinterpretar a nota lá# do c.39 enarmonicamente como sib (derivada da escala maior harmônica), constituindo um acorde de dominante com b9. (Figura 57)

37

Em7(9)(11) A7(b9)(13) D7M

D: II V I

Figura 57: *Romanza*, c.37-40, análise harmônica

- Seção A' (c.40-48)

Na seção conclusiva da peça, o autor condensa o material da primeira seção (c.1-24) em apenas oito compassos, como se fosse um resumo da seção A, utilizando fragmentos das três subseções, conforme observamos no Quadro 7. A

única diferença é a resolução da apojatura sol-fá# (c.41) dos c.2-3 realizada no mesmo compasso.

A		A'	
c.1-2 (variados)	=	c.40-41	a''
c.15-16	=	c.42-43	a'''
c.20-24	=	c.44-48	b''

Quadro 7: *Romanza*, c.40-48, seção A', estrutura formal, conformação dos motivos

2.4. LA CALMA

Essa peça utiliza uma *scordatura*⁴⁹ das cordas quinta e sexta afinadas em sol, e em dó, respectivamente, produzindo uma sonoridade muito particular. Pereira e Gloeden comentam:

As cordas soltas são o que há de mais emblemático em se tratando do violão e por isso a utilização de scordaturas diferentes pode trazer novas sonoridades em regiões harmônicas que são menos comuns ao repertório do instrumento sem que essas, se apresentem como pouco idiomáticas. (PEREIRA; GLOEDEN, 2012, p. 531)

As afinações alternativas no violão de 6 cordas e, inclusive violões com 7, 8 ou mais cordas, são muito empregadas por violonistas vinculados à música popular contemporânea, como é o caso do violonista argentino Quique Sinesi (que tocou em muitas ocasiões com Aguirre) ou do compositor e multi-instrumentista brasileiro Egberto Gismonti. Porém, segundo Eduardo Isaac, a vinculação com esse tipo de afinações, no caso das últimas duas peças da suíte *Imágenes*, tem como referência as *Due Canzoni Lidie* (1984) (Figuras 58 e 59) do violonista e compositor italiano Nuccio D'Angelo (1955):

Nestas duas [*La calma y Rumor de tambores*] ele se incentivou muito numa palestra onde eu fiz ouvir as canções lídicas, e onde falei das possibilidades de afinação. Claro que isso ele conhece muito bem porque tocando com

⁴⁹ O termo *scordatura* é utilizado nos instrumentos de corda para se referir à afinação de uma ou mais cordas em alturas diferentes às usuais. Frequentemente a *scordatura* é utilizada para estender o registro do instrumento para a região grave. (LATHAM, 2008, p. 1342)

Sinesi... também conhece profundamente Gismonti. Mas é como se aí ele tivesse relacionado isto mais com o clássico. Então ele ficou muito entusiasmado com essa possibilidade e daí surgiu isto. (Entrevista com Isaac, 2013)⁵⁰

DUE CANZONI LIDIE

Nuccio D'Angelo

I



Figura 58: Nuccio D'Angelo, *Due Canzoni Lidie*, I, *scordatura*

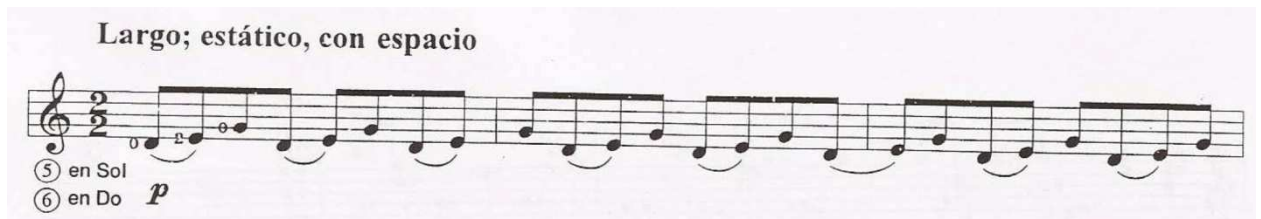


Figura 59: *La calma*, c.1-3, *scordatura*

La calma é a única peça da suíte que não tem uma referência clara às músicas tradicionais. Construída com base em diferentes planos texturais que geram diversas métricas superpostas, Aguirre⁵¹ descreve a peça como “inspirada em uma paisagem interior de abismos e acordes que, a modo de lampejos luminosos, projetam-se no espaço.”⁵²

No Quadro 8 a seguir apresentamos a estrutura formal da obra:

⁵⁰ No original: “En estas dos [*La calma* y *Rumor de tambores*] él se incentivó mucho en una charla donde hice escuchar las *canciones lidias*, donde hablé de las posibilidades de afinación. Más bien que a eso él lo requeté conoce porque tocando con Sinesi... o conoce profundamente a Gismonti también. Pero es como que ahí como que lo emparentó más con lo clásico. Entonces él se entusiasmó mucho de esa otra posibilidad, y de ahí surge esto.” (Entrevista com Isaac, 2013)

⁵¹ AGUIRRE, Carlos. Home Page. Disponível em: < <http://www.carlosaguirre.com.ar/>>. Acesso em: 11 fev.2014.

⁵² No original: “inspirada en un paisaje interior de abismos y acordes que, a modo de destellos luminosos, se proyectan en el espacio.”

Seção	A		B		A'
Compassos	1-24		25-48		49-60
Nº de compassos	24		24		12
Subseções	a	a'	b	c	a1
Compassos	1-16	17-24	25-37	38-48	49-60
Nº de compassos	16	8	13	11	12

Quadro 8: *La calma*, esquema formal

- Seção A (c.9-24)

A obra começa com um *ostinato* de três notas que, apesar da indicação de compasso 2/2, gera uma métrica organizada a cada três colcheias com a nota ré como ponto de apoio. A aparição inesperada do baixo no c.5 junto com a terceira colcheia do *ostinato*, produz uma convivência de métricas distintas superpostas (Figura 60).

Largo; estático, con espacio

Figura 60: *La calma*, c.1-8, *ostinato* e diferentes métricas

Na anacruse ao c.9, aparece uma melodia no plano superior, mantendo uma estrutura rítmica regular de 13+3 colcheias. Dividiremos a melodia em dois motivos (Figura 61). O primeiro (motivo x) consta de uma nota longa (semibreve pontuada ligada a uma colcheia) seguido de uma nota mais curta (semínima pontuada) com uma relação intervalar de 3ª maior ascendente. Na segunda ideia (motivo y), o intervalo é de 6ª maior com direção descendente, e a relação rítmica é de nota curta-nota longa. Observamos na melodia a repetição deste padrão, porém com variações em cada motivo. A saber:

x1: intervalo de 2ª maior em lugar de 3ª maior

y': motivo y transposto uma 5ª justa descendente

x2: novamente intervalo de 2ª maior, porém, descendente

y1: intervalo de 2ª maior em lugar de 6ª maior



Figura 61: *La calma*, melodia c.9-16, análise motivica

Na nota mais curta da melodia o *ostinato* é interrompido, começando novamente na seguinte colcheia. Assim, este está permanentemente deslocado métricamente. Podemos observar na primeira canção das *Canzoni Lidie*, uma ideia similar na organização textural e nas características métricas do *ostinato*:

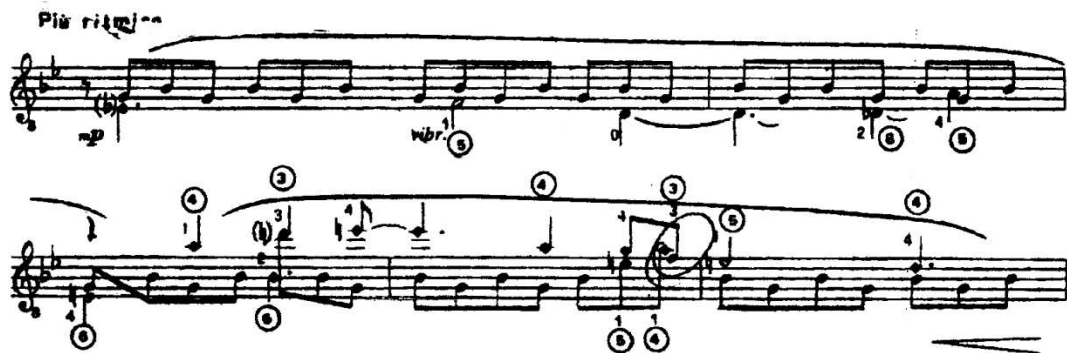


Figura 62: Nuccio D'Angelo, *Due Canzoni Lidie*, I, sistemas 5 e 6

A organização harmônica desta obra é modal. A seção A está construída principalmente com base no modo dó jônico. Pereira (2011c, p. 24) comenta:

Apesar de sua estrutura intervalar idêntica ao nosso tradicional modo maior, o modo jônio também pode ser explorado dentro de uma perspectiva modal. A diferença, se assim se pode estabelecer, acontece especialmente pela irregularidade nas mudanças de acordes, como também pela ausência da cadência perfeita (ou completa).

No c.13 a aparição das notas réb, mib, láb e sib, sugerem o modo dó frígio (Figuras 63 e 64), gerando um campo harmônico com uma cor totalmente diferente, retomando no c.15 a organização com base no modo dó jônico.

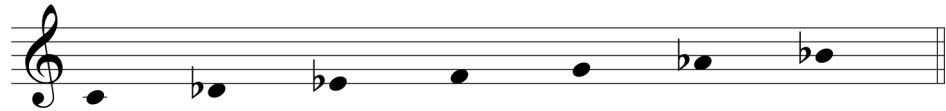


Figura 63: Modo dó frígio

Figura 64: *La calma*, c.10-15, mudança harmônica

A anacruse melódica de três colcheias ao c.17 leva à repetição da seção A nos compassos 17-24:

Figura 65: *La calma*, c.16-19, anacruse à repetição da melodia dos c.9-16

- Seção B (c.25-48)

Na primeira parte da seção B (subseção c – c.25-37) observamos a melodia da seção A com diversas variações dos motivos x e y. Porém a variação do *ostinato*, as mudanças harmônicas e a aparição de acordes permitem identificá-la como uma seção distinta. A melodia está inteiramente construída com base na escala do modo jônico de mi (Figura 66). Não obstante, conforme a primeira seção, há diversas regiões harmônicas. A partir da última colcheia do c.28 até o c.32, o ré natural sugere uma escala sobre o modo mi mixolidio (Figura 67). Na Figura 68 observamos as variações dos motivos melódicos. A saber:

x1: intervalo de 2ª maior em lugar de 3ª maior

y2: intervalo de 5ª justa em lugar de 6ª maior

x2: variação rítmica. Pausa de colcheia e duas colcheias em lugar de uma semínima pontuada. Intervalos de 3ªm descendente e 2ª menor ascendente.

y3: variação rítmica. Pausa de colcheia e duas colcheias em lugar de uma semínima pontuada. Intervalo de 5ª justa ascendente em lugar de 6ª maior descendente.

x3: intervalo de 4ª justa em lugar de 3ª maior

y4: variação rítmica. Pausa de colcheia e uma semínima em lugar de uma semínima pontuada. Substituição da nota longa por duas notas de menor duração. Intervalo de 6ª menor em lugar de 6ª maior, continuando com um intervalo de 2ª maior descendente.

x4: variação rítmica. Pausa de colcheia e uma semínima em lugar de uma semínima pontuada. Substituição da nota longa por duas notas de menor duração. Intervalo de 2ª maior em lugar de 6ª maior.

y5: variação rítmica. Pausa de colcheia e uma semínima em lugar de uma semínima pontuada. Nota longa mais curta com uma duração de semínima. Intervalo de 4ª justa em lugar de 6ª maior.



Figura 66: Modo mi jônico

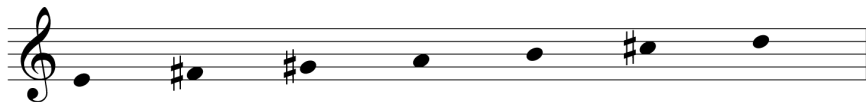


Figura 67: Modo mi mixolídio

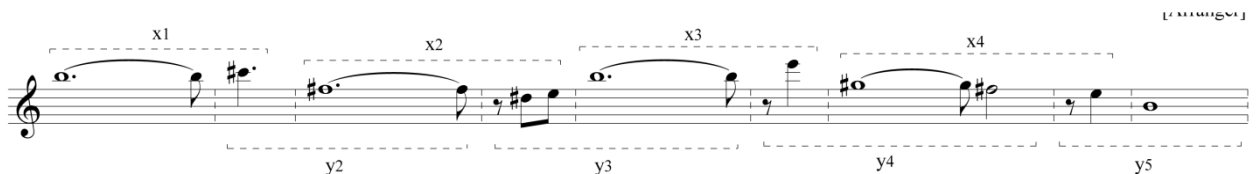


Figura 68: *La calma*, melodia c.25-33, análise motívica

Podemos constatar entre os compassos 24 e 33 a aparição de diferentes acordes de forma esporádica, sempre na última colcheia do compasso. Entre os

compassos 34 e 36, produz-se uma maior densidade de acordes interrompida pelo *ostinato* da voz intermediária. Uma possível cifragem destes acordes seria C#m7(9)-G#/C#-A/D-B/G-D/G-G (Figura 69). A partir do final do c.36, podemos considerar o campo harmônico com base na escala de sol jônico. Diz Herrera (1992, p. 168) com respeito à utilização de acordes em uma linguagem modal:

Quando se trabalha em “modal” é muito frequente a utilização de acordes híbridos, chamados também incompletos, uma vez que sua sonoridade indefinida ajuda a manter a ambiguidade tonal, o contrario do que acontece com um acorde da espécie de dominante, onde, por exemplo, a sua grande tendência de resolver implica um objetivo que o ouvido tende a estabilizar como centro tonal.⁵³

Para Pereira (2011c, p. 10) a harmonia modal é mais livre que a tonal, sendo possíveis certas combinações intervalares que não são aceitas nos encadeamentos tonais, tornando plausível todo tipo de combinação intervalar, sempre que se mantenham critérios básicos de estruturação de acordes.

Figura 69: *La calma*, c.31-36, acordes em tensão crescente e resolução no acorde de Sol maior

A ideia de um *ostinato* de três colcheias mantém-se durante toda a peça, variando a disposição intervalar do mesmo e a configuração das alturas segundo as mudanças dos campos harmônicos. Na Figura a seguir observamos as diversas estruturas do *ostinato*.

⁵³ No original: “Cuando se trabaja en ‘modal’ es muy frecuente la utilización de acordes híbridos, también llamados incompletos debido a que su sonoridad indefinida ayuda a mantener la ambigüedad tonal, lo contrario de lo que sucede con un acorde de la especie de dominante, donde por ejemplo, su gran tendencia a resolver quiere implicar un objetivo al que el oído tiende a estabilizar como centro tonal.”

Figura 70: *La calma*, estruturas dos *ostinatos*

Denominamos *o* ao *ostinato* original, cuja estrutura intervalar é de 2^a maior ascendente, seguido de uma 3^a menor também ascendente. A seguir, explicamos a relação entre as estruturas nas diversas aparições deste. O número de compasso na Figura 64 indica o compasso onde cada *ostinato* ocorre pela primeira vez.

t: *ostinato* transposto

o1: duas 5^a justas ascendentes

o2: 5^a justa ascendente seguido de 2^a maior ascendente.

o2': 4^a justa ascendente seguido de 2^a maior ascendente

o3: 3^a maior ascendente seguido de 3^a menor ascendente

o4: 3^a menor ascendente seguido de 4^a justa ascendente

o4': 4^a justa ascendente seguido de 3^a menor ascendente

o5: 5^a diminuta ascendente seguido de 2^a menor descendente

Na anacruse ao compasso 38 aparece um material contrastante na voz superior. A melodia é construída a partir da relação intervalar de grau conjunto da escala de sol jônico, diferenciando-se, assim, da ideia melódica anterior onde predominam os intervalos amplos (Figura 71).

Figura 71: *La calma*, c.37-48, melodia

O *ostinato* do final desta seção é elaborado utilizando o recurso idiomático de paralelismos, a partir da somatória de dois intervalos de 5ª justa, gerando acordes afastados do modo jônico em sol:

Fadd9 Ebadd9 Am7(sus4)/D D
G jônico: bVII bVI II V

Figura 72: *La calma*, c.45-48, *ostinato* a partir de paralelismos e funções harmônicas

- Seção A' (c.49-60)

Na seção A' há uma volta à primeira seção a partir do *ostinato* entre as notas ré-mi e sol, porém, em um contexto de sol jônico. Aparece aqui uma melodia reiterativa no registro intermediário do violão misturando-se com o *ostinato*. Observamos nesta melodia a mesma organização rítmica que na melodia da seção A (c.9-16), continuando a estrutura de alternância entre uma nota longa de 13 colcheias de duração (neste caso 10+3) e uma nota curta de 3 colcheias, conforme a Figura 73.



Figura 73: *La calma*, seção A, melodia

No final há um arpejo ascendente que explora as sonoridades agudas do violão a partir da utilização de harmônicos. A obra termina com um acorde de Sol maior com nona agregada de caráter resolutivo (Figura 74).

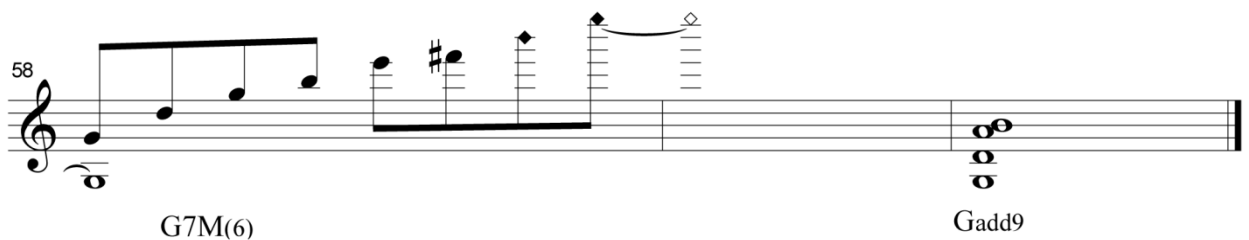


Figura 74: *La calma*, c.58-60, arpejo com harmônicos e acorde final

2.5. RUMOR DE TAMBORES

É a peça mais extensa dessa suíte. Baseada no ritmo de *candombe*, Aguirre parte das ideias próprias deste gênero popular, baseando-se nas complexas acentuações típicas para estruturar a sua organização rítmica.

O *candombe* é um gênero próprio da região do *Rio de la Plata*, nascido no Uruguai. O termo surge em Montevideu no início do século XIX para denominar os eventos com música e dança que se produziam nas *naciones* (FERREIRA, 2001, p. 43). As *naciones* eram associações onde se agrupavam africanos de uma mesma procedência (FERREIRA, 1999, p. 35). O termo *candombe* aparece também em Buenos Aires nas primeiras décadas do século XIX (FERREIRA, 2001, p. 43). Nesse tempo o *candombe* era a dança dramática e religiosa que congregava aos escravos e seus descendentes. Como tal, desapareceu no final do século XIX. Foi perdendo grande parte dos elementos ligados à religião africana, sobrevivendo o tambor como instrumento principal e alguns personagens típicos, reunidos na “Comparsa Negra o Lubola” (MACHADO; MUÑOZ; SADI, 2002, p. 5). O tambor (em três tamanhos) foi se consolidando como instrumento principal e representativo

desta música (FERREIRA, 2001, p. 46). A agrupação percussiva destes tambores no *candombe* é conhecido como “*cuerva de tambores*”.

Durante o carnaval são reunidas todas as agrupações realizando as *llamadas de tambores*, termo que se refere ao desfile das associações carnavalescas afro-uruguayas tradicionais produzindo um “diálogo” rítmico entre os diferentes tambores (FERREIRA, 1999, p. 74).

[...] é durante o carnaval onde espetáculo de candombe chega a seu ponto máximo e brilha todo seu esplendor, durante o ano inteiro podem ser vistas as “*cuervas de candombe*” tocando em diversos pontos da cidade de Montevideu. (MACHADO; MUÑOZ; SADI, 2002, p. 5)⁵⁴

O estudo dos padrões rítmicos básicos da *cuerva de candombe* e sua aparição nesta obra serão analisados em maior profundidade no capítulo 3.5, por estarem diretamente relacionados com os aspectos técnico-interpretativos desta obra.

No quadro a seguir, apresentamos as seções e subseções principais da peça. Devido a sua extensão, podemos segmentar as diferentes subseções com maior profundidade como veremos no decorrer da análise.

Seção	A			B		A'	Coda
Compassos	1-73			74-125		126-156	157-165
Nº de compassos	73			52		31	9
Subseções	a	b	c	b'	d	a'	
Compassos	1-31	32-52	53-73	74-97	98-125	126-156	
Nº de compassos	31	21	21	24	28	31	

Quadro 9: *Rumor de tambores*, esquema formal

⁵⁴ No original: “[...] es durante el carnaval donde el espectáculo de candombe, llega a su punto máximo y luce todo su esplendor, durante todo el año se pueden ver “*cuervas de tambores*” tocando en diversos puntos de la ciudad de Montevideo.” (MACHADO; MUÑOZ; SADI, 2002, p. 5)

- Seção A (c.1-73)

Podemos dividir os primeiros 32 compassos em três partes, como observamos no quadro 10:

Subseção	a		
Compassos	1-32		
	x	y	y'
Compassos	1-8	9-20	21-32
Nº de compassos	8	12	12

Quadro 10: *Rumor de tambores*, esquema formal c.1-32

A obra começa com um motivo rítmico-melódico construído com base em apojeturas de ré# sobre mi e lá# sobre si, continuando com a nota si repetida (Figura 75). Esse motivo é inconcebível sem a ideia rítmica e as acentuações que são geradas a partir da digitação da nota si, na terceira e segunda corda, e a utilização do polegar na digitação de mão direita.

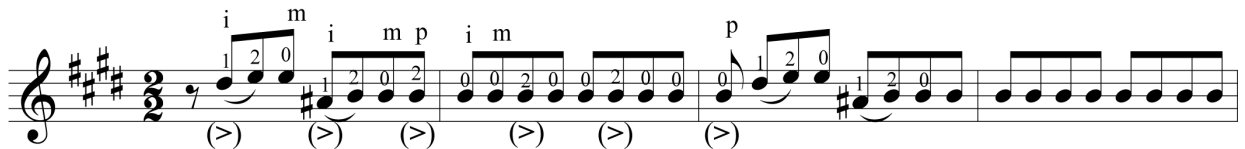


Figura 75: *Rumor de tambores*, c.1-4, motivo inicial

A partir do c.9 configuram-se dois planos sonoros simultâneos, sendo o principal constituído por blocos de acordes e arpejos até o c.21. O plano secundário, com exceção do c.17, é o próprio *ostinato* transposto (Figura 76).



Figura 76: *Rumor de tambores*, transposições do motivo inicial

As frases melódicas acabam sempre na última colcheia do compasso, gerando uma instabilidade rítmica. Na Figura 77 observamos a configuração textural dividindo o plano principal e o plano secundário realizado pelo motivo inicial e arpejo do c.17.

Figura 77: *Rumor de tambores*, c.1-19, jerarquização dos planos texturais

Os compassos 20-32 são uma repetição dos c.9-20, com uma pequena variação nos c.20-22 (Figura 78) e c.25-26 (Figura 79):

Figura 78: Rumor de tambores, c.8-10 e c.20-22, variação

Figura 79: Rumor de tambores, c.12-14 e c.24-26, variação

A anacruse ao c.33 é igual à do c.21, porém, é apresentada a segunda parte da seção A. A melodia está construída a partir de duas ideias motílicas: a bordadura e o grau conjunto. O acompanhamento utiliza exclusivamente o material do arpejo da seção A, explorando a relação intervalar de 4ª justa e 2ª maior e menor (Figura 80).

Figura 80: Rumor de tambores, c.32-52, análise melódica

Na anacruse ao c.53 há uma mudança harmônica interpretando o motivo melódico mi-fá#-sol#, enarmonicamente como fáb-solb-láb, estabelecendo uma região tonal de ré bemol maior. Esta subseção apresenta um caráter transitivo e pode ser pensada como uma ponte para chegar à parte B da obra (c.74). A partir dos desenhos melódicos e arpejos, geram-se as mesmas acentuações que no motivo inicial dos primeiros dois compassos, como constata a Figura 81.

The image shows a musical score for 'Rumor de tambores' in 3/2 time. It consists of four staves. The top staff is a drum line with 'x' marks indicating hits. The second staff is guitar notation for measures 1-2, showing a melodic line with fret numbers (1, 2, 0, 2) and dynamics (i, m, i, m, p). The third and fourth staves show guitar accompaniment for measures 53-54 and 57-58, and 63-64, respectively, featuring arpeggiated chords and melodic lines in the bass register.

Figura 81: *Rumor de tambores*, c.53-64, padrão rítmico

- Seção B (c.74-125)

A seção B começa com uma derivação do motivo dos c.33-53, porém em outro contexto harmônico. O acompanhamento continua com a ideia de arpejo presente nos compassos mencionados, predominando a figuração rítmica de pausa de colcheia seguida de três colcheias, ideia que pode-se considerar derivada do padrão rítmico do tambor *chico* (ver capítulo 3.5). Na Figura 82 observamos a análise motívica da melodia dos c.74-97 junto com uma redução harmônica do acompanhamento.

Figura 82: *Rumor de tambores*, c.74-97, análise motivico e redução harmônica.

No c.98 começa a segunda subseção da seção B (Figura 83), ainda com a nota si repetida no plano superior até o compasso 111, acompanhada de uma fórmula de arpejo de dois compassos que se mantém até o final da seção. A organização tonal toma como eixo a nota si, utilizando a escala de si jônico, combinando com a escala de si lídio com a aparição da nota mi# no c.106. As estruturas de acordes baseadas nestas escalas vão gerando diferentes cores tonais a partir destas mudanças. Na Figura 84 apresentamos a redução harmônica dos c.98-111.

sonoro, decrescendo poco a poco al niente

pp sempre

Figura 83: *Rumor de tambores*, c.97-104

Figura 84: *Rumor de tambores*, c.97-111, redução harmônica

No final da seção B (c.112-125) retorna o motivo melódico anterior. Toda essa melodia pode ser vista construída a partir da escala si jônico com uma tendência resolutiva na nota si, acentuada pela descida fá#-mi-ré#-dó#, evitando a resolução na tônica, e substituindo esta pela nota dó natural, interpretada enarmonicamente (si#) como a terceira de um acorde de sol# maior com nona agregada. Assim pode ser pensado como dominante de dó#, nota eixo do campo harmônico da seção seguinte (Figura 85). Na Figura 86 podem ser observadas as estruturas de acordes presentes nestes compassos.

119

Figura 85: *Rumor de tambores*, c.111-125, melodia



Figura 86: *Rumor de tambores*, c.112-125, redução harmônica

- Seção A' (c.126-156)

Na terceira seção da peça *Rumor de tambores* o material da primeira subseção (c.1-32) é retomado com variações. Nas Figura 87 e 88 observamos as diferenças e semelhanças entres ambas as partes da obra. O primeiro sistema corresponde à seção A e o segundo à seção A'.

Figura 87: *Rumor de tambores*, c.1-19 e 126-144, diferenças e semelhanças

Figura 88: *Rumor de tambores*, c.20-31 e 145-156, diferenças e semelhanças

- Coda (c.157-165)

A obra finaliza com uma *coda* de 9 compassos, retomando a fórmula do arpejo dos c.98-99, seguida de uma passagem escalar ascendente em *crescendo* criando uma tensão crescente. A obra finaliza com dois acordes de idêntica estrutura a partir da utilização dos paralelismos no violão. A partitura editada contém um erro no primeiro acorde do c.163, sendo a nota ré natural da edição um lá (Entrevista com Isaac, 2013):

Figura 89: *Rumor de tambores*, c.157-165, *coda*

3. A SUÍTE IMÁGENES: ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS

Muitas das dificuldades técnicas dessa suíte são devido ao fato de Carlos Aguirre conceber a maioria das suas ideias a partir do piano. A elaboração harmônica do compositor origina-se sempre de acordes de téttrade e, em muitos casos, com vários complementos harmônicos, o que resulta em dificuldades técnicas no violão, principalmente devido às grandes extensões de mão esquerda. As figuras 90, 91 e 92 exemplificam essas dificuldades.

Figura 90: *Danza de las manos*, c.28-30, extensões de mão esquerda

Figura 91: *Romanza*, c.32-33, extensões de mão esquerda

Figura 92: *Rumor de tambores*, c.32-33, extensões de mão esquerda

Na abordagem das peças para o estudo e construção da ideia interpretativa realizamos uma identificação das dificuldades técnicas com o intuito de fornecer subsídios a futuros intérpretes. A análise apresentada no capítulo 2 poderá proporcionar novas ideias e uma maior compreensão da estrutura das peças.

Consideraremos neste capítulo: 1) sugestões de digitação quando não indicadas na partitura, sobretudo, o que tem a ver com a mão direita, já que as indicações de digitação de mão esquerda são detalhadas na edição na maior parte dos casos; 2) exercícios para as passagens de grande dificuldade técnica, principalmente a partir das ideias técnicas de Carlevaro (1979) e Fernández (2000), no que diz respeito à memória neuromuscular e ao conceito de *versão zero* e; 3) algumas sugestões de digitações alternativas.

Cabe destacar que consideramos fundamental um estudo e análise detalhada das digitações propostas por Isaac, que trabalhou com Aguirre no processo de elaboração das obras, muitas vezes sugerindo digitações e resoluções de passagens problemáticas no violão. Diz Aguirre a respeito deste trabalho:

Muitas vezes levava as coisas escritas e ele me oferecia distintas opções de digitação. Às vezes Eduardo as escrevia enquanto eu as ia tocando, a tal ponto que as últimas eu fui terminando na sua presença. Ele depois as tocava inteiras e podíamos escutar aí mesmo o resultado. Eu achava isso um sonho porque era a possibilidade de ter uma interpretação quase instantânea, quando na realidade eu podia levar meses para tocá-las, com todas as minhas limitações.

E justamente é um pouco o que eu falava hoje: talvez não houvesse concebido um grupo com dois violonistas clássicos se não houvesse esse vínculo tão fértil com Eduardo. (LAPUNZINA, 2007, p. 122).⁵⁵

Este trabalho não propõe substituir as digitações propostas pelo editor, mas sim, fornecer alternativas para que o intérprete possa realizar a escolha perseguindo o melhor resultado sonoro e imaginando novas soluções. Barceló aponta algumas peculiaridades sobre o ato de digitar uma peça que devemos considerar:

É evidente que não há **uma** digitação que seja válida para todo mundo, já que anatomicamente cada pessoa é diferente (apesar de ter normas básicas gerais) e cada instrumento responde de distinta forma. A melhor

⁵⁵ No original: Muchas veces llevaba las cosas escritas y él me ofrecía distintas opciones de digitación. O bien las escribía Eduardo mientras yo las iba tocando, a tal punto que las últimas las fui terminando en su presencia. Él luego las tocaba enteras y podíamos escuchar ahí mismo el resultado. Eso me parecía un sueño porque era la posibilidad de tener una interpretación casi instantánea, cuando en realidad a mí podía llevarme meses tocarla, con todas mis limitaciones. Y justamente es un poco lo que decía hoy: tal vez no hubiera concebido un grupo con dos guitarristas clásicos si no se daba ese vínculo tan fértil con Eduardo. (LAPUNZINA, 2007, p. 122)

digitação que um músico “independente” pode criar para si é uma que seja inatacável tanto desde o ponto de vista musical como técnico e que concorde com sua aspiração interpretativa. (BARCELÓ, 1995, p. 7).⁵⁶

Os exercícios foram elaborados pensando-se nas passagens mais problemáticas, porém a dificuldade técnica é também um aspecto relativo ao nível instrumental de cada um. Espera-se que a partir destas propostas de estudo, o futuro intérprete possa criar outros exercícios para resolver suas próprias dificuldades. Diz Fernández (2000, p. 40):

A motivação para estudar uma passagem determinada de uma obra [...] será, naturalmente, que experimentemos certa dificuldade com ela. Neste sentido, dependendo do nível de competência alcançada pelo executante, o fragmento pode ser difícil ou fácil [...]. Não existem obras difíceis, a noção de dificuldade é nossa e não das obras [...]. Estudar deve ser então considerado com um processo que transforma o difícil em fácil, por meio de um trabalho criativo e metódico.⁵⁷

É importante comentar os aspectos principais da ideia de Fernández (2000) sobre a versão zero, pois muitas das nossas sugestões de exercícios baseiam-se neste conceito. Segundo Fernández é importante no momento de estudar uma passagem problemática, integrar o momento do erro a um contexto, como um gesto musical.

Nada seria mais contraproducente que estudar somente o lugar onde o erro acontece habitualmente; é necessário estudar todo o gesto, pela razão elementar de que se desejamos fazer música, a única maneira de aprender a fazê-la é fazê-la em cada momento do nosso aprendizado [...] O “gesto” do que falamos não tem necessariamente uma relação direta com as subdivisões acadêmicas de frase, período, etc. Estas serão às vezes relevantes e outras não. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 41).⁵⁸

⁵⁶ No original: Es evidente que no hay **una** digitación que sea válida para todo el mundo, ya que anatómicamente cada persona es diferente (aunque sí hay normas básicas generales) y cada instrumento responde de distinta forma. La mejor digitación que puede crear para sí un músico “independiente” es una que sea inatacable tanto desde el punto de vista musical como técnico y que esté de acuerdo con su aspiración interpretativa. (BARCELÓ, 1995, p. 7)

⁵⁷ No original: La motivación para estudiar un pasaje determinado de una obra [...] será, naturalmente, que experimentemos una cierta dificultad con él. En este sentido, dependiendo del nivel de competencia alcanzado por el ejecutante, el mismo trozo puede ser difícil o fácil [...] No existen obras difíciles, la noción de dificultad es nuestra y no de las obras [...] Estudiar debe ser entonces considerado como un proceso que transforma lo difícil en fácil, por medio de un trabajo creativo y metódico.

⁵⁸ No original: Nada sería más contraproducente que estudiar solamente el lugar donde el error ocurre habitualmente; es necesario estudiar todo el gesto, por la razón elementar de que si deseamos hacer música, la única manera de aprender a hacerla es hacerla en cada momento de nuestro aprendizaje [...] El “gesto” del que hablamos no tiene necesariamente una relación directa con las subdivisiones académicas de frase, período, etc. Estas serán a veces relevantes y otras no. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 41)

A *versão zero* é construída a partir de uma aproximação gradual à passagem, eliminando-se as dificuldades técnicas desta, mas sempre se mantendo o andamento final, as dinâmicas, as articulações e a ideia musical desejada, apesar das alturas mudarem. Os elementos do mecanismo que apresentam dificuldades na sua realização são denominados “operadores”. Entre estes podemos considerar: os traslados longitudinais e transversais, as mudanças de apresentação, situações de contração e extensão, o trabalho em posições muito altas ou muito baixas, certos tipos de ligados, etc. Esta *versão zero* não necessariamente implica em eliminar todas as complexidades, mas tem como intuito criar uma passagem que possa ser tocada em tempo real considerando as articulações, dinâmicas e fraseado desejado. Para conseguir chegar à passagem original a partir da *versão zero*, é necessário realizar diferentes versões intermediárias onde apareceram um a um os operadores.

É importante para nossa pesquisa destacar que existem gravações, com outros instrumentos, de dois movimentos da suíte. A *Romanza* (terceiro movimento) foi gravada pelo compositor em versão para piano solo, no CD *Caminos* (2006), e o último movimento, *Rumor de tambores*, em uma versão para violão, piano, contrabaixo e percussão, no CD *Violeta* (2008). Utilizaremos essas versões em um estudo comparativo com a partitura editada para violão solo como fonte de ideias de fraseado, articulação e para um melhor entendimento da textura.

As obras foram estudadas durante o ano 2013 com o Prof. Dr. Daniel Wolff no Mestrado em Práticas Interpretativas da UFRGS. A grande maioria das digitações e exercícios sugeridos aqui surgiram do trabalho nesse período.

Neste capítulo utilizaremos a seguinte nomenclatura:

p: polegar

i: indicador

m: médio

a: anular

n: mínimo

MD: mão direita

ME: mão esquerda

Na escrita tradicional das pestanas, na grande maioria dos casos, diferenciam-se só dois tipos: pestana completa e meia pestana. Utilizaremos neste trabalho diferentes nomenclaturas para nos referir aos diversos tipos de pestana. Estas são:

C : Pestana completa

C : Meia pestana

C⁴ : Pestana a partir da quarta corda

C⁵ : Pestana a partir da quinta corda

C^f : Pestana de falange

C^b : Pestana bisagra⁵⁹

3.1. AL VIENTO

A primeira grande dificuldade desta obra é a de manter o tempo indicado e lograr fluência na melodia, conciliando esta com uma constante de acordes tétrades de difícil resolução no violão. A indicação de metrônomo é de semínima pontuada=120-126, porém o tempo pode ser pensado um pouco abaixo dessa marca sem afetar a ideia musical. Eduardo Isaac comenta acerca das dificuldades de *Al viento*:

“Violonísticamente” falando é uma obra muito difícil. Alguns explicariam essa dificuldade dizendo que é uma obra pouco “violonística”, pouco idiomática. O que eu acho é que o que ele faz é levar ao limite certas cores harmônicas, que podem ser feitas só de uma forma. E se você quer manter um tempo *allegro*, esses acordes de quatro notas, por exemplo, custa muito armá-los e que a mão esquerda caía com a exatidão que é necessária. São as dificuldades próprias do violão em comparação com o piano. Usualmente quando quem compõe é um violonista, ele vai priorizar que a melodia possa fluir, então para isso vai simplificar ao máximo a harmonia. Pelo contrário, ele quer cores com segundas, etc., que faz com que não haja uma posição confortável no violão. (Entrevista com Isaac, 2013).⁶⁰

⁵⁹ Manteremos aqui o termo *pestana bisagra* utilizado por Fernández (2000), apesar da tradução literal em português ser *pestana dobradiça*.

⁶⁰ No original: “‘guitarrísticamente’ hablando es una obra muy difícil. Algunos explicarían esa dificultad diciendo que es una obra poco ‘guitarrística’, poco idiomática. Yo lo que creo es que lo que él hace ahí es llevar como a un límite ciertos colores armónicos, que se pueden hacer de una sola forma. Y si

Recomendamos fortemente familiarizar-se primeiro com rítmicas similares do folclore argentino que apresentem a polirritmia 3/4-6/8. Aguilar (1991, p. 19) agrupa vários destes gêneros pela sua semelhança na base rítmica, na família da *chacarera*⁶¹, diferenciando-se pela região à qual pertencem, os instrumentos com os que se tocam e a forma musical que apresentam. O estudo de suas fórmulas rítmicas percussivas e os rasgueios típicos destas espécies folclóricas são fundamentais na compreensão de algumas das características que podemos observar em *Al viento*.

No apêndice A apresentamos um possível acompanhamento transcrito junto à melodia da obra aqui estudada, para um melhor entendimento do fator rítmico e melódico. Pelas características da seção A' (c.105-121) a partir da indicação "*Meno mosso, poco libero (evocativo)*", este acompanhamento será sugerido nas seções A e B (c.1-104). A cifragem dos acordes propostos nem sempre corresponderá à sua função harmônica. A *cifra por enarmonia* está diretamente ligada à prática instrumental, sem nenhuma lógica teórica que a sustente (PEREIRA, 2013a). Diz Marco Pereira sobre o processo de escrever uma cifragem harmônica:

A cifra não é totalmente precisa e quase sempre é melhor optar pela simbologia que represente apenas a estrutura intervalar de um acorde. Isso é feito por meio da enarmonização das notas do acorde para chegar a uma estrutura mais simples, mesmo que as notas cifradas nada tenham a ver com a função real do acorde. (PEREIRA, 2013a, p. 37)

A base rítmica dos gêneros da família da *chacarera* compõe-se por uma polirritmia entre os sons graves (3/4) e agudos (6/8). Este aspecto tímbrico é fundamental na constituição do ritmo (Figura 93):

querés mantener un tempo allegro, esos acordes de cuatro notas por ejemplo, cuesta mucho armarlos y que la mano izquierda caiga con la justeza que hace falta, son las dificultades propias de la guitarra en comparación con el piano. Usualmente cuando el que compone es un guitarrista, va a priorizar que la melodía pueda fluir, entonces para eso va a simplificar al máximo la armonía. En cambio él quiere colores con segundas, etc., que hace que no haya una posición cómoda en la guitarra." (Entrevista com Isaac, 2013)

⁶¹ Segundo Aguilar (1991, p. 20) alguns dos gêneros que poderiam ser agrupados na família da *Chacarera* são: o *Gato*, o *Escondido*, a *Huella*, o *Bailecito*, o *Malambo* e o *Triunfo*.

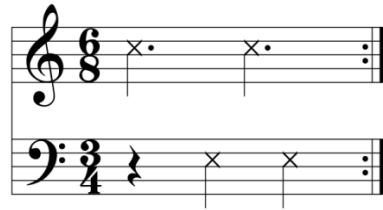


Figura 93: Padrão rítmico básico da *chacarera*

A seguir propomos alguns padrões básicos para o acompanhamento sugerido. Devemos conhecer primeiro a diferenciação dos toques no violão. Segundo Burucúa e Peña (2001) alguns destes são:

- toque com polegar: No início do compasso, realiza-se tocando desde a sexta à primeira corda, especialmente no começo do tema. O toque, em qualquer outro lugar do compasso, realiza-se sobre os bordões;
- toque com polegar para cima: Efetua-se tocando com o polegar desde a terceira corda aos bordões;
- *chasquido*: Realiza-se sobre as cordas mais agudas, abafando os bordões com a palma da mão direita. O ataque é produzido com a parte superior das unhas.

toque com polegar	↓
toque com polegar para cima	↑
<i>chasquido</i>	⊗

Quadro 11: Nomenclatura dos toques

Na Figura 94 observamos as três figuras rítmicas básicas de acompanhamento que podemos utilizar nesta obra:

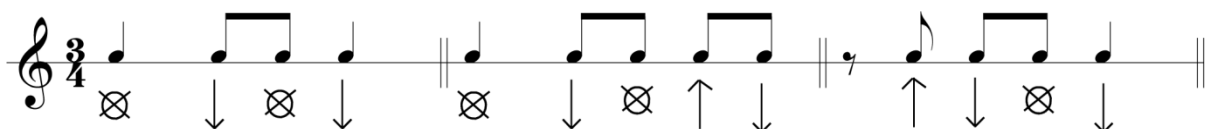


Figura 94: Fórmulas rítmicas para acompanhamento de *Al viento*

- Introdução (c.1-8)

No arpejo da introdução sugerimos substituir a digitação de MD do primeiro tempo do c.2 por polegar para destacar o tempo forte. Apesar de não estar indicado na partitura, o *Deciso* do c.9, poderia sugerir um *rallentando* no final da introdução a partir do c.7 e uma fermata no último acorde do c.8 (Figura 95). Sugerimos exercitar este arpejo com alguma sequência de acordes, por exemplo, a sequência do Estudo Nº1 para violão de Heitor Villa-Lobos (Figura 96).

Figura 95: *Al viento*, c.1-8: digitação de MD e fraseado sugeridos

Figura 96: Arpejo de introdução de *Al viento* com sequência de acordes do Estudo Nº1 de Heitor Villa-Lobos

- Seção A (c.9-48)

Nos c.9-16, o tema é apresentado com uma segunda voz com uma relação intervalar de sextas maiores e menores e com ligados mecânicos duplos. Tecnicamente, estes ligados são de difícil realização. Para resolver esta dificuldade, propomos alguns exercícios. No primeiro momento buscaremos acostumar a

apresentação da mão esquerda nas diferentes posições, realizando a passagem sem ligados com o fim de preparar a apresentação dos dedos (Figura 97). Desta maneira permite-se antecipar com maior exatidão a localização correta de cada dedo. (CARLEVARO, 1974, p.18)

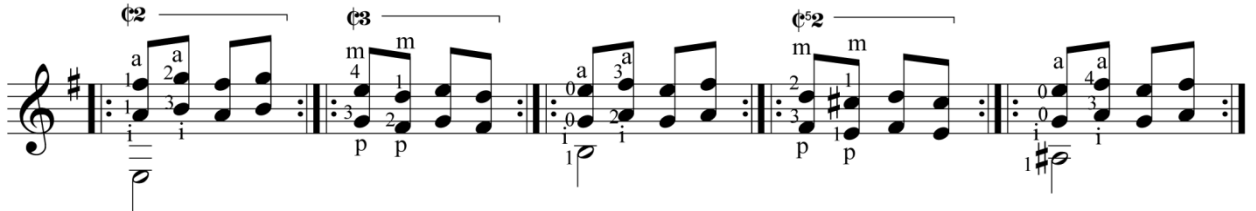


Figura 97: Exercício de ligados duplos, preparação da posição, c.9-10;13-14

Em uma segunda etapa podemos isolar cada ligado, cuidando sempre a sonoridade e a clara execução de cada nota (Figura 98). Carlevaro (1974, p.22) comenta a respeito da pestana nos ligados duplos que esta “não deve ser um elemento rígido, estático, senão que pelo contrário deve ser um componente elástico, dócil aos movimentos dos dedos e permitir os deslocamentos necessários para maior efetividade dos ligados”.⁶²



Figura 98: Exercício de ligados duplos, c.9-10;13-14

Por último, adicionaremos também as mudanças de posição, deixando um espaço de tempo entre os ligados ascendentes e descendentes para deixar a mão ter tempo de preparar a posição (Figura 99):

⁶² No original: “no debe ser un elemento rígido, estático, sino que por el contrario debe ser un componente elástico, dócil a los movimientos de los dedos y permitir los desplazamientos necesarios para mayor efectividad de los ligados”.

The image shows a musical score for guitar, consisting of two staves of music. The first staff contains measures 9-10 and 13-14. The second staff contains measures 11-12. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Fingerings are indicated by numbers 1-4 above or below notes. Dynamics include piano (p) and mezzo-forte (m). The score includes various chordal textures and melodic lines, with some notes beamed together. Above the first staff, there are labels for chord positions: C2, C3, C3, C2, and C52. Above the second staff, there are labels for chord positions: C42, C3, and C42.

Figura 99: Exercício de ligados duplos com mudança de posição, c.9-10;13-14

Na passagem seguinte observamos uma dificuldade na digitação do acorde do compasso 19, devido à utilização da pestana de falange com o dedo 2 na terceira e quarta cordas (Figura 100). A pestana de falange “permite que, com apenas um dedo, duas ou três cordas intermediárias sejam pressionadas, sem que isto afete as cordas mais agudas”. (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013, p. 184). Este tipo de pestana é de grande dificuldade na sua resolução, não sendo de uso frequente na técnica tradicional do violão clássico. Madeira e Scarduelli (2013, p. 185) comentam que a pestana de falange “é a que mais depende do biótipo do instrumentista para sua plena realização. O posicionamento da falange distal angulada para fora é facilmente conseguido por alguns intérpretes, enquanto para outros beira o impossível”. Eduardo Isaac refere-se à possibilidade de buscar alternativas para esse acorde no momento do trabalho com Aguirre:

Essas são decisões que se tomam no momento. Se eu nesse momento tivesse-lhe dito “Olha, esse acorde é impossível”, ele teria se esforçado mais para buscar outra coisa. Simplificá-lo? Talvez, mas ele [Aguirre] está como muito “preso” às cores. Um acorde como esse de quatro notas, se só ficam três vai ser uma grande perda. Claro que se você como intérprete põe o compositor entre a espada e a parede e diz “isso não se pode fazer” é uma coisa. Eu considerarei que sim se pode fazer. Pode-se fazer com um grande grau de dificuldade. (Entrevista com Isaac, 2013)⁶³

⁶³ Esas son decisiones que se toman en el momento. Si yo en ese momento a él le hubiera dicho “Mirá, este acorde es imposible”, él se hubiera esforzado por buscar otra cosa. ¿Simplificarlo? Tal vez, aunque él está como muy “preso” de colores. Un acorde como ese de cuatro notas, si sólo quedan tres va a ser una gran pérdida. Claro que si uno como intérprete lo pone entre la espada y la pared al compositor y le dice “esto no se puede hacer” es una cosa. Yo consideraré que sí se puede hacer. Se puede hacer, con un grado de dificultad grande. (Entrevista con Isaac, 2013)

Outra alternativa é utilizar uma digitação nas cordas 2, 3, 4 e 5, aproveitando a nota mi da corda solta do c.18 para a mudança de posição, mantendo a disposição original das notas do acorde do c.19. Nesta digitação não poderemos manter o ligado na melodia e deveremos cuidar para que não ocorra uma mudança grande de timbre entre os acordes anteriores digitados nas primeiras posições e o acorde na sétima posição (Figura 104).

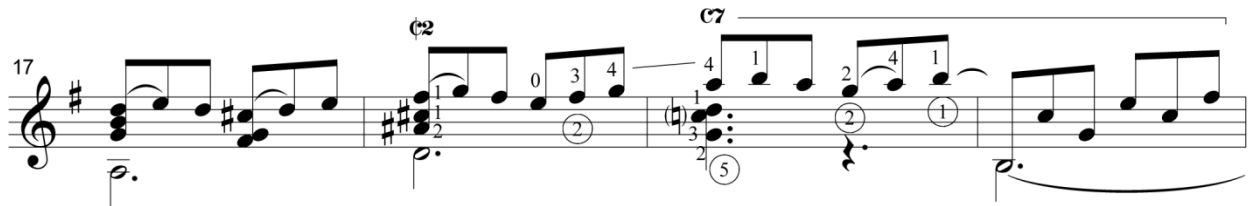


Figura 104: *Al viento*, c.17-20, digitação na 7ma posição

A terceira alternativa é realizar uma mudança de oitava na nota ré, partindo do conceito de *Drop 2*, muito utilizado pelos músicos de jazz (Figura 105). Um acorde de *Drop 2* é criado mudando a segunda nota a partir do topo uma oitava descendente de um acorde de apresentação fechada⁶⁴ (LEVINE, 2006, p. 7; WILLMOTT, 1994, p. 8).



Figura 105: Acorde do c.19 de *Al viento* em disposição original e posição *Drop 2*

Obtemos assim uma fluência na melodia, mantendo os ligados sem uma grande dificuldade técnica, não obstante a impossibilidade de manter o acorde na disposição original (Figura 106).

⁶⁴ Segundo Marco Pereira (2011a, p. 47) “chamamos de apresentação fechada as estruturas de acordes cujo intervalo entre notas imediatas da estrutura vertical fica no âmbito de uma segunda a uma quarta”.

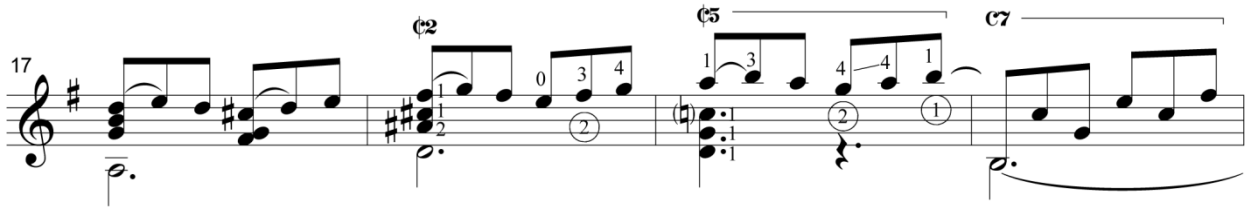


Figura 106: *Al viento*, c.17-20, digitação com acorde em posição *Drop 2*

A partir do c.24 começa uma repetição variada do tema. Propomos destacar os acordes com um leve acento para evidenciar a síncope harmônica. Nos c.29 e 30, sugerimos um ligado mecânico para ajudar à fluência da melodia. A digitação editada do c.29 propõe tocar a nota lá da melodia com dedo 4, permitindo manter o baixo soando a duração escrita, mas com a combinação de deslocamento de posição e uma abertura entre os dedos 2 e 4, que resulta em uma dificuldade técnica (ver Figura 107). Sugerimos tocar a nota lá com dedo 2, realizando a mudança de posição antes do acorde, evitando a extensão dos dedos 2 e 4 (Figura 108). Nesta nova digitação, não poderemos manter o baixo até o acorde, mas como explica Wolff:

Em vários casos não vai dar para manter o baixo o tempo inteiro. Seria como uma convenção da notação. Dá muito trabalho ficar colocando sempre todas as pausas, e muitos violonistas, mesmo sabendo que não vai dar para deixar alguma coisa soando, põem como ideal sonoro.⁶⁵



Figura 107: *Al viento*, c.29-32, extensão de mão esquerda

⁶⁵ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 26 nov. 2013. Depoimento.

Figura 108: *Al viento*, c.29-32, digitação e articulação sugeridas

- Seção B (c.49-104)

No começo da seção B é apresentada uma linha melódica nos baixos. No c.56 poderemos manter o ligado nas duas primeiras colcheias do grupo de três, como é indicado na digitação editada. Sugerimos aqui, duas possibilidades de digitação (Figura 109). A primeira opção é digitar a nota lá com o dedo 4 na sexta corda. A outra é manter a digitação de corda solta na nota lá e fazer um ligado entre as duas cordas, tocando a nota sol da sexta corda só com o dedo 2 da mão esquerda.

Figura 109: *Al viento*, c.56: articulação e digitações alternativas

Na passagem dos compassos 57-62, podemos destacar a primeira e terceira colcheia do segundo tempo de cada compasso, gerando assim, uma divisão textural de melodia com acompanhamento (Figura 110). É aconselhável apoiar a última colcheia de cada compasso para acentuar a intenção de destacar essa melodia. Cuidaremos de não apoiar a primeira colcheia do segundo tempo de cada compasso para não cortar a duração da nota anterior. Por exemplo, no c.57 apoiaremos só o último si, já que se apoiarmos a nota lá#, cortaremos a nota anterior (ré) que pertence ao acompanhamento, atenuando a ideia da divisão textural.

Figura 110: *Al viento*, c.57-63, escrita de acompanhamento e melodia em duas pautas

Na última colcheia do c.66, observamos uma dificuldade técnica importante no salto ao acorde com pestana na casa 12. A partir da ideia de versão zero de Fernández (2000) realizaremos esta passagem substituindo o acorde com pestana na casa 12 por um acorde com a mesma disposição de notas na casa 7, para estudar o gesto musical requerido (Figura 111). Uma versão seguindo à risca as ideias de Fernández implicaria em realizar várias versões da passagem, realizando a pestana nas casas 8, 9, 10 e 11 até chegar à versão final. Já que a dificuldade não é o traslado em si, e sim a realização da pestana em posições altas do braço do violão, exercitaremos de forma separada nossa versão zero e o acorde com pestana na casa 12 repetindo-o várias vezes com ritmos distintos e com diversos arpejos, com a finalidade de criar a sensação neuromuscular que este demanda.

Figura 111: *Al viento*, c.65-68, versão zero

A variação do tema da seção B é apresentada com mudança de oitava a partir do c.74. No final desta frase, no c.78, temos uma escala descendente em tercinas de semicolcheias com a indicação “*ligero*”. A digitação de Isaac propõe dividir a escala em grupos de três notas em cada corda. Observamos na Figura 112 uma digitação alternativa para evitar a abertura da mão esquerda e a mudança de posição⁶⁶. No entanto, os ligados não ficam estritamente regulares como na digitação editada, mas isto não é perceptível na velocidade requerida, facilitando a sua execução. A digitação proposta utiliza o ligado de mão esquerda. Este obtém-se pressionando a nota sol da última colcheia só com o dedo 2, sem intervenção da mão direita.

Figura 112: *Al viento*, c.78 digitação editada e digitação sugerida

Sugerimos praticar esta passagem escalar com diferentes ritmos como na Figura 113:

Figura 113: Exercício para escala de c.78

⁶⁶ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

Como visto na Figura 110 é recomendável deixar a última colcheia da melodia de cada compasso soando no compasso seguinte. Para destacar esta intenção, sugerimos mudar a digitação nos c.83-84, utilizando a nota mi da primeira corda solta para a melodia. Esta digitação evitará o corte das notas na mudança de posição ao tocar a nota sol da última colcheia do c.84, já que soltar a pestana permitirá, através de uma contração da mão esquerda, tocar a nota sol da melodia sem cortar todas as notas do acompanhamento (Figura 114).

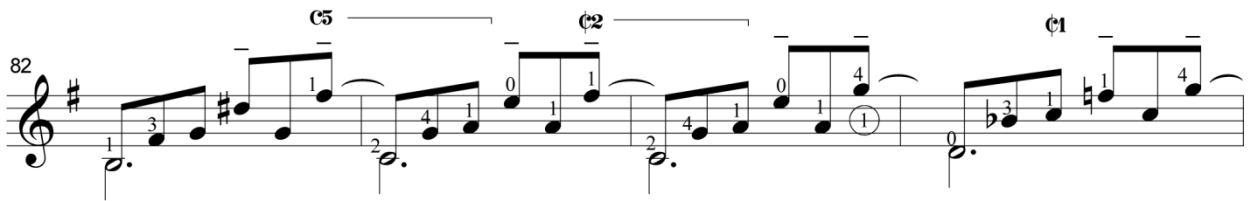


Figura 114: *Al viento*, c.82-85, digitação sugerida

Continuando com a ideia de manter a melodia, sugerimos também uma mudança de digitação na passagem dos c.92-95. No c.94, realizaremos as notas si e lá da melodia na terceira corda para evitar o corte da nota si que se produz na digitação editada ao tocar as três colcheias na segunda corda (Figura 115).



Figura 115: *Al viento*, c.92-95, digitação sugerida

- Seção A' (c.105-116)

A indicação de “*Meno mosso, poco libero (evocativo)*” propõe uma liberdade no fraseio diferente das seções anteriores. É importante manter a ideia melódica diferenciando-a do plano de acompanhamento. Na seguinte Figura observamos esta diferenciação no tamanho das notas. Nos c.107 e 111 adicionamos uma semínima pontuada ligada à última nota da melodia para indicar a duração ideal da mesma.

105
Em7 II A7(b9) V D7M(9) I G#7(b5) Bm: V/II

109
C#m7(b5) II F#7(#5) V Bm7 I B7(b5)/F Ief=D: V/VI

113
Em7 II A7(b5)(b9)s.3ª V D/A I D7(9)(13)s.3ª Ief=V/IV

Figura 116: *Al viento*, c.105-116, melodia e acompanhamento

3.2. DANZA DE LAS MANOS (MALAMBO)

Nas primeiras três peças da suíte podemos observar a dualidade métrica típica do folclore argentino entre 3/4 e 6/8. No entanto, a *Danza de las manos* é a única onde Aguirre especifica isso na partitura (Figura 117). Apesar do desenho melódico sugerir constantemente um compasso de 6/8, é importante pensar nesta dupla acentuação na interpretação, conseguindo assim, nos aproximar da ideia rítmica destas danças. Isaac refere-se a este aspecto aclarando o seguinte:

Isso é algo muito típico em uma quantidade enorme de ritmos, eu diria latino-americanos [...]. Os folcloristas, nesse caso, sempre vão marcar um compasso de 3/4. Há uma polirritmia, que pelo menos tem que estar sempre na cabeça. Claro, lógico, quando você vê o desenho, sim, pode pensá-lo quase em forma constante em seis. Mas [...] se você marcar três, vai ter um *swing* que não vai conseguir nunca em seis. (Entrevista com Isaac, 2013).⁶⁷

⁶⁷ No original: Eso es algo muy típico en una cantidad enorme de ritmos, yo diría latinoamericanos. [...] Los folcloristas, en ese caso, siempre ellos van a marcar un compás de 3/4. Hay una polirritmia que aunque sea en la cabeza tiene que estar siempre. Claro, lógico, cuando uno ve luego el dibujo, sí, podés pensarlo casi en forma constante en seis. Pero [...] si vos marcás tres, tiene un swing que no lo vas a conseguir nunca en seis. (Entrevista com Isaac. 2013).

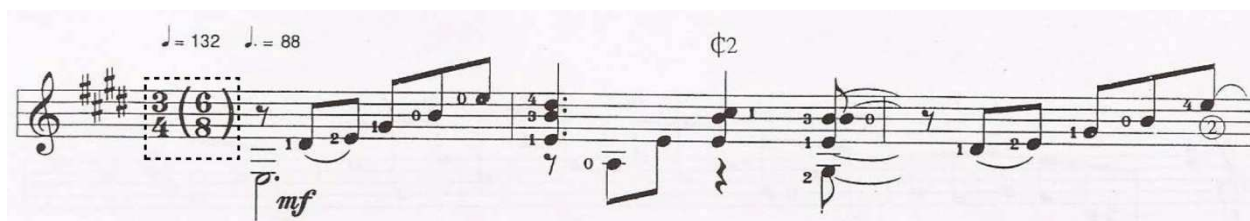


Figura 117: *Danza de las manos*, c.1-3, dualidade métrica

Há indicação do metrônomo, porém é importante não fazê-lo mais rápido do que o indicado, considerando-se as características do gênero e as intenções do compositor na recreação das coreografias do *malambo*. Eduardo Isaac relata em relação a isso: “Ele [Aguirre] insistia muito nesta peça em não fazê-la mais rápido que um tempo ‘amável’, insistindo no fato do *malambo* sempre ser ouvido rápido por uma questão de show. A coreografia, os gestos, precisam de um tempo confortável (Entrevista com Isaac, 2013)”.⁶⁸

- Seção A (c.1-18)

Como na primeira obra da suíte sugerimos familiarizar-se com as figuras rítmicas básicas do *malambo*. Os critérios de organização rítmica deste gênero popular coincidem com os estudados anteriormente no capítulo 3.1.

No apêndice B apresentamos com cifras um possível acompanhamento harmônico da *Danza de las manos*. O exercício de tocar a obra junto com o acompanhamento, ou tocar só este último cantando a melodia da obra, mostrou-se de grande importância no momento da preparação da interpretação e de um melhor entendimento da estrutura rítmica. Os padrões rítmicos de acompanhamento serão os mesmos que os apresentados no inciso 3.1.

- Seção B (c.19-59)

No compasso 25, sugerimos a realização de pestana completa no primeiro acorde e não de meia pestana, como sugerido na edição, aproveitando o dedo 1 na

⁶⁸ No original: “Él [Aguirre] insistía mucho en esta pieza es en no hacerla más rápido que un tempo amable, insistiendo en el hecho de que el malambo siempre se escucha rápido por una cuestión de show. La coreografía del malambo para él, los gestos, necesitan un tempo cómodo.” (Entrevista com Isaac, 2013)

sexta corda para depois tocar a nota sol, evitando ter que realizar um traslado transversal⁶⁹. A pestana completa permite maior facilidade no salto do baixo:

Figura 118: *Danza de las manos*, c.25-27, pestana completa na quinta casa

Talvez a parte mais complexa tecnicamente da peça seja a passagem dos compassos 28-35 devido à abertura da mão esquerda nos acordes. O segundo acorde apresenta as maiores dificuldades pelas extensões dos dedos 2-3 e 3-4. Em um primeiro momento é recomendável criar a sensação neuromotora da posição. A partir da ideia de versão zero de Eduardo Fernández (2000) sugerimos praticar o acorde começando sem as aberturas, colocando um dedo em cada casa (Figura 119).

Figura 119: Exercício para os compassos 28-35 de *Danza de las manos*

Poderemos, também, inverter a ordem, começando primeiro com o deslocamento do baixo da nota sol à nota fá# e depois da nota sol à nota sol# na quarta corda:

Figura 120: Exercício para os compassos 28-35 de *Danza de las manos*

⁶⁹ Segundo Eduardo Fernández o traslado transversal é o “movimento que desloca uma mesma apresentação a outra corda ou grupo de cordas; em sentido estrito usaremos este nome só para traslados que se realizem dentro de uma mesma posição”. (FERNÁNDEZ, 2000, p. 30)

No segundo exercício deveremos praticar a sucessão dos dois acordes. Tiraremos a dificuldade do salto, por enquanto, e realizaremos os dois acordes na mesma posição. Recomendamos começar na nona posição uma vez que os espaços entre as casas são menores, facilitando a realização do segundo acorde. Como observamos na Figura 121, o dedo 4 mantém pressionada a nota ré# na mudança de acorde. Em um primeiro momento podemos deixá-lo fixo para acostumar a mão com a sensação, facilitando a passagem, mas em uma segunda etapa, deveremos soltá-lo ao trocar o acorde, já que na passagem original deveremos tirar o dedo 4 na mudança de posição para evitar ruídos no traslado. Sugerimos praticar o exercício descendo cada duas posições até chegar à forma original do segundo acorde. Se for possível praticaremos o exercício também na primeira posição, uma vez que assim as extensões que realizaremos são ainda maiores que na passagem original, facilitando depois a realização da mesma.

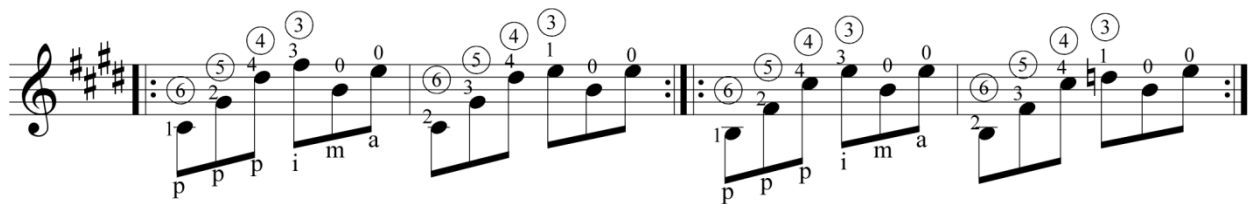


Figura 121: Exercício para os compassos 28-35 de *Danza de las manos*

Nestes arpejos, deveremos ter especial cuidado de não acentuar agrupando as colcheias a cada três colcheias, pensando no compasso de 6/8. Isaac, ao se referir a essa passagem da peça, menciona:

Se você marca um compasso de 6, eu diria até que soa meio infantil. Pelo contrario, se você faz, eu não digo um *marcato*, mas certo ênfase nesse ré [segundo tempo do c.28] soa outra coisa. Não é [canta o primeiro compasso da obra marcando um pulso de semínima pontoada], não é isso. Não, não, isso é uma coisa que está sempre internamente. (Entrevista com Isaac, 2013).⁷⁰

⁷⁰ No original: “Si uno marca un compás de 6, hasta te diría que suena medio infantil. En cambio si vos le das, yo no te digo un *marcato*, pero como un cierto énfasis a ese re [segundo tiempo de c.28] suena otra cosa. No es [canta el primer compás de la obra marcando un pulso de negra con puntillo], no es eso. No, no, eso es algo que está internamente siempre. (Entrevista con Isaac, 2013).” (Entrevista con Isaac, 2013)

O acorde de 5 notas do c.42 apresenta dificuldades na escolha da digitação da mão direita devido à impossibilidade de abafar a quinta corda (que não deve soar) com a mão esquerda. Um rápido arpejo seria uma possibilidade, mas isso prejudicaria a ideia de um ritmo preciso.

Uma primeira possibilidade é a utilização do dedo mínimo, não muito utilizado na técnica do violão clássico em decorrência de seu pouco tônus muscular (APRO, 2004, p. 85), mas de frequente uso em violonistas populares. Já Barceló (1995, p. 59) comenta as possibilidades de alcançar resultados satisfatórios com esse dedo, já que possui bastante independência, como pode ser demonstrado pelo dedo mínimo da mão esquerda. Outra alternativa é a utilização de algum dos dedos da mão direita em duas cordas, à exceção do polegar que não poderá ser utilizado já que é inviável tocar a sexta e quarta cordas evitando a nota dó da quinta corda. No caso da utilização de duplo indicador, médio ou anelar, o movimento do dedo deverá ser mais amplo para abarcar duas cordas no ataque. O uso do duplo indicador não é recomendado para evitar tocar também a quinta corda (Figura 122).

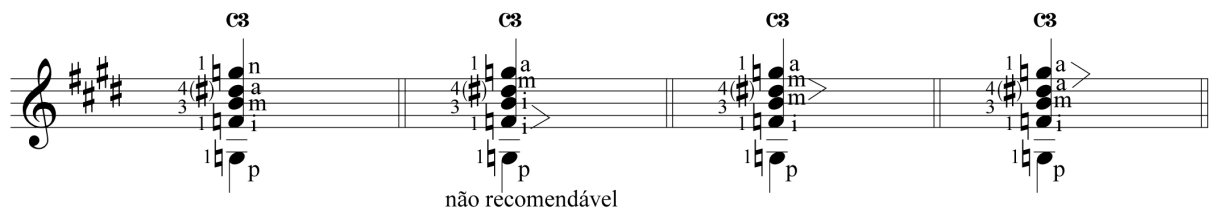


Figura 122: *Danza de las manos*, acorde c.42, digitações sugeridas de MD

No c.47 aparecem duas quiálteras de quatro colcheias, figura rítmica usual no gênero. Podemos observar esta figuração também em outros *malambos* (ver Figuras 123 e 124) e é recomendável manter o pulso regular, evitando flutuações neste, para destacar a ideia rítmica. Já as quiálteras de quatro e cinco colcheias do c.51 podem ser pensadas com uma ideia de *glissando* em *acelerando*, não havendo a necessidade de um rigor rítmico exato (Figura 125).

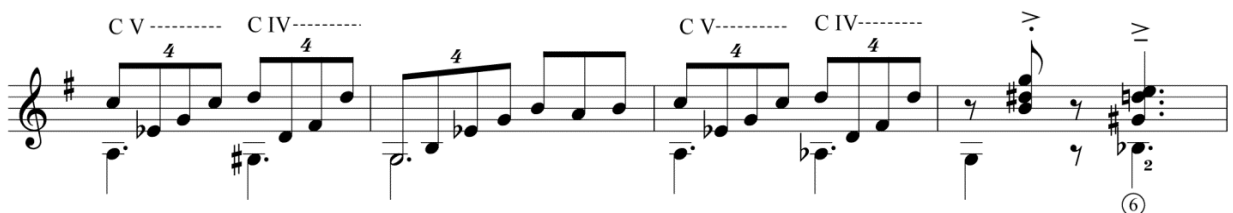


Figura 123: *El Arreo* de Carlos Moscardini, c.44-47



Figura 124: *Cruz del Sur* de Atahualpa Yupanqui, c.42-45

Figura 125: *Danza de las manos*, c.46-51

- Seção A' (c.60-76)

Na reexposição da primeira seção temos uma variação da primeira frase nos c.60-68. Apesar de não indicadas ligaduras em todas as notas da melodia no final de cada compasso, como no c.66, consideramos importante manter soando estas o máximo possível, a fim de conseguir destacar a ideia melódica (Figura 126).

Figura 126: *Danza de las manos*, c.60-68, melodia

Na passagem da anacruse do c.65 ao c.67, observamos várias mudanças de posição, dificultando a fluência rítmica e melódica (Figura 127). A partir de algumas

distensões e contrações podemos manter a passagem completa na sétima posição com a digitação apresentada na Figura 128:

VII pos..... V pos..... II pos*..... III pos..... Vpos

*Também pode ser pensada como III posição com extensão do dedo 1 e contração do dedo 4.

Figura 127: *Danza de las manos*, c.64-66, digitação editada

VII pos. V pos.

Figura 128: *Danza de las manos*, c.60-68, digitação sugerida

3.3. ROMANZA

Aguirre comenta a respeito desta peça: “o fio condutor desta composição é a melodia que propõe um fraseado muito livre e intenso.”⁷¹ É importante ponderar este aspecto no momento da interpretação, considerando as liberdades possíveis no fraseado a partir das ideias que possam surgir de uma análise detalhada das frases e cadências.

Essa obra foi composta para piano e posteriormente adaptada ao violão (Entrevista com Isaac, 2013). Bekes⁷² comenta que nos ensaios chegaram a preparar uma versão para violão, contrabaixo e flauta baixa.

A indicação de andamento na partitura para violão é de *Andante*. Durante toda a peça só há uma indicação relativa ao tempo (c.8) com a indicação de *ritenuto*. Observamos na gravação de Carlos Aguirre ao piano um andamento flutuante, utilizando *rallentandos* e fermatas em várias seções da mesma, como podemos constatar no gráfico da Figura 129. Esse gráfico foi realizado com o software Sonic Visualiser⁷³ transferindo os dados para Excel.

A linha horizontal representa o número de compasso e a coluna da esquerda (vertical), os segundos transcorridos, assim, o traçado ascendente indica *rallentando* e o descendente indica *acellerando*. Podemos observar como nas cadências dos c.8 e c.20, Aguirre realiza um *rallentando* ao terminar cada frase, junto com uma fermata no último acorde. Na cadência do c.16, emprega novamente essa ideia, porém, com uma duração menor que nas duas mencionadas. Não observamos interrupção do discurso entre as seções A e B. Não obstante, nas cadências dos c.39 (final da seção B) e c.43 existem, na versão de Aguirre, *rallentandos* e pequenas fermatas nos finais de frases. Na reexposição do tema (c.40), Aguirre realiza um *acelerando* para finalizar com o maior *rallentando* produzido na obra nos últimos 3 compassos.

⁷¹ No original: “el hilo conductor de esta composición es la melodía que propone un fraseo muy libre e intenso.” AGUIRRE, Carlos. Home Page. Disponível em: < <http://www.carlosaguirre.com.ar/>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

⁷² BEKES, Alfonso. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 9 de março de 2014

⁷³ CANNAM, Chris, LANDONE, Christian, and SANDLER, Mark. Sonic Visualiser: An Open Source Application for Viewing, Analysing, and Annotating Music Audio Files. In Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference. [<http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf>].

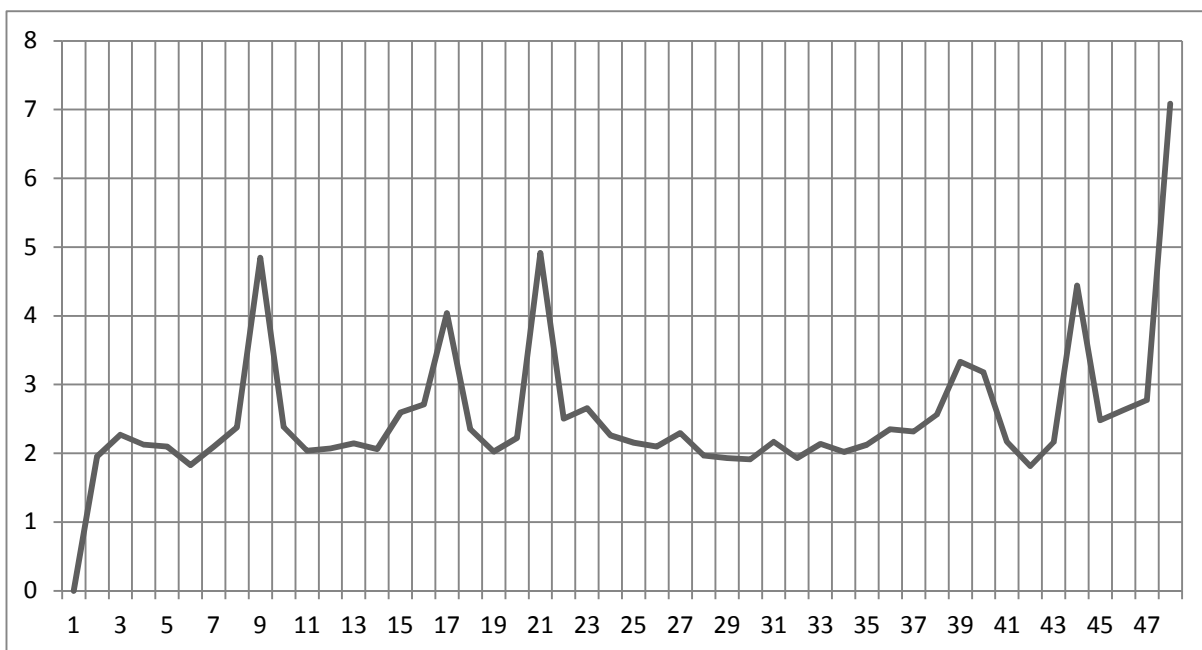


Figura 129: *Romanza*, utilização e localização do *rubato* na gravação de Carlos Aguirre

- Seção A (c.1-24)

Nos primeiros 16 compassos da peça observamos um padrão rítmico na melodia, composto por quatro semicolcheias seguidos de notas longas (Figura 130). Apesar de não estar indicado na partitura é uma boa opção colocar um ligado nas primeiras duas semicolcheias ajudando à fluência da melodia.



Figura 130: *Romanza*, c.1-16, melodia com ligado

No caso do c.5, podemos manter a digitação com dedo 4 proposta pelo editor entre as notas fá# e sol da melodia, fazendo um *glissando* entre as duas notas, já

que o *glissando* de semitom produz um efeito similar ao ligado mecânico⁷⁴ (Figura 131).



Figura 131: *Romanza*, c.5-8

Nos primeiros dois compassos, observamos a dificuldade de manter o legato na melodia com a mudança de posição no primeiro tempo do c.2. Uma alternativa é digitar as primeiras duas semicolcheias na primeira corda, o que nos possibilitará manter a mesma posição na passagem logrando uma maior fluência, mas perdendo as possibilidades tímbricas que nos oferece a digitação na segunda corda. Na repetição variada nos c.9-10 manteremos a mesma ideia, porém, digitaremos a última semicolcheia com dedo 2 devido ao acorde do c.10 (Figura 132).

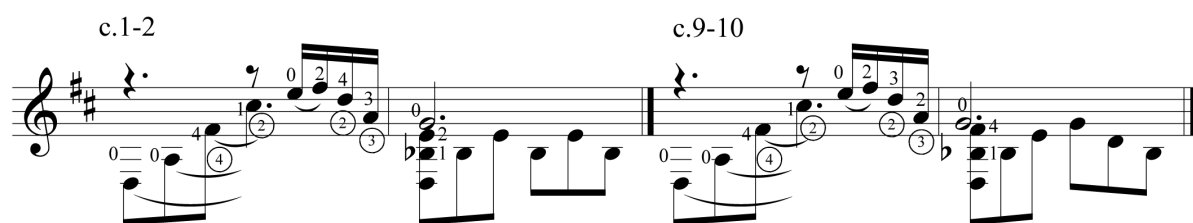


Figura 132: *Romanza*, c.1-2 e c.9-10, digitação na primeira posição

Ao manter a digitação original, podemos praticar o seguinte exercício para preparar a apresentação da mão e dissimular o corte na mudança de posição:



Figura 133: Exercício para mudança de posição

⁷⁴ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

Podemos aproveitar, também na repetição, a ideia de digitação da melodia na segunda corda proposta por Isaac nos primeiros compassos (Figura 134). Apesar de não poder manter a semínima pontuada no acompanhamento nos compassos 11 e 13 (no c.11 também não é possível mantê-la com a digitação proposta na edição), a digitação na segunda corda permite um timbre mais “cheio” e uma maior possibilidade de vibrato.

Figura 134: *Romanza*, c.11-14, digitação da melodia na segunda corda

Na gravação desta obra ao piano no CD *Caminos* (2006), observamos uma liberdade no fraseado das semicolcheias da melodia, variando o ritmo em algumas das apresentações do motivo, realizando também um pequeno *rallentando* em algumas ocasiões ao tocar a anacruse de 4 semicolcheias, mantendo sempre a primeira nota do grupo de semicolcheias com uma duração maior que o resto. Esta ideia pode ser plausível de realizar também no violão. A seguir, apresentamos como exemplo, três variações rítmicas para essa anacruse na Figura 135:

Figura 135: *Romanza*, variações rítmicas sobre a anacruse de 4 semicolcheias da melodia

No c.16, a digitação proposta na edição dificulta o legato na melodia. Podemos manter o dedo 3 na nota sol da melodia para evitar um corte na mudança de acorde (Figura 136). Recomendamos primeiro repetir o último acorde isolado várias vezes para acostumar a mão à posição, já que a disposição do acorde resulta um pouco difícil devido às contrações da mão esquerda.

Figura 136: *Romanza*, c.16, digitação editada e digitação sugerida

No c.21 podemos continuar a melodia na segunda corda fazendo um salto à quinta posição e, através de uma meia pestana, ao fazer a nota mi, preparar a posição da mão para o acorde do c.22. (Figura 137). Esta digitação permite um vibrato maior ao realizar toda a melodia na segunda corda, assim como facilitar a realização do acorde do c.22. Caso queiramos manter a digitação original, utilizaremos o dedo 3 como guia para o salto até o acorde na quinta posição.

Figura 137: *Romanza*, c.21-22, digitação editada e digitação sugerida

- Seção B (c.25-39)

Na seção B de *Romanza*, observamos uma passagem problemática nos compassos 29-33. No c.29, propomos substituir a digitação das últimas duas colcheias para evitar a abertura dos dedos da mão esquerda e as possíveis desafinações⁷⁵. Mesmo que o compositor tenha escrito a duração do baixo como

⁷⁵ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

uma colcheia, consideramos interessante mantê-lo soando durante todo o compasso. Isto pode ser conseguido com a digitação de Isaac, mas com a nova digitação proposta conseguiremos mantê-lo só com duração de uma mínima. Nos c.30-31 propomos uma nova digitação seguindo a ideia de maior fluência na melodia e a possibilidade de manter o baixo com uma duração de mínima pontuada, aproveitando também a nota sol da corda solta no c.31. No c.32, sugerimos tocar a última nota si da melodia com corda solta, tirando a pestana mas mantendo o dedo 1 no dó# da quinta corda para não cortar a duração do baixo (Figura 138).

Figura 138: *Romanza*, c.29-36, digitação sugerida

O acorde do c.33 apresenta uma abertura entre os dedos 3 e 4 de difícil realização. Wolff ⁷⁶ propõe o seguinte exercício para resolver esta dificuldade:

Figura 139: Exercícios para acorde do c.33 de *Romanza*

⁷⁶ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 26 nov. 2013. Depoimento

3.4. LA CALMA

A indicação de andamento e caráter desta obra é de *Largo; estático, con espacio*. Uma das dificuldades do violão é a de manter um andamento lento e conseguir uma coerência e fluência no discurso. Sugerimos um andamento aproximado de mínima = 36 a 42 (se pensarmos no *ostinato* do começo, semínima pontuada = 48 a 56). O compositor também realizou uma parte adicional para piano, aproveitando as possibilidades deste instrumento para manter notas longas, resultando em uma nova versão da peça para duo (Entrevista com Isaac, 2013).

É uma obra difícil para manter porque ele quer que seja muito lenta. Eu, na verdade, quando a toco nunca a faço tão lenta como ele quer. [...] Uma coisa similar acontece com a quarta peça do concerto [*Escenas Paranaenses*] que se chama *Procesión*. [...] Eu considero difícil tocar tão lentamente no violão. Você pode, sim. Mas é como se caísse [difícil de manter]. (Entrevista com Isaac, 2013).⁷⁷

- Introdução (c.1-8)

No *ostinato* da introdução é importante manter o caráter estático, não destacando nenhuma nota do grupo de três colcheias. A entrada do baixo no compasso 5, junto com a terceira nota do *ostinato*, gera diferentes métricas entre os planos texturais. É importante cuidar o toque da mão direita para conseguir independência entre os dedos e não gerar falsas acentuações.

Para esta finalidade, propomos o seguinte exercício: começaremos tocando as cordas soltas preparando a posição da mão direita antes de atacá-las. Colocaremos os dois dedos (polegar e indicador ou polegar e médio), nos focando só no ataque de um deles. Destacaremos o polegar primeiro e depois os outros. Por enquanto, não é relevante se também destacamos o dedo errado, pois o importante é a criação da sensação física que deve produzir o dedo para ressaltar a nota (Figura 140).

⁷⁷ No original: “Es una obra difícil para mantener, porque él quiere que sea muy lenta. Yo en realidad cuando la toco nunca la hago tan lenta como él quiere. [...] Algo muy parecido pasa con la cuarta pieza del concierto [*Escenas Paranaenses*], que se llama *Procesión*. [...] Yo por ahí siento que con la guitarra es difícil ir tan lento. Uno puede, sí. Pero es como que se cae.” (Entrevista con Isaac, 2013)

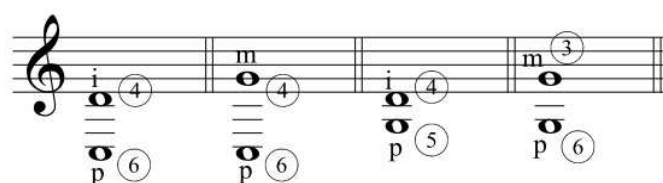


Figura 140: Exercício com cordas soltas

Depois de repetir várias vezes o exercício anterior, continuaremos, mas agora prestando atenção em destacar só um dos dedos (Figura 141).

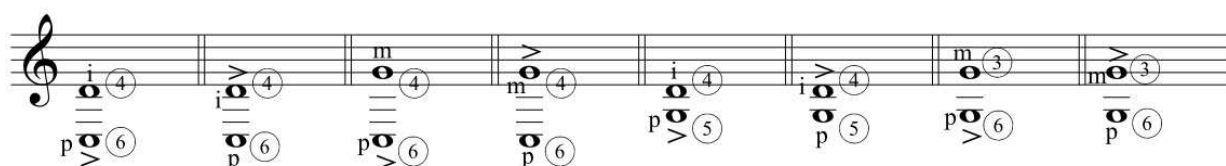


Figura 141: Exercício com cordas soltas destacando uma delas

Agora nos aproximaremos ao motivo melódico original tocando só nas cordas soltas realizando um padrão rítmico de semínima-colcheia, alternando o baixo junto com os dedos indicador e médio. O seguinte passo será realizar o *ostinato* completo, adicionando o ligado na mão esquerda (Figura 142). É fundamental acrescentar a mão esquerda somente quando já temos um domínio completo da mão direita.



Figura 142: Exercício com cordas soltas com baixo

- Seção A (c.9-24)

No c.19 é importante manter a nota si da melodia soando até a próxima nota (ré), o que constitui uma dificuldade técnica ao ter que tocar também o *ostinato*. Na Figura 143 observamos dois exercícios propostos. No primeiro trabalharemos a extensão, tocando só com os dedos 4 e 2 na primeira e segunda cordas

respectivamente. Neste exercício pode-se começar praticando nas posições altas do braço do violão, descendo à posição IV no decorrer do mesmo. No segundo exercício tocaremos a passagem com o *ostinato*, deixando sempre a nota si fixa com o dedo 2.

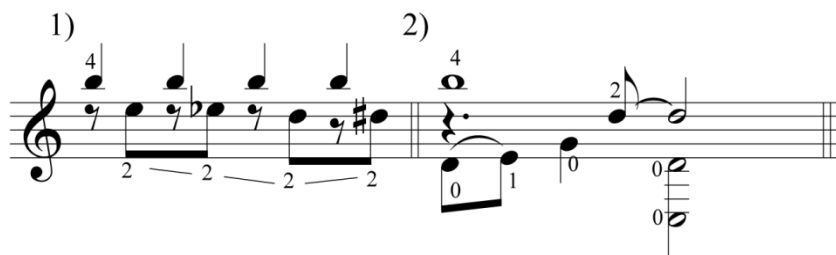


Figura 143: Exercícios para c.10 de Al viento

Uma alternativa para evitar a extensão de mão esquerda nessa passagem é digitar as notas ré e mi do *ostinato* na quinta corda, cuidando de não cortar as vibrações que se produzem por *simpatia* ao tocar a nota si, evitando o corte na melodia (Figura 144).

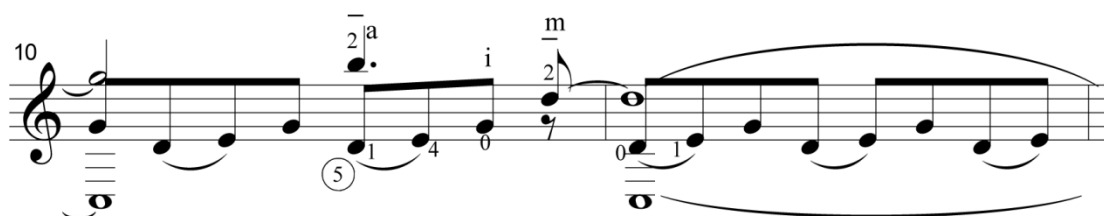


Figura 144: *La calma*, c.10-11, digitação alternativa

Nos compassos 13-14, temos a nota fá da quarta corda, primeiro como parte do acompanhamento e depois configurando a linha melódica (Figura 145).

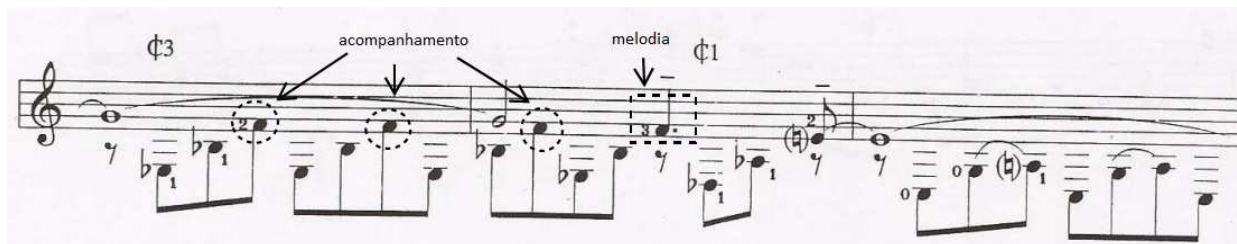


Figura 145: *La calma*, c.13-15

É importante diferenciar estes dois fás com diferentes toques da mão direita. Carlevaro (1979, p. 65) menciona com respeito a este aspecto:

Para que haja uma diferenciação no toque de cada dedo é necessário utilizar outros recursos e na medida de seu uso inteligente teremos como resultado sons distintos em dinâmica e tímbrica, ao serviço de nossas intenções interpretativas.

Nas diferentes formas de apresentar os distintos graus de força, nos variados toques dinâmicos, deve-se efetuar também um trabalho diferente dos dedos. Cada *forte*, cada *piano*, cada acento isolado requer um tipo de toque, de execução que vai necessariamente se relacionando com os diversos graus dinâmicos. Cada grau de força, cada toque dinâmico, deve ser realizado *com uma atitude diferente dos dedos*; na medida da intensidade sonora, vai se misturando a atuação livre do dedo com a fixação de suas articulações, pouco a pouco. No caso extremo as falanges são anuladas e atuam a mão e o braço.⁷⁸

Na nota fá, que pertence ao acompanhamento, utilizaremos o toque denominado por Carlevaro (1979, p. 65) *toque nº 1*. Neste toque o dedo atua livremente, sem fixação das falanges. Com o mesmo impulso e de forma imediata ao toque, o dedo deve ser levantado sem afetar a corda imediata. Segundo Carlevaro (1979, p. 66) “este toque está relacionado com os sons *piano*, tanto em notas isoladas com em arpejos.”

Já nas notas fá e mi, de caráter melódico, fixaremos a última falange em angulo, utilizando o *toque nº 5*, na terminologia de Carlevaro (1979, p. 66), com a finalidade de diferenciar os planos texturais através da dinâmica e do timbre. No *toque nº 5* “uma força permanente deve controlar a angulação pronunciada e rígida (não flexível) do dedo. [...] Não está relacionada com o movimento senão unicamente com a angulação que o dedo deve tomar para se opor à corda” (CARLEVARO, 1979, p. 67).⁷⁹

A digitação proposta do acompanhamento nessa passagem apresenta uma pestana de falange nas cordas quinta e sexta. Uma alternativa de digitação, prescindindo desta pestana, é digitar o acompanhamento com os dedos 1, 2 e 3, o

⁷⁸ No original: “Para que haya diferenciación en el toque de cada dedo es necesario utilizar otros recursos y en la medida de su manejo inteligente tendremos como resultado sonidos distintos en dinámica y tímbrica, al servicio de nuestras intenciones interpretativas.

En las diferentes maneras de presentar los distintos grados de fuerza, en los variados toques dinámicos, debe efectuarse también un diferente trabajo de los dedos. Cada *forte*, cada *piano*, cada acento aislado requiere un tipo de toque, de ejecución que va necesariamente relacionado con los diversos grados dinámicos. Cada grado de fuerza, cada toque dinámico, debe realizarse *con una diferente actitud de los dedos*; en la medida de la intensidad sonora, se va mezclando la actuación libre del dedo con la fijación de sus articulaciones, poco a poco. En el caso extremo se anulan las falanges y pasan a actuar la mano y el brazo.”

⁷⁹ No original: “una fuerza permanente debe controlar la angulación pronunciada y rígida (no flexible) del dedo. [...] No está relacionada con el movimiento sino únicamente con la angulación que el dedo debe tomar para oponerse así a la cuerda.” (CARLEVARO, 1979, p. 67)

que nos dará a vantagem também de manter sempre o dedo 3 na nota fá, evitando o corte ao passar do dedo 2 ao 3 (Figura 146).

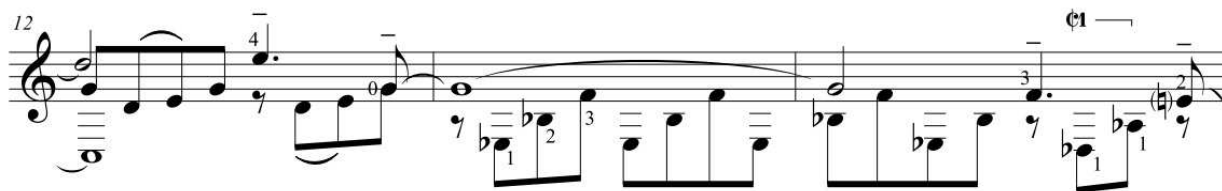


Figura 146: *La calma*, c.13-14, digitação sugerida

- Seção B (c.25-48)

Nos c.25-26, a digitação de mão esquerda proposta na edição propõe tocar o ligado do *ostinato* com os dedos 1 e 2, realizando uma extensão. Este ligado possui, ainda, a dificuldade de ter que realizá-lo enquanto a pestana é mantida. Uma alternativa é começar o ligado com os dedos 1 e 3, mudando para o dedo 2 só antes de tocar a nota dó#, soltando a pestana para facilitar, e tocando a nota si em corda solta (Figura 147). É importante não cortar a nota sol# do *ostinato* ao tocar a nota dó# da melodia para ressaltar a ideia de *legato* e obter uma maior fluência.

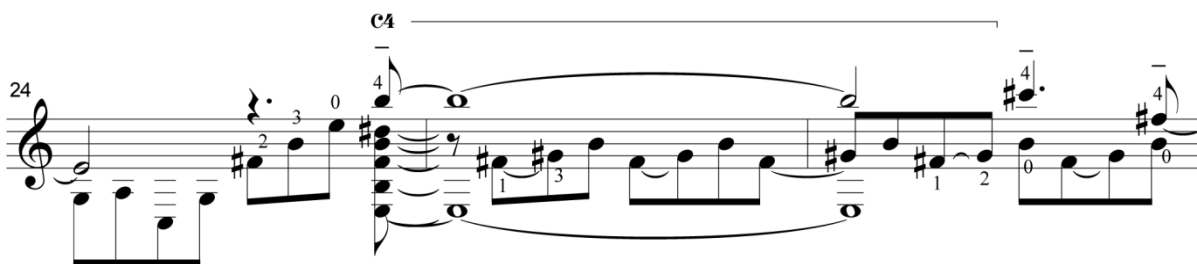
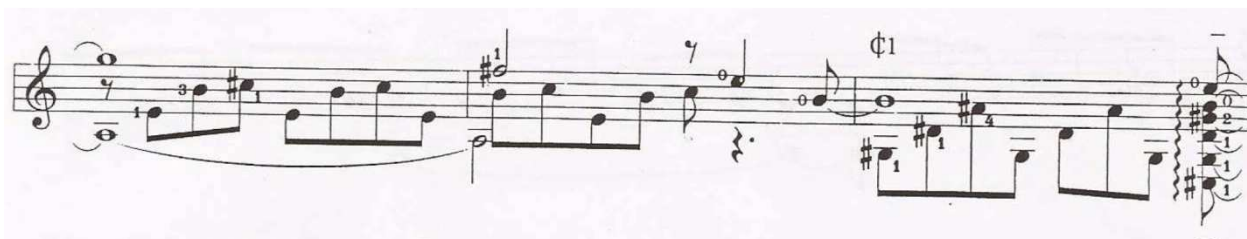
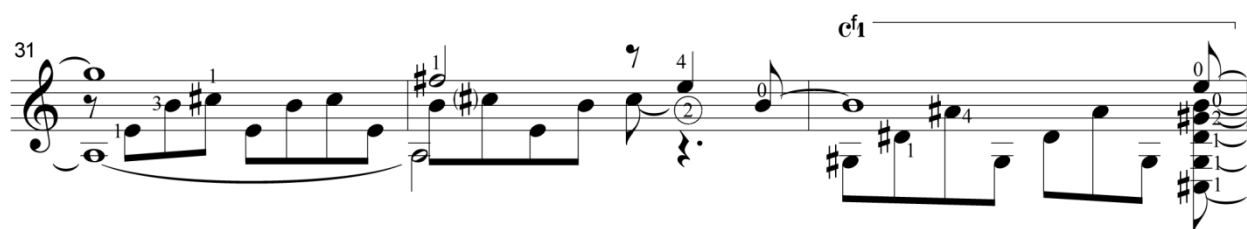


Figura 147: *La calma*, c.24-26, digitação sugerida

A digitação proposta da melodia do compasso 32 na edição é com cordas soltas (Figura 148). Sugerimos fazer as duas notas (mi-si) na mesma corda, privilegiando a ideia melódica, o que nos permite também vibrar levemente a primeira nota da melodia (Figura 149).

Figura 148: *La calma*, c.31-33Figura 149: *La calma*, c.31-33, digitação sugerida

No compasso 33 poderíamos digitar a passagem sem uma pestana de falange, mas a digitação conforme a edição parece ser a melhor opção. Neste caso deveremos colocar a pestana nas cordas 4, 5 e 6, já no início do compasso para não cortar notas na realização do acorde da última colcheia.

Na digitação proposta nos compassos 44 e 45, produz-se uma abertura de grande extensão, com tendência a desafinar devido à posição dos dedos⁸⁰. Sugerimos trocar a nota lá da melodia da última colcheia do c.44 à quarta corda, cuidando o toque da mão direita para que a mudança de timbre na melodia entre a segunda e a quarta corda seja o mais imperceptível possível. É importante aqui (igual que nos c.13 e 14) diferenciar o toque do sol na terceira corda, quando esse faz parte do acompanhamento e quando é parte da melodia. Sugerimos tocar a nota sol da melodia nos c.46 e 47 com o dedo meio para manter a igualdade (Figura 150).

⁸⁰ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

Figura 150: *La calma*, c.47-55, digitação sugerida

- Seção A' (c.49-60)

Na reexposição da primeira seção, mesmo não havendo indicação de dinâmica, a indicação de *lejano* (*distante*), sugere uma dinâmica de *piano* ou *pianíssimo*, insinuando uma lembrança da primeira parte.

A última colcheia do c.58 trata-se de um erro de edição, sendo esse último harmônico uma nota mi. No arpejo final que começa na segunda colcheia do c.58, a digitação que mais nos satisfaz dessa nota ré é na terceira corda. É importante no momento de começar esse arpejo, deixar soando a 5ª corda por *simpatia* ao tocar o último sol do *ostinato* (primeiro tempo do c.58). Uma possível digitação seria a seguinte:

Figura 151: *La calma*, c.58-60, digitações alternativas

Outra alternativa é fazer o arpejo completo em harmônicos (Figura 152). Neste caso, não é possível vibrar as notas, mas com as digitações anteriormente propostas (a nossa e a editada), só se poderia vibrar em algumas notas, já que combina notas naturais com harmônicos, deixando mais perceptível a diferença.

Figura 152: *La calma*, c.58-60, digitação em harmônicos

3.5. RUMOR DE TAMBORES (CANDOMBE)

A obra apresenta dificuldades técnicas e musicais para o violão de considerável dimensão. O compositor gravou uma versão para quarteto (piano, violão, contrabaixo e percussão) no ano de 2008 que, segundo Bekes⁸¹, constitui uma referência fundamental no momento da preparação da obra. Isaac comenta a respeito das características da versão para violão e das diferenças com o quarteto:

⁸¹ BEKES, Alfonso. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 9 de março de 2014

Evidentemente a mais complexa das cinco peças é o candombe. Por quê? Porque ele, sobre um ritmo de candombe, vai como subtraindo muitas coisas. Ou seja, tem um candombe intrínseco por baixo, mas quando você escuta como soa com o quarteto, você percebe que aqui tem como um esqueleto que tem que fazê-lo com todo o *swing* que precisa. Ele foi consciente que no violão não podia agregar mais coisas. (Entrevista com Isaac, 2013).⁸²

Carlos Aguirre recomenda, no prefácio da partitura da suíte *Imágenes*, o estudo dos padrões rítmicos básicos do *candombe* no momento do estudo de *Rumor de tambores*:

É aconselhável, no momento do seu estudo e interpretação, ter consciência das células rítmicas que acostuma tocar a “cuerda” de três tamboriles para aproximar-se ao espírito desta dança assim como ao complexo sistema de acentos e *marcados* originados na combinação dos três toques. (AGUIRRE, 2004, p.5).⁸³

A *cuerda de candombe* refere-se ao conjunto instrumental de tambores que vão desde 3 a 60 ou mais integrantes (FERREIRA, 1999, p. 84), (MACHADO; MUÑOZ; SADI, 2002, p. 7). Estes tambores de diferentes tamanhos dividem-se em três grupos segundo as suas características de afinação e execução. Os tambores se denominam *Chico*, *Repique* e *Piano*, em ordem de tamanho de menor a maior e de afinação, de agudo a grave (Figura 153). A resultante sonora do toque destes três tambores é de uma complexa trama polirrítmica, gerando diferentes acentuações. A maior parte dos toques destes tambores estão organizados em sequências de ciclos rítmicos de dezesseis vibrações ou semiciclos de oito vibrações (FERREIRA, 1999, p.104). Apesar da técnica dos tambores possuir uma variedade de toques de grande riqueza, o estudo destes escapa à finalidade deste trabalho. Com o intuito de simplificar a leitura e para uma maior compreensão das figurações rítmicas propostas, diferenciaremos aqui os toques de mão sobre a pele do tambor, baqueta sobre a pele, combinação de baqueta e mão sobre a pele e por último,

⁸² No original: “Por supuesto que de las cinco piezas la más compleja es el candombe. ¿Por qué? Porque él, sobre un ritmo de candombe, va como sustrayendo muchas cosas. O sea, hay un candombe intrínseco ahí por abajo pero cuando uno escucha como suena con el quinteto te das cuenta que aquí hay un esqueleto que uno tiene que hacerlo con todo el swing que hace falta. Es como que él fue consciente que a la guitarra no le podía meter más cosas.” (Entrevista com Isaac, 2013)

⁸³ No original: “Es aconsejable, al momento de su estudio e interpretación, tener conciencia de las células rítmicas que suele tocar la “cuerda” de tres tamboriles para aproximarse al espíritu de esta danza así como al complejo sistema de acentos y *marcados* originados en la combinación de los tres toques.” (AGUIRRE, 2004, p.5)

toque da *madera*. Esse último realiza-se percutindo com uma baqueta sobre os lados do tambor (Figura 154).

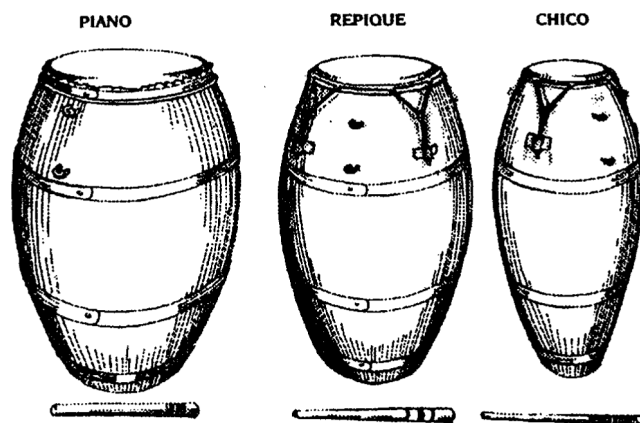


Figura 153: Tambores *Piano*, *Repique* e *Chico* (FERREIRA, 1999, p. 78)



Figura 154: Toques básicos do tambor no *candombe* (AGUIRRE, 2004)

No começo da música, os três tipos de tambores, usualmente executam o toque de *madera* para afirmar o tempo. Isso é denominado “*hacer madera*” (Fazer *madera*). A figura rítmica mais frequente, utilizada também como toque de bater palmas, é similar ao ritmo afro cubano das claves no gênero *son*, porém seus acentos são distintos (FERREIRA, 1999, p.126). Na Figura 155 observamos a *madera*, clave rítmica do *candombe*. Em parte da bibliografia do *candombe* o valor rítmico da pulsação da *cuerda* na notação é de uma semínima. Mantemos aqui a escritura em 2/2, considerando a mínima como o valor da pulsação para melhor entendimento dos gráficos com respeito à obra analisada.



Figura 155: Clave rítmica básica do *candombe*, “*Madera*”

Analisaremos, a seguir, as funções básicas de cada tipo de tambor. O *chico* é o tambor de menor tamanho e o mais agudo. Depois do toque da *madera*, usualmente tocado pelos três tambores no começo, o *chico* leva um padrão rítmico

continuo, com fortes acentos regulares deslocados do tempo forte. Segundo Ferreira (1999, p.132) “o toque do *chico* é essencial pois é o eixo e o pêndulo de toda a música dos tambores.”⁸⁴ Esse tambor é quem tem a responsabilidade de manter a pulsação constante e regular. (MACHADO; MUÑOZ; SADI, 2002, p. 14). Na figura 156 observamos o padrão rítmico típico do tambor *chico*.



Figura 156: Fórmula rítmica do tambor *Chico*

O tambor *repique* é quem improvisa a partir de intervenções rítmicas intercaladas. Esse tambor alterna entre três modos de execução: o toque da *madera*, padrões rítmicos característicos e improvisações gerando uma multiplicidade de acentos e corrimentos métricos. Nestas intervenções utiliza uma padrão rítmico característico como vemos na Figura 157. O toque da figura rítmica básica do repique é “aparentemente simples, porém leva uma relação muito complexa com a pulsação básica.” (FERREIRA, 1999, p. 133).⁸⁵



Figura 157: Padrões básicos do *repique*

Finalmente, o tambor *piano* é o do maior tamanho e possui o som mais grave da *cuerva*. Os toques básicos do piano, estabelecem uma direção rítmica clara y precisa, junto com o toque de *madera* dos tambores *repique* (FERREIRA, 1999, p. 127.) Segundo Machado; Muñoz; Sadi (2002, p. 16) o piano é o ponto de apoio e formador do ritmo de *candombe*. Existem multiplicidade de fórmulas rítmicas no toque do piano, porém na Figura 158 apresentamos o padrão rítmico básico deste tambor a partir do qual desenvolve as diversas figurações rítmicas. Na Figura 159 apresentamos os 3 toques de tambores junto com o toque da *madera*.

⁸⁴ No original: “el toque del chico es esencial pues es el eje y el péndulo de toda la música de Los Tambores.”

⁸⁵ No original: “aparentemente simple, pero lleva una relación muy compleja con el pulso básico.” (FERREIRA, 1999, p. 133)



Figura 158: Padrões básicos do *piano*

Figura 159: toques de tambores e *madera*

- Seção A (c.1-73)

Apesar das apojeturas cromáticas e a digitação de MD e ME proposta no motivo melódico do começo sobre a nota si sugerir uma acentuação de 3+3+3+3+4, esta acentuação ao tocar a nota si repetida, deve ser sutil destacando o jogo tímbrico produzido pela sonoridade resultante da nota si da terceira corda com a nota si da segunda corda solta. A primeira colcheia do compasso 3 pode ser digitada na mão direita com polegar dando um pequeno acento, gerando surpresa ao continuar repetindo o motivo começando novamente com dedo (Entrevista com Isaac, 2013). Se analisarmos as acentuações que se geram a partir da digitação e da construção melódica do motivo, observamos algumas similitudes respeito à figura rítmica básica do *repique* (Figura 159). A mesma ideia de acentuação se mantém nas transposições do motivo, como por exemplo nos compassos 9, 10, 11, 14, 15, 23 e 27.

Figura 160: *Rumor de tambores*, c.1-4, acentuações da melodia, figura rítmica do *repique*

Não há em toda a seção A nenhuma indicação de dinâmica na partitura. Uma ideia interessante da versão gravada do quarteto é começar com uma dinâmica *pianíssimo* quase imperceptível, realizando um crescendo até chegar ao primeiro acorde do c.8, como vemos na Figura 160.

Figura 161: *Rumor de tambores*, c.1-8, dinâmica

É importante na interpretação diferenciar os planos texturais. Pelas características próprias da escrita para violão, a textura nem sempre se observa claramente na partitura. Resulta de fundamental ajuda observar a distribuição da textura na versão gravada pelo Carlos Aguirre Grupo. Observa-se na figura 161 a transcrição da parte tocada pelo piano nesta gravação, correspondente à melodia da primeira parte da seção A, para um maior entendimento deste aspecto.

Figura 162: *Rumor de tambores*, c.5-24, transcrição da melodia do piano

No compasso 11 sugerimos substituir o ligado entre as notas fá# e sol por um *glissando*, aproveitando a posição do dedo 3 no acorde anterior já na nota fá#⁸⁶. Os *glissandos* de meio tom provocam um efeito muito similar ao ligado mecânico⁸⁷. O *glissando* nos permitirá também deixar soando uma colcheia a mais o último acorde do c.10, sem a necessidade de cortá-lo tão bruscamente (Figura 162). No c.12 (ao igual que nos compassos 24 e 137), propomos também uma mudança na digitação da mão direita sugerida na edição, substituindo o dedo médio pelo polegar no ligado entre as notas fá# e sol#. Wolff justifica esta mudança

É por duas razões: pela acentuação, que vamos colocar o polegar onde quer acentuar e depois porque a mudança de posição da mão direita é onde tem mais tempo. Tem um ligado, então tem [o tempo equivalente a] uma semínima para mudar a mão de posição onde teria só uma colcheia.⁸⁸

⁸⁶ A mesma digitação é válida para os compassos 15, 23 e 27.

⁸⁷ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

⁸⁸ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 3 dez. 2013. Depoimento

Figura 163: *Rumor de tambores*, c.9-12, digitação sugerida

No final da frase, nos c.18-19⁸⁹, propomos a seguinte digitação para evitar o corte na melodia na mudança de posição e evitar possíveis erros devido à sua dificuldade. Realizando uma contração ao tocar a nota lá com dedo 3, poderemos utilizar o dedo 2 como guia na mudança de posição, dando maior legato e fluência à frase (Figura 163).

Figura 164: *Rumor de tambores*, c.16-20, digitação sugerida

A subseção seguinte (c.33-52) apresenta também uma textura de melodia com acompanhamento. A indicação de *dos planos* (dois planos) no c.36 da partitura acentua essa ideia de diferenciação textural. Na gravação desta obra pelo Carlos Aguirre Grupo, observamos algumas pequenas diferenças na melodia tocada pelo piano nesta seção, com respeito à versão de violão. A nota mi do *levare* ao compasso 33 é mantida até a próxima intervenção melódica e o *levare* ao compasso 35 é formado pelo motivo melódico de quatro colcheias (lá-si-mi-sol#) e não só pela nota sol# como sugerido na edição para violão solo (Figura 164).

⁸⁹ A mesma digitação é válida para os compassos 30-31 e 143-144.



Figura 165: *Rumor de tambores*, c.32-52, transcrição da melodia do piano

A disposição do acorde do c.33 resulta de difícil realização por causa da contração do dedo 2 e a extensão do dedo 1 (Figura 165). Recomendamos realizar um exercício similar aos anteriores, a partir da ideia novamente de versão zero. No c.35 deve se realizar uma pestana de falange abrangendo a terceira e quarta corda.

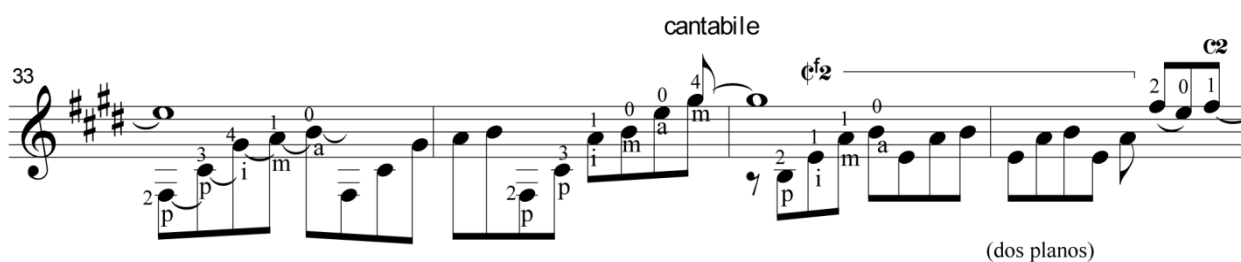


Figura 166: *Rumor de tambores*, c.33-36

Nos compassos 42, 44 e 46 aparecem acordes de 5 notas (Figura 166). Devido ao tempo rápido necessário nesta obra, as possibilidades de digitação de mão direita para estes acordes serão as mesmas que as mencionadas no c.42 de *Danza de las manos* (ver capítulo 3.2).

Figura 167: *Rumor de tambores*, c.41-48, acordes de 5 notas

No *levare* ao c.49, sugerimos tocar as notas dó# e si com a primeira falange preparando a posição para a pestana completa na sétima casa. Denominaremos isso, seguindo a terminologia de Fernández (2000, p. 49), pestana bisagra. Barceló (1995, p. 39) refere-se a esse tipo de pestanas como “pestanas de primeira falange” e comenta a respeito:

Aplica-se sobre a primeira corda, e em algumas exceções, também sobre a segunda. Serve para preparar a colocação de uma posterior pestana, a qual se põe “descendo” ao braço do violão as falanges restantes que se encontram sobre as cordas a pisar. [...] Esse recurso também tem aplicação quando vimos pisando sobre a primeira corda e queremos passar à quinta ou sexta corda com facilidade.⁹⁰

No c.50 faremos uso novamente de utilização da primeira falange ao tocar a nota lá da melodia para aproveitar a proximidade do dedo 1 ao tocar a nota ré do baixo na sexta corda (Figura 167).

⁹⁰ No original: “Se aplica sobre la primera cuerda y en algunas excepciones, también sobre la segunda. Sirve para preparar la colocación de una posterior ceja, la cual se pone “bajando” luego al diapasón las restantes falanges que se hallan sobre las cuerdas a pisar. [...] Este recurso también tiene aplicación cuando venimos pisando sobre la primera cuerda y queremos pasar a la quinta o sexta cuerda con facilidad.”

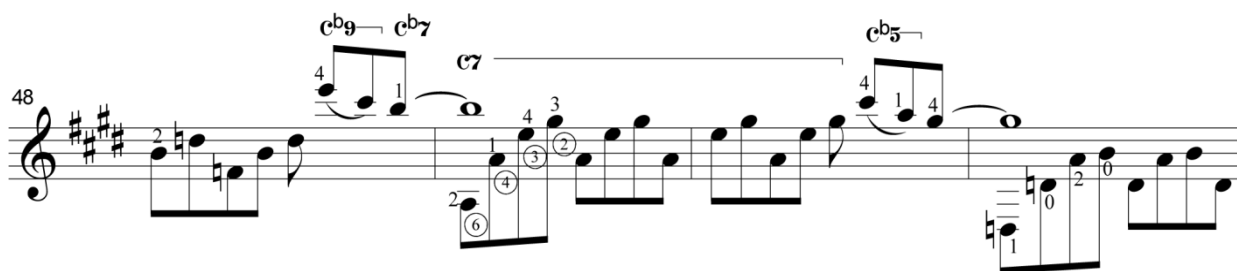


Figura 168: *Rumor de tambores*, c.48-50

Nos compassos 65 a 69 observamos uma passagem de grande dificuldade técnica. A digitação da edição propõe uma padronização nos bicordes alternando o primeiro bicorde nas cordas 2 e 4 e o segundo nas cordas 1 e 3, produzindo assim grandes aberturas de difícil realização para não cortar a duração do baixo (Figura 168).

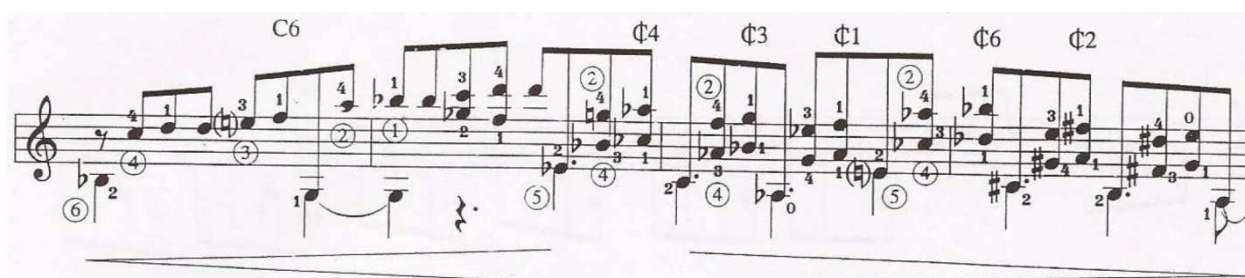


Figura 169: *Rumor de tambores*, c.65-69

Uma possível solução é fazer alguns desses pares de bicordes na mesma corda. Nesta nova digitação, se evitam as grandes aberturas e os dedos 3 e 4 ficam sempre preparados para o próximo bicorde, minimizando a dificuldade da passagem e diminuindo os erros. No c.66 sugerimos tocar as notas sol bemol-dó e fá-ré do segundo tempo com os dedos médio e indicador atacando duas cordas simultaneamente como vemos na Figura 169. O dedo polegar ficará na terceira corda realizando um *apagador de precaução*, seguindo a terminologia de Carlevaro, para evitar o toque da nota sol da corda solta. Esses apagadores “realizam-se para prevenir possíveis ruídos ou sons alheios, provocados uns ao deixar as cordas livres no momento das mudanças de posição; e outros pela roçada acidental de cordas contíguas” (CARLEVARO, 1979, p. 111).⁹¹

⁹¹ No original: “se realizan para prevenir posibles ruidos o sonidos ajenos, provocados unos al dejar las cuerdas libres en el momento de los cambios de posición; y otros por el roce accidental de cuerdas contiguas” (CARLEVARO, 1979, p. 111)

Figura 170: *Rumor de tambores*, c.65-68, digitação sugerida

- Seção B (c.74-125)

Na gravação com quarteto desta peça, o compositor escolhe uma mudança brusca de tempo de mínima=100 a mínima=60 no início da seção B (c.74 da versão para violão). Na partitura editada não existe nenhuma indicação com respeito à mudança de tempo. Mesmo sendo uma ideia interessante na construção da interpretação desta obra no violão, é importante considerar as limitações próprias do violão. Isaac comenta:

No quarteto, ele faz a segunda parte bastante mais lento. Quando ele fez esta obra para violão nunca falou sobre isso, ele pensou isto mais ou menos no mesmo tempo. Idealmente, você escuta e diz “pode ficar lindo mais lento”. Porém, violonisticamente falando, não funciona. (Entrevista com Isaac, 2013).⁹²

Observamos nesta seção três planos na textura. Recomendamos deixar sempre a nota do baixo soando o máximo possível para uma maior diferenciação dos planos texturais, apesar de estar indicada em todos os casos como uma colcheia. Podemos considerar o acompanhamento da primeira parte desta seção (c.73-89) como uma reminiscência do toque do tambor *chico* da *cuerda de candombe*. Se quisermos ressaltar essa ideia, realizaremos um acento sutil na primeira colcheia de cada grupo, como se observa na Figura 170, respeitando também os silêncios de colcheia antes de cada grupo de três. Utilizaremos para tal fim, os dedos p, i e m como *apagadores*, colocando os mesmos na segunda, terceira e quarta corda no momento do silêncio, preparando-os para o arpejo, cuidando de não cortar a voz do baixo. A nota ré do c.77 é um erro de edição, sendo na verdade essa nota um mi bemol.

⁹² No original: “En el cuarteto, la segunda parte la hace bastante más lento. Cuando él hizo esta obra para guitarra nunca dijo eso, él a esto lo pensó, más o menos, en el mismo tiempo. Pero, idealmente, uno se pone a escuchar y dice ‘ah, puede quedar lindo más lento’. Pero, guitarrísticamente hablando, no funciona.” (Entrevista com Isaac, 2013)

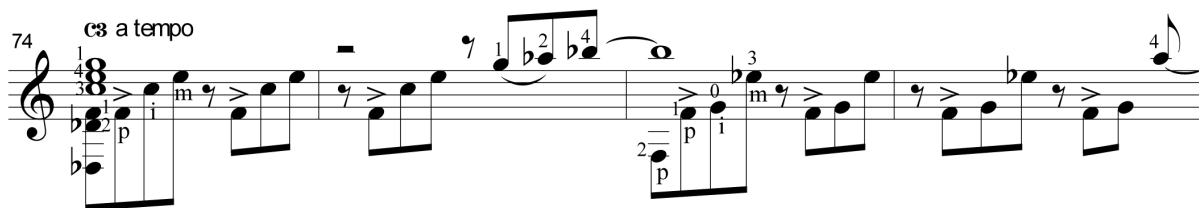


Figura 171: *Rumor de tambores*, c.74-77, acentuações sugeridas

No baixo dos c.90-92, independentemente da nota dó da primeira colcheia do c.92 não ter indicação de acento, é interessante observar a linha melódica do contrabaixo na gravação do quarteto (Figura 171). Sugerimos manter a nota dó do baixo soando durante todo o compasso.



Figura 172: *Rumor de tambores*, c.89-92, transcrição da línea do contrabaixo

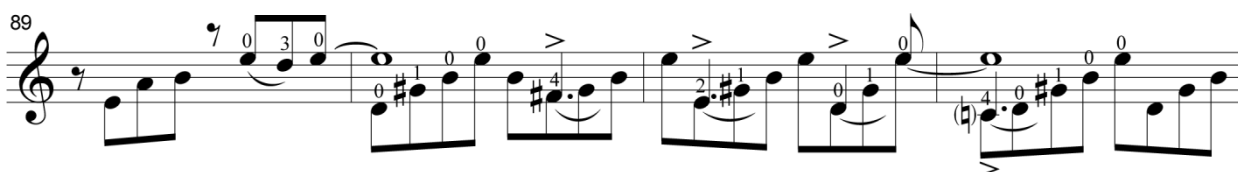


Figura 173: *Rumor de tambores*, c.89-92

- Seção A' (c.126-156)

Na reexposição variada do tema nos c.126 a 156 observa-se uma escrita detalhada das articulações. Para realizar os *staccatos* do baixo precisaremos extinguir o som através do conceito de *apagadores*, continuando com a terminologia de Carlevaro. Segundo Fernández (2000, p.25):

A ação de apagar o som será realizada tanto pelo polegar como por qualquer um dos outros dedos da mão direita, se posando levemente sobre a corda a apagar, e utilizando as diferentes regiões do dedo, segundo o tipo de ação desejada.⁹³

⁹³ No original: “La acción de apagar el sonido la realizarán tanto el pulgar como cualquiera de los demás dedos de la mano derecha, posándose levemente sobre la cuerda a apagar, y utilizando diferentes regiones del dedo, según el tipo de acción deseada.”

No c.137 cortaremos a última nota com o dedo polegar realizando um *apagador* direto. Nos *apagadores* diretos aquela parte do dedo que opera na extinção do som é a mesma que o produz (FERNÁNDEZ, 2000, p. 26). Neste caso cortaremos a nota sol# da quinta corda apoiando o polegar na quinta corda imediatamente depois de haver tocado.

No caso da nota dó# do baixo do c.138 utilizaremos um *apagador* indireto. Estes podem ser realizados com a mão direita ou com a mão esquerda (CARLEVARO, 1979, p. 110). Neste caso ao tocar o acorde seguinte no c.139 faremos que o polegar “entre” um pouco entre as cordas para que sua parte exterior apague a vibração da sexta corda no momento de preparar a posição da mão para tocar o acorde nas quatro primeiras cordas (FERNÁNDEZ, 2000, p. 26).

No caso da nota dó# da última colcheia do c.140, utilizaremos também um *apagador* indireto, neste caso de mão esquerda, devido à posição da MD que precisaremos ao tocar o som percussivo nos bordões, apagando o último baixo com o dedo 2 da ME, cuidando de não produzir um harmônico (Figura 173).

The image shows a musical score for guitar, measures 137 to 144. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. Measure 137 starts with a C4 barre and contains notes with fingerings 1, 2, 1, 1. Below the staff are guitar techniques: AD, p, and AI. Measure 138 has a 4/4 barre and notes with fingerings 2, 1, 2, 1. Below are techniques: AI (p) and AI. Measure 139 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 3, 4, 3. Below are techniques: AD and AI (dedo2). Measure 140 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 1, 3, 2. Below are techniques: AD and AI. Measure 141 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 2, 3, 4. Below are techniques: AD and AI. Measure 142 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 1, 3, 2. Below are techniques: AD and AI. Measure 143 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 2, 2, 4. Below are techniques: AD and AI. Measure 144 has a 4/4 barre and notes with fingerings 4, 2, 4, 4. Below are techniques: AD and AI.

Figura 174: *Rumor de tambores*, c.137-144, *apagadores*

- Coda (c.157-165)

Sugerimos realizar a escala final mantendo o polegar na quinta e quarta corda para lograr uma estabilidade na mão direita. No final da escala é aconselhável

manter o dedo 1 pressionado na mudança da sétima à nona posição para evitar possíveis erros (Figura 174).

Figura 175: *Rumor de tambores*, c.161-165, digitação MD

3.6. CONSIDERAÇÕES SOBRE A ORDEM DAS PEÇAS NA PERFORMANCE AO VIVO

Um aspecto relevante da linguagem compositiva de Aguirre é a relação que se gera entre as diferentes obras. Isaac considera fundamental essa relação ao incorporar estas obras em um programa de recital.

Há algo que eu sinto na música de Carlos, que também posso sentir em algum outro autor, ou em algum grupo de obras de outro autor, que é que suas obras se potenciam na soma delas. Se você fizer só uma peça dele, é uma “pecinha” que fica perdida, como se você desorientasse quem está ouvindo. Exceto que você faça o Baião como bis, que é uma peça bem fechada. Fica muito claro que as peças se potenciam uma com a outra nesse jogo de contrastes, não só porque são curtas senão porque, realmente, você toca só uma e não diz nada. É como olhar uma linguagem com diferentes focos. (Entrevista com Isaac, 2013)⁹⁴

É importante considerar alguns aspectos sobre a realização da suíte *Imágenes* em uma *performance* ao vivo. A sequência dos andamentos das peças foge ao esquema tradicional de alternância entre rápido e lento, alternância típica que podemos observar por exemplo nos grupos de danças renascentistas, nas suítes barrocas e sonatas do período clássico-romântico. Na suíte *Imágenes* existe a

⁹⁴ No original: “Hay algo que yo siento en la música de Carlos, que también puedo sentir en algún otro autor, o en algún grupo de obras de otro autor. Que sus obras se potencian en la suma de ellas. Si vos hacés una pieza sola de él, es una piecita que queda como perdida, como que desorientás al que escucha. Salvo que hagás el Baião como bis, que es una pieza bien cerrada. Queda muy claro que las piezas se potencian una con la otra en ese juego de contrastes, no sólo porque son cortas sino porque realmente, se toca una y no te dice nada sola. Es como mirar un lenguaje con diferentes focos.” (Entrevista com Isaac, 2013)

sequência de andamentos rápido-rápido-lento-lento-rápido; com a dificuldade das mudanças de afinação entre as últimas peças, sobretudo na transição entre *Romanza*, afinada com a sexta corda em ré e *La calma*, afinada com a quinta e sexta corda em sol e em dó, respectivamente. Eduardo Isaac comenta a necessidade de colocar outra peça depois de *Romanza*, para evitar a mudança de afinação entre duas obras com andamento lento, recomendando colocar o Baião da primeira suíte para violão de Carlos Aguirre depois da *Romanza*, também com a sexta corda afinada em ré e de andamento rápido, contrastando com a *Romanza*. Isaac acostuma tocar várias peças combinando a suíte *Paisajes* e a suíte *Imágenes*.

Foram poucas as vezes que eu fiz essa suíte [*Imágenes*] com essa ordem. O que mais eu tenho feito é um grupo, uma grande suíte de seis peças, onde eu coloquei peças das suítes *Paisajes* e *Imágenes* jogando com os contrastes. [...] Quando você faz uma peça lenta e tem que parar para afinar para fazer outra peça lenta é feio, tem como uma coisa do show que não funciona. Mas não é porque eu quero que me aplaudam em cada coisa que eu faço, senão porque há um anticlímax que vai contra a música, não contra mim. (Entrevista com Isaac, 2013)⁹⁵

Para evitar a repetição de duas peças de andamento lento, uma ordem possível da suíte poderia ser alternar a disposição entre as peças *Danza de las manos* e *Romanza*, conseguindo assim o contraste ideal. Porém, resulta de grande dificuldade manter o discurso musical, já que provocaria uma mudança de afinação no final de cada obra.

Uma alternativa para diminuir o tempo entre as duas obras pode ser a utilização de dois violões na *performance* ao vivo, empregando um afinado com a quinta corda em sol e a sexta corda em do a partir de *La calma*, realizando uma mudança de afinação só entre as últimas duas peças, subindo as duas cordas mais graves um semitom para tocar *Rumor de tambores*.

Consideramos fundamental estudar as mudanças de afinação como parte da preparação e estudo das peças. Wolff recomenda dedicar um tempo na preparação da suíte especificamente a este aspecto, examinando a quantidade exata de vezes

⁹⁵ No original: “Fueron pocas las veces que he hecho esta suite con ese orden. Lo que más he hecho es por ahí un grupo, una gran suite de seis piezas, donde puse piezas de las suites *Paisajes* e *Imágenes* jugando con los contrastes. [...] Cuando hiciste una pieza lenta y hay que parar para afinar para hacer otra pieza lenta es feo, hay como una cosa del mismo show que no funciona. Pero no porque yo quiera que todos me aplaudan en cada cosa que hago, sino porque hay un anticlímax que va en contra de la música, no de mi.” (Entrevista com Isaac, 2013)

que precisamos girar as tarraxas e esticar as cordas, para obter a afinação desejada, evitando também desafinações no decorrer das obras⁹⁶.

⁹⁶ WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

CONCLUSÃO

A partir das análises realizadas, observamos na suíte *Imágenes* características comuns entre as cinco peças. Constatamos a repetição do formato tripartito nas macro estruturas formais das obras, sendo a última seção sempre uma variação da primeira. Não obstante, estes esquemas formais não são moldes rígidos, pois adquirem particularidades próprias em cada peça. Na linguagem deste compositor nas obras estudadas, o conceito de variação determina grande parte do discurso musical. A variação textural, harmônica, rítmica e melódica constitui um recurso fundamental para Aguirre.

No plano harmônico, Aguirre trabalha com a ideia de desvio como conceito estruturador. As modulações repentinas a tonalidades distantes, sem cair no lugar comum, se repetem ao longo da suíte, gerando um efeito inesperado ao ouvinte, evitando a sensação de finalização quase constantemente. Inclusive em algumas cadências finais, dissonâncias utilizadas sobre os acordes ou resoluções inesperadas do acorde de dominante, mascaram a típica sonoridade de repouso da tônica. A criação, principalmente a partir de elaboração de ideias ao piano, resulta em dificuldades técnicas para o violão, mas também em aspectos de marcada originalidade para o repertório deste. No plano harmônico, a utilização de acordes superpostos, recurso tipicamente pianístico, resulta em sonoridades peculiares como observamos nos compassos 38 e 59 de *Danza de las manos* e no c.74 de *Rumor de tambores*. A harmonia empregada é constantemente estruturada com base em acordes de, pelo menos quatro notas, utilizando complementos harmônicos de nona, décima primeira e décima terceira e tensões, assim como estruturas de acordes baseadas em escalas modais. Constatamos também uma preferência pela sonoridade da tríade com nona maior agregada.

Observamos nas peças *Danza de las manos* e *Rumor de tambores*, a utilização de traços característicos dos gêneros populares em que se baseiam, enriquecendo essas “imagens” interiores através da reinterpretação destes gêneros e nunca como um molde que limite o desenvolvimento criativo. Traços da música popular argentina e latino-americana, foram igualmente observados em *Al viento* e *Romanza*, sobretudo o relacionado com a dualidade métrica entre os compassos 3/4 e 6/8, rasgo rítmico típico que identifica estes gêneros populares. Tanto nas peças

com compasso binário como ternário, observamos um constante tratamento sobre a síncope melódica e harmônica, finalizando uma grande quantidade de frases no tempo fraco do compasso, evitando a resolução no tempo forte.

O contraste entre as seções e entre as peças que conformam a suíte alcançam, em *Imágenes*, um desenvolvimento inovador na produção violonística de Aguirre. Isaac comenta a respeito das diferenças entre as suítes para violão solo: “Eu sinto uma diferença de ambição muito grande entre a primeira e a segunda suíte. Na primeira suíte são peças, podemos dizer, monotemáticas, [...] não joga tanto com os contrastes”. (Entrevista com Isaac, 2013).⁹⁷

Constatamos dificuldades técnicas relevantes nas cinco peças, muitas vezes por causa de ideias originadas ao piano. Os subsídios técnico-interpretativos propostos no capítulo 3, através de exercícios e sugestões de digitação, aproximam ao futuro intérprete da suíte *Imágenes* a possíveis soluções, entre muitas outras, para a construção da ideia interpretativa, resultando de particular importância para aqueles que não possuam familiaridade com o estilo de Aguirre e/ou os gêneros musicais populares estudados.

As versões realizadas pelo compositor destas peças, incluindo a existência anterior da *Romanza* para piano solo e a posterior versão desta peça para outro conjunto instrumental, denotam um pensamento flexível sobre a obra e uma busca criativa constante. A partir disto, se estabelecem, também, novas possibilidades de trabalhos sobre arranjos de sua música.

Por tratar-se de um trabalho acadêmico que analisa de forma detalhada a obra de Carlos Aguirre, constitui uma aproximação ao objeto de estudo, que poderá ser ampliado a outras obras do mesmo compositor. Um aprofundamento nas outras duas suítes para violão poderá ser tema de próximas pesquisas. A relação entre compositor e intérprete adquire, neste caso, uma relevância considerável, devido ao trabalho em conjunto no processo de elaboração das peças. Estudos mais aprofundados sobre esse aspecto, constituem um campo aberto para futuras investigações. Por tratar-se de um compositor jovem em plena atividade, o repertório para violão de Aguirre provavelmente continuará a crescer no decorrer dos anos, gerando possíveis futuras pesquisas, sobretudo, considerando as marcadas

⁹⁷ No original: “Yo siento una diferencia de ambición muy grande entre la primera y la segunda suite. En la primera suite son piezas, si se quiere, monotemáticas, (...) no juega tanto con contrastes.” (Entrevista com Isaac, 2013)

diferenças de linguagem e ambição entre as três suítes para violão de um compositor que a cada dia vem ganhando mais prestígio internacional.

REFERÊNCIAS

- AGUILAR, María del Carmen. **Folklore para armar**. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1991.
- APRO, Flavio. **Os fundamentos da interpretação musical: aplicabilidade nos 12 Estudos para violão de Francisco Mignone**. 2004. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2004.
- ARETZ, Isabel. **El folklore musical argentino**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.
- BURUCUA E PEÑA. **Ritmos folclóricos argentinos**. Buenos Aires: Ediciones Musicales Ellisound, 2001.
- BARCELÓ, Ricardo. **La digitación guitarrística**. Madrid: Real Musical, 1995.
- CARLEVARO, Abel. **Série didáctica para guitarra – Cuaderno nº. 4: Técnica de la Mano Izquierda (conclusión)**. Buenos Aires: Barry, 1974.
- _____. **Escuela de la guitarra: Exposición de la teoría instrumental**. Buenos Aires: Barry, 1979.
- CHEDIAK, Almir. **Dicionário de acordes cifrados**. São Paulo-Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1984.
- FERNÁNDEZ, Eduardo. **Técnica, mecanismo y aprendizaje**. Una investigación sobre llegar a ser guitarrista. Montevideo: Ediciones ART, 2000.
- FERREIRA, Luis. **Los tambores del Candombe**. Montevideo: Colihue Sepé, 1999.
- _____. “La Música Afrouroguaya de Tambores en la Perspectiva Cultural Afro-Atlántica”. In: *Anuario Antropología Social y Cultural en Uruguay / 2001*, ed. Sonia Romero Gorski, 41-57. Montevideo: Nordan/FHCE, 2001.
- GUEST, Ian. **Harmonia vol. 1**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006a.
- _____. **Harmonia vol.2**. Rio de Janeiro: Lumiar, 2006b
- HERRERA, Henri. **Teoría musical y armonía moderna Vol. I**. Antoni Bosch, 1990
- _____. **Teoría musical y armonía moderna Vol. II**. Antoni Bosch, 1992
- JOHNSON, Chad. **Guitar tapping: From the Basics to the Hottest Licks and Tricks**. Hal Leonard Publisher, 2003.
- LAPUNZINA, Horacio. **La música y la palabra**. Diálogos con Carlos Aguirre. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2007
- LATHAM, Alison. **Diccionario enciclopédico de la Música**. México: Fondo de cultura económica, 2008.
- LEVINE, Mark. **The Drop 2 Book**. Petaluma: Sher Music Co., 2006.

MACHADO, H.; MUÑOZ, W; SADI, J. **El toque del candombe**. Mel Bay Publications, 2002.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da Técnica Violonística de Mão Esquerda: Um Estudo sobre a Pestana. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.27, p.182-188, 2013.

OCHOA, Ana María. **Músicas locales en tiempo de globalización**. Buenos Aires: Grupo editorial Norma, 2003.

PEREIRA, Marcelo Fernandes e GLOEDEN, Edelson. Apontamentos sobre o idiomatismo na escrita violonística. In: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...** João Pessoa, 2012. p.526-533.

PEREIRA, Marco. **Ritmos brasileiros para Violão**. Rio de Janeiro: Garbolights, 2007.

_____. **Cadernos de Harmonia (para violão) 1**, Rio de Janeiro: Garbolights, 2011a

_____. **Cadernos de Harmonia (para violão) 2**, Rio de Janeiro: Garbolights, 2011b

_____. **Cadernos de Harmonia (para violão) 3**, Rio de Janeiro: Garbolights, 2011c

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. 2007. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade estadual de Campinas, Campinas, 2007.

VEGA, Carlos. **Las canciones folklóricas argentinas**. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología, 1965.

WILLMOTT, Bret. **Complete Book of Harmony, Theory and Voicing**. Mel Bay Publications, 1994

Matérias de Jornal, Entrevistas, Depoimentos e Aulas gravadas

BEKES, Alfonso. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 9 de março de 2014.

BRAVO, Leonardo. [online] Mensagem pessoal enviada para o autor. 18 de março de 2014

CONCIERTO de tres excelentes guitarristas. **El Litoral**, Santa Fe, 13 mar. 2004. Disponível em:
<<http://www.ellitoral.com/index.php/diarios/2004/04/15/personaysociedad/PER-04.html>> Acesso em 11 mar. 2014.

GUITARRAS del mundo. Disponível em: <http://weblogs.clarin.com/guitarras-del-mundo/2007/10/30/parana_iv_simposio_guitarristico_del_litoral/>. Acesso em 20 dic.2013.

ISAAC, Eduardo. Mar del Plata, Argentina, 18 ago. 2013. 14p. Digitado. Entrevista concedida ao autor.

MÚSICA de ciudad y orillas. **Página/12**, Buenos Aires, 4 maio 2008, Disponível em:<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-13391-2008-05-04.html>>. Acesso em: 6 nov. 2013.

PÉREZ CASTILLO, Edgardo. Mi llegada a la guitarra fue absolutamente fortuita. **Página/12**, Buenos Aires, 4 maio 2008, Disponível em: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-8698-2007-05-26.html>> Acesso em: 20 fev. 2014.

WOLFF, Daniel. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 26 nov. 2013. Depoimento.
 _____. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 3 dez. 2013. Depoimento
 _____. **Disciplina Instrumento IV (violão) do Programa de Pós-Graduação em Música**. Porto Alegre: UFRGS, 2013. Notas de aula

Partituras

AGUIRRE, Arsenio. **Rodar de espuelas**. Transcrição de Osvaldo Burucúa. Buenos Aires: Epsa Publishing, 2009. 1 partitura (6 p.). Violão.

AGUIRRE, Carlos. **Imágenes**. Paraná, Argentina: Tráfico de arte, 2004. 1 partitura (26 p.). Violão.

_____. **Canciones**. Paraná, Argentina: Editorial Siriri, 2013. 1 partitura (46 p.).

_____. **Baião**. Tokio: Gendai Guitar, 2002. 1 Partitura (3 p.). Violão.

_____. **Murmullo**. [S.l : s.n], edição eletrônica realizada pelo compositor. 1 partitura (54 p.) Orquestra de cordas, Percussão e Violão.

_____. **Preludio**. [S.l : s.n], manuscrito realizado por Eduardo Isaac. 1 partitura (p.) Violão.

_____. **Chacarera**. [S.l : s.n], edição eletrônica realizada por Eduardo Isaac. 1 partitura (3 p.). Violão.

_____. **Intermezzo**. [S.l : s.n], manuscrito realizado por Eduardo Isaac. 1 partitura (3 p.). Violão.

_____. **Vidala**. [S.l : s.n], manuscrito realizado por Eduardo Isaac. 1 partitura (2 p.). Violão.

D'ANGELO, Nuccio. **Due Canzoni Lidie**. Paris: Editions Max Eschig, 1987. 1 partitura (8 p.). Violão.

FLEURY, Abel. **Mudanzas**. Buenos Aires: Ediciones Lagos, 1988. 1 partitura (4 p.). Violão.

MOSCARDINI, Carlos. **El arreo**. Buenos Aires: Epsa Publishing, 2007. 1 partitura (5 p.). Violão.

PEREIRA, Marco. **Baião cansado**. Paris: Editions Henry Lemoine, 1990. 1 partitura (3 p.). Violão.

YUPANQUI, Atahualpa. **Cruz del sur**. [S.l : s.n], transcrição de Javier Contreras. Edição eletrônica realizada pelo transcritor. 1 partitura (8 p.). Violão.

Discografia

CARLOS AGUIRRE GRUPO. **Crema**. Paraná, Entre Rios, Argentina: Editado por Shagrada Medra, 2000. 1 disco compacto.

_____. **Rojo**. Paraná, Entre Rios, Argentina: Editado por Shagrada Medra, 2004. 1 disco compacto.

_____. **Violeta**. Paraná, Entre Rios, Argentina: Editado por Shagrada Medra, 2008. 1 disco compacto.



CARLOS AGUIRRE. **Caminos**. Paraná, Entre Rios, Argentina: Editado por Shagrada Medra, 2006. 1 disco compacto.

APÊNDICES

APÊNDICE A - *Al viento* (acompanhamento)



(M.M. ♩. = c. 112-120)

B (b9)(b13)sus4




Musical notation for the first staff, measures 1-4. The key signature has one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2.

B (b9)(b13)




Musical notation for the second staff, measures 5-8. The melody continues with eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2. At the end of measure 8, there is a complex chord voicing.



E m



C#m7(b5)




F#7(#5)




Musical notation for the third staff, measures 9-12. The melody consists of eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2.


B m7





A#dim7



G#m7(b5)




F#7(#5)/G#




Musical notation for the fourth staff, measures 13-16. The melody consists of eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2.


A7(9)sus4




A7(9)





D M7(#5)/F#



G(add9)sus4



B (b9)(b13)sus4



Musical notation for the fifth staff, measures 17-20. The melody consists of eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2.

F(add#11)



E m



Musical notation for the sixth staff, measures 21-24. The melody consists of eighth notes: B4, C#4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4. The bass line consists of dotted half notes: B2, D3, F#2, B2.

25

C#m7(b5) 4fr. F#7(#5) B m7 2fr.

Musical staff for measures 25-28. Chords: C#m7(b5) 4fr., F#7(#5), B m7 2fr.

29

A#dim7 G#m7 4fr. F#7(#5)/G# E m7(b5)/Bb A7(9) 2fr.

Musical staff for measures 29-32. Chords: A#dim7, G#m7 4fr., F#7(#5)/G#, E m7(b5)/Bb, A7(9) 2fr.

33

D M7(#5)/F# G(add9)sus4 B(b9)(b13)sus4 7fr.

Musical staff for measures 33-36. Chords: D M7(#5)/F#, G(add9)sus4, B(b9)(b13)sus4 7fr.

37

E7(b9) 6fr. A7 5fr. A m7(b5) 3fr.

Musical staff for measures 37-40. Chords: E7(b9) 6fr., A7 5fr., A m7(b5) 3fr.

41

G A(add9)/C# Dm7(11)

Musical staff for measures 41-44. Chords: G, A(add9)/C#, Dm7(11).

45

F7(sus4) G

Musical staff for measures 45-48. Chords: F7(sus4), G.

Am(add9) 5fr. Am(add9) 5fr.

49

Am(add9)sus4 Am(add9) 5fr.

53

F#7(11)(b13) B(11)(b13)

57

C(#11)(13)

61

E7(sus4)

65

E7 Am(add9) 5fr.

69

Am(add9)sus4 Am(add9) 5fr.

73

77 F#7(11)(b13)

80 B(11)(b13) C#(11)(13)

84 B^b7M(6)/D C#dim7

88 Dm(b6) C#dim7 Bdim7 A^bdim7

92 A/G G/F B^bM7(b5) A^bM7(b5)

96 B(b9)(b13)sus4

100 B(b9)(b13)

APÊNDICE B - Danza de las manos (acompanhamento)

E A(add9) E/G#

Measures 1-3 of the accompaniment. Measure 1 starts with a half rest. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 2 continues with quarter notes: F#4, E4, D4, C4. Measure 3 continues with quarter notes: B3, A3, G3, F#3.

A/C# B/D# E sus4 E 7sus4 A(add9)

Measures 4-6. Measure 4 has a half rest. Measure 5 has a half note G3. Measure 6 has a half note F#3.

G#m7(add11) C#m7 D7M(9)/F# B 7sus4

Measures 7-9. Measure 7 has a half note G3. Measure 8 has a half note F#3. Measure 9 has a half note E3.

E A(add9) E/G#

Measures 10-12. Measure 10 starts with a half rest. The melody consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Measure 11 continues with quarter notes: F#4, E4, D4, C4. Measure 12 continues with quarter notes: B3, A3, G3, F#3.

A/C# B/D# E sus4 E 7sus4 A(add9)

Measures 13-15. Measure 13 has a half rest. Measure 14 has a half note G3. Measure 15 has a half note F#3.

G#m7(add11) C#m7 F#7 B E M7(#11)

Measures 16-18. Measure 16 has a half note G3. Measure 17 has a half note F#3. Measure 18 has a half note E3.

E sus4 F#sus4

Measures 19-21. Measure 19 has a half note G3. Measure 20 has a half note F#3. Measure 21 has a half note E3.

22

G sus4 G sus4 A sus4 C6(9) F7M(9)(13)

25

A B/G G#7(#5)

28

C#m7(9) F#m7(add11)

31

C#m7(9) F#m7(add11)

34

F#m7 B/A

37

C/Bb AbM7 Bb7(b9) Eb7M(#9)(#11)

40

F m7 Bb7 Eb(add9) AbM7 D m7(b5) G 7(#5)

43

C m7 G#m7 C#7 F#M7(#11)

46

F#m7 B7 E F#7 B/A

49

E/G# G dim7 F#7 B7 E

52

A B7 E A#m7(b5) Am7

55

E (add9) C#m7(6)(9) G#m7 C7M(6)

58

G M7 B m7(#5) E7M(b5)(#9) E

61

A (add9) E/G# C (add9) D/C

64

G/B C7M(9) G/B

Musical notation for measures 64-66. Measure 64: G/B chord, quarter note G4. Measure 65: C7M(9) chord, quarter notes G4, A4, B4. Measure 66: G/B chord, quarter note G4.

67

Am(add9) B 7sus4/E♭ E

Musical notation for measures 67-69. Measure 67: Am(add9) chord, quarter notes A3, C4, E4, G4. Measure 68: B 7sus4/E♭ chord, quarter notes B2, D3, E3, G3. Measure 69: E chord, quarter note E4.

70

A(add9) E/G♯ A/C♯ B/D♯

Musical notation for measures 70-72. Measure 70: A(add9) chord, quarter notes A2, C3, E3, G3. Measure 71: E/G♯ chord, quarter notes E3, G3. Measure 72: A/C♯ and B/D♯ chords, quarter notes C4, E4, G4.

73

E sus4 E 7sus4 A(add9) G♯m7(add11) C♯m7

Musical notation for measures 73-75. Measure 73: E sus4 chord, quarter note E4. Measure 74: E 7sus4 chord, quarter note E4. Measure 75: A(add9) chord, quarter note A4.

76

F♯7 B E

Musical notation for measures 76-78. Measure 76: F♯7 chord, quarter notes F♯4, A4, C5. Measure 77: B chord, quarter notes B3, D4, F♯4. Measure 78: E chord, quarter note E4.

79

A B E M7(♯11)

Musical notation for measures 79-81. Measure 79: A chord, quarter note A4. Measure 80: B chord, quarter note B4. Measure 81: E M7(♯11) chord, quarter note E4.