



Yuri Martins de Castro Marchese **Egberto Gismonti e sua obra para violão de seis cordas: Um estudo sobre aspectos técnicos e interpretativos.**



Yuri Martins de Castro Marchese **Egberto Gismonti e sua obra para violão de seis cordas: Um estudo sobre aspectos técnicos e interpretativos.**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizada sob a orientação científica do Dr. José Paulo Torres Vaz de Carvalho, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

Dedico este trabalho à minha esposa Taíssa, aos meus pais Sérgio e Maria Inez e à minha irmã Giovana.

o júri

presidente

Prof.^ª. Doutora Sara Carvalho Aires Pereira,
Professora Auxiliar, Universidade de Aveiro

Prof. Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho,
Professor Adjunto, Instituto Politécnico de Castelo Branco (arguente)

Prof. Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho,
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro (orientador).

agradecimentos

Agradeço à Taíssa Cunha pelo companheirismo. Aos meus pais, Sergio e Inez e todo esforço realizado por eles para que este trabalho fosse possível de ser realizado. À minha irmã Giovana e ao meu cunhado Gustavo pelo infinito apoio.

Aos amigos Natanael Fonseca e família, Daniel Cavalcante e família, Márlou Peruzzolo, Fernando Cury, Belquior Guerrero, Heder Dias, Miguel Delaquila, Maurício Gomes, João Luiz, Fábio Zanon, Gilson Antunes e àqueles que, de alguma forma, fizeram parte do laço “Irmão violão”.

Ao Inácio Rabaioli, pelas edições da Partitura de “Salvador”.

Aos Martins de Castro e aos Marchese.

Ao Egberto Gismonti pela atenção e preciosa entrevista concedida.

À Sibila Godoy Vilela pela nova amizade criada e pela luz que seu trabalho proporcionou ao desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos que me ajudaram na obtenção de recursos para o meu primeiro ano de mestrado.

Ao professor Paulo Vaz de Carvalho por seu acolhimento e orientação.

Por fim, mas não menos importante, à Deus, que é a razão de tudo.

palavras-chave

Egberto Gismonti; violão; performance

resumo

O presente trabalho busca compreender a performance de Egberto Gismonti ao violão de seis cordas através de um estudo que abarca suas técnicas instrumentais empregadas na sua composição para violão e em sua performance para apoio à interpretação de suas obras de concerto “Variations pour Guitare” e “Central Guitar”. Para isso, procuramos alcançar maior proximidade entre performer (o autor deste trabalho) e compositor a partir da realização de uma série de análises das gravações de Gismonti entre 1969 e 1973, da criação de uma versão para violão solo da peça “Salvador”, bem como uma análise técnico/interpretativa das obras de concertos mencionadas, possibilitando assim a aplicação de elementos publicados em gravações e outros somente publicados em partitura.

keywords

Egberto Gismonti; guitar; performance

abstract

The present work seeks to understand the six-string guitar performance by Egberto Gismonti through a study that encompasses the instrumental techniques employed in his compositions as well as in his performance so as to enable the interpretation of his concert works "Variations pour Guitare" and "Central Guitar". In order to do so, we strive to achieve greater proximity between the performer (the author of this paper) and the composer through a series of analysis of recordings performed by Gismonti between 1969 and 1973, through the performance of a guitar solo version of the piece "Salvador" and through a technical interpretative analysis of the above mentioned works, thus enabling the application of elements released in the form of recordings and of those released only in the form of a musical score.

Sumário

1.	Introdução	1
1.1	Apresentação	1
1.2	Problemática	3
1.3	Objetivos	3
1.3.1	Objetivo Geral	3
1.3.2	Objetivos Específicos.....	3
1.4	Resultados Esperados	4
2.	Biografia	5
2.1.	Os primeiros anos.....	5
2.2	O período de 1967 e 1973.....	5
2.3	Discografia do período analisado	9
2.3.1	Álbum Egberto Gismonti (1969)	9
2.3.2	Álbum Sonho 70 (1970).....	10
2.3.3	Álbum Orfeo Novo (1971).....	10
2.3.4	Álbum Água e Vinho (1972)	11
2.3.5	Álbum Árvore (1973).....	11
3.	O universo violonístico de Gismonti	13
3.1	Egberto e Baden	13
3.2	A mudança para os violões com mais de 8 cordas.....	14
3.3	O idiomatismo e o compositor-violonista	15
3.4	Extended techniques no violão	16
3.5	A experimentação de Gismonti.....	17
3.6	A obra de concerto de Egberto Gismonti.....	18
3.7	Contexto histórico brasileiro: Gismonti (<i>Central Guitar</i>) e Krieger (<i>Ritmata</i>).....	19
3.7.1	Egberto, Turíbio e Max Eschig.....	20
4.	As gravações realizadas por Gismonti ao violão de seis cordas entre 1969 e 1973	23
4.1	O processo de audição	23
4.2	Notas sobre a performance de Gismonti nas gravações entre 1969 e 1973	26
5.	Preparação da performance	29
5.1	Salvador.....	29
5.2	Variations pour guitare (1970)	37

5.3 Central Guitar (1973).....	51
6. Análise da escrita idiomática de Gismonti	75
6.1 Os principais materiais musicais da composição de “Variations” e “Central Guitar”	75
6.1.1 Formação de acorde independente de scordatura e região do violão	75
6.1.2 Movimento paralelo.....	77
6.1.3 Fôrmulas de rampa com dedos à distância de uma casa sem saltos de cordas.	79
6.1.4 Acordes com campanela e ligados	81
6.1.5 Melodias e harmonias com semitom ou intervalo de sétima maior	82
6.1.6 Cromatismo	84
6.1.7 Melodias idiomáticas	85
6.1.8 Acordes com cordas soltas fazendo a dissonância de segunda menor	87
7. A influência da performance de Gismonti em “Variations” e “Central Guitar”	89
7.1 Sugestões de aplicação em “Variations pour guitare”	89
7.1.1 Variação I.....	90
7.1.2 Variação II.....	90
7.1.3 Variação III.....	90
7.1.4 Finale	91
7.2 Sugestões em Central Guitar.....	92
8. Conclusão	95
9. Bibliografia	97
10. Anexos.....	101
10.1 Entrevista com Egberto Gismonti	101
10.2 Partitura de Salvador (violão de seis cordas), transcrição de Yuri Marchese	105

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Exemplo da scordatura do violão de 10 cordas de Gismonti (Santos. P 87. 2016).....	14
Figura 2 Salvador: Introdução 1971. transcrição de YM.....	31
Figura 3 Salvador: Introdução 1971 (continuação). transcrição de YM.....	31
Figura 4 Salvador: Parte A transcrição de YM.....	32
Figura 5 Parte B imagem 1.....	32
Figura 6: Parte B imagem 2 Transcrição de YM.....	33
Figura 7 exemplo da partitura pirata.....	33
Figura 8 Salvador Parte C imagem 1 Transcrição de YM.....	33
Figura 9 Salvador Parte C imagem 2 Transcrição de YM.....	34
Figura 10 Salvador Parte C imagem 3 Transcrição de YM.....	34
Figura 11 Salvador Parte C imagem 4 Transcrição de YM.....	34
Figura 12 Salvador Ponte. Versão YM.....	35
Figura 13 Salvador Final. Versão YM.....	36
Figura 14 Variations pour Guitare Introdução.....	37
Figura 15 Variations pour Guitare acordes paralelos e harmônicos da Introdução.....	38
Figura 16 Variations pour Guitare indicação da execução do harmônico Introdução.....	38
Figura 17 Variations pour Guitare 1ª Variação. Independência de mãos.....	39
Figura 18 ordem das notas do trilo.....	39
Figura 19 Articulação do trilo pela mão direita.....	40
Figura 20 Variations pour Guitare arpejos mistos de campanela e ligados.....	40
Figura 21 Variations pour Guitare Variação I Movimentos paralelos e verticais Pg2 Ln 4 a 6.....	41
Figura 22 Dança n1 para dois violões: exemplo de harmonia idiomática Pg 3 Ln 3.....	41
Figura 23 Variations pour Guitare "Dolce" Variação I pg 2 Ln 7.....	42
Figura 24 Variations pour Guitare Acordes paralelos Variação I pg 2 Ln 7.....	42
Figura 25 Variations pour Guitare Final Variação I.....	42
Figura 26 Variations pour Guitare Linhas de interpretação Variação II.....	43
Figura 27 Variations pour Guitare Rítmicas em 2/4 e em 3/8 Variação II Pg 3 Ln 3.....	44
Figura 28 Variations pour Guitare trecho a três vezes Variação II Pg 3 Ln 4.....	44
Figura 29 Variations pour Guitare Trecho de percussão de mão esquerda Variação II Pg 3 Ln 6... ..	45
Figura 30 Piu animato Variação II Pg 3 Ln 6 e 7 (editado).....	45
Figura 31 Variations pour Guitare Variação III Pg 4.....	46
Figura 32 Variations pour Guitare Variação III Pg 5 Ln 1 e 2.....	47
Figura 33 Variação 3 Pg 4 Ln 1 e 2.....	47
Figura 34 Tercinas de colcheia Pg 4 Ln 1.....	48
Figura 35 Tercinas de colcheia Pg 4 Ln 2.....	48
Figura 36 Variations pour Guitare Tâmbora Variação III Pg 5 Ln 1.....	48
Figura 37 Início Finale Pg 5 Ln 3.....	49
Figura 38 Comparação Introdução.....	49
Figura 39 Finale Pg. 5 Ln 3 e 4.....	50
Figura 40 Finale Indicação da mão direita Pg 5 Ln 5 e 6.....	50
Figura 41 Central Guitar Bula.....	51
Figura 42 Central Guitar Introdução. Retângulos vermelhos indicando as estâncias.....	52

Figura 43 Central Guitar Introdução. Indicação das estâncias II.....	53
Figura 44 Central Guitar Introdução. Indicação das estâncias III.....	53
Figura 45 Central Guitar Introdução. Trecho de má digitação da partitura	54
Figura 46 Central Guitar Introdução Mudanças realizadas na mão esquerda.....	54
Figura 47 Central Guitar Últimas notas da primeira linha. Mudança de estância	55
Figura 48 Central Guitar Última mudança de estância da introdução.....	55
Figura 49 Sugestão de notação	55
Figura 50 Central Guitar Quarto sistema	56
Figura 51 Central Guitar Independência de mãos	56
Figura 52 Segundo trecho de independência de mãos.....	57
Figura 53 Lento, Pg. 1 Ln 4 e 5	57
Figura 54 Indicação de nota por simpatia.....	58
Figura 55 Exemplo de notação de notas por simpatia no piano (Stone, 1980. Pg. 262)	58
Figura 56 Bend e nota por simpatia PG. 1 Ln 5.	58
Figura 57 Percussão no tampo Pg. 1 Ln 5.....	59
Figura 58 Indicação da mão direita. Primeiro elemento da segunda página.....	59
Figura 59 Execução do glissando Pg 2, Ln 1 Cp 2.	60
Figura 60 Execução de glissando II Pg 2. Ln 2 Cp 1	60
Figura 61 resolução técnica com pestana inteira Pg. 2 Ln. 3	61
Figura 62 Correção de digitação Pg 2. Ln 4	61
Figura 63 Indicação de digitação nos harmônicos Pg 2 Ln 4.....	62
Figura 64 Escrita em duas linhas I Pg 3 Ln 3.....	62
Figura 65 Independência de mãos na mesma linha.....	63
Figura 66 Indicação de digitação Trecho "Rápido" P 3 Ln 3.....	64
Figura 67 Indicação de digitação grupo de notas rápidas P3 Ln 4	64
Figura 68 Ligados e ação da mão esquerda Pg. 3 Ln. 4.....	64
Figura 69 Frase com dobras de notas por simpatia Pg. 3 Ln 5.....	65
Figura 70 Lento e contemplativo Pg 4 Ln 1, 2 e 3	66
Figura 71 Lento e contemplativo Pg 4 Ln 4, 5, 6 e 7	66
Figura 72 Correção de rítmica Trecho original da partitura.....	67
Figura 73 Correção de rítmica, versão de Y.M.	67
Figura 74 Contexto da correção	67
Figura 75 Batida de mão esquerda Pg 4 Ln 6	68
Figura 76 Destaque à rítmica impressa na partitura. Pg 4 Ln 6	68
Figura 77 Sugestão de correção ao trecho anterior.....	68
Figura 78 Pautas de ação e efeito Pg 5 Ln 1.....	69
Figura 79 Pauta de ação Pg 5 Ln 2.....	69
Figura 80 Divisão de pautas pelas ações das mãos Pg 5. Ln 3	70
Figura 81 Divisão de pautas pelas ações das mãos II Pg 5. Ln 4.....	70
Figura 82 Lento e ad libitum Pg 7 Ln 1 e 2	71
Figura 83 Pauta de ação e reação III Pg 7 Ln 3	72
Figura 84 indicação de sons de afinador.....	72
Figura 85 Nota fora da escala Pg. 8 Ln 2	73
Figura 86 Glissandos <i>followed by a rest</i> Pg. 8 Ln. 3.....	73
Figura 87 ação da mão esquerda e resultado sonoro	73
Figura 88 Central Guitar. Último compasso.....	74

Figura 89 Fôrma dos dedos sob o braço do violão.....	75
Figura 90 Contexto de utilização do acorde em "Variations" Pg 3 Ln 2.....	76
Figura 91 Variations Pg. 3 Ln 6.....	76
Figura 92 Variations Pg 4 Ln 1.....	76
Figura 93 Central Guitar Pg 6 Ln 3.....	76
Figura 94 Central Guitar Pg 5 Ln 3.....	77
Figura 95 Estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1 a 7.....	78
Figura 96 Fôrma do acorde do início do estudo 12 de Heitor Villa-Lobos.....	78
Figura 97 Central Guitar Pg 2 Ln 3.....	78
Figura 98 Fôrma do acorde do movimento paralelo da figura 96.....	79
Figura 99 Variations Pg 4 Ln 6.....	79
Figura 100 Fôrma do acorde arpejado.....	79
Figura 101 Central Guitar Pg 2 Ln 1.....	79
Figura 102 Fôrma da mão esquerda da passagem da figura 100.....	80
Figura 103 Variations Pg5 Ln 3.....	80
Figura 104 fôrma da mão esquerda.....	80
Figura 105 fôrma da mão esquerda.....	80
Figura 106 último compasso de Central Guitar.....	81
Figura 107 Fôrmas da mão do último compasso de Central Guitar.....	81
Figura 108 Variations Pg 2 Ln 3.....	81
Figura 109 Cordas soltas e ligados.....	82
Figura 110 Central Guitar Pg 3 Ln 3.....	82
Figura 111 Central Guitar Pg 1 Ln 1 e 2.....	82
Figura 112 Central Guitar Pg 1 Ln 5.....	83
Figura 113 Central Guitar Pg 2 Ln 1.....	83
Figura 114 Variations Pg 5 Ln 3.....	83
Figura 115 Variations Pg 2 Ln 1.....	83
Figura 116 Leo Brouwer Estudo nº9 Compassos 9 e 10.....	84
Figura 117 Variations Pg 3 Ln 4.....	84
Figura 118 Variations Pg 3 Ln 2.....	84
Figura 119 Central Guitar Pg 6 Ln 4.....	84
Figura 120 Central Guitar Pg 4 Ln 1 a 4.....	85
Figura 121 Leo Brouwer Estudo nº 7 compasso 14 a 19.....	85
Figura 122 Leo Brouwer Estudo nº 10 Compassos 5 a 8.....	86
Figura 123 Variations Pg 4 Ln 2.....	86
Figura 124 Diagrama da movimentação dos dedos.....	86
Figura 125 Variations Pg 4 Ln 1.....	86
Figura 126 Central Guitar Pg 3 Ln 4.....	87
Figura 127 Diagrama do movimento da mão esquerda.....	87
Figura 128 Variations Pg 1 Ln 2.....	87
Figura 129 Variations Pg 3 Ln 3.....	88
Figura 130 Leo Brouwer Estudo n 2 Compassos 10 e 11.....	88
Figura 131 sugestão de execução em Variations Pg 4 Ln 2.....	90
Figura 132 Aproveitamento dos ruídos de mudanças de posição Variations Pg 4 Ln 3.....	91
Figura 133 Tâmboras e golpes Var. 3 Pg. 5 Ln 1.....	91
Figura 134 Bend.....	92

Figura 135 Timbres da mão esquerda.....	92
Figura 136 sequência rápida e rítmica	93

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Utilização do violão por Gismonti em sua música instrumental	23
Tabela 2 O violão polifônico de Gismonti nas gravações entre 1969 e 1973	24
Tabela 3 Tipos de execução de Gismonti ao violão (Tabela 1)	24
Tabela 4 Tipos de execução de Gismonti ao violão (Tabela 2)	25
Tabela 5 As peculiaridades técnicas de Gismonti	25
Tabela 6 Material Musical Idiomático (Tabela 1).....	25
Tabela 7 Material Musical Idiomático (Tabela 2).....	26

1. Introdução

1.1 Apresentação

A pluralidade da carreira de Egberto Gismonti torna difícil qualquer tentativa de rotulação de sua música. Fora do Brasil as vezes o consideram como “World Music”, “Brazilian Jazz” ou “Cross-over”, porém tais termos não se aplicam quando nos aprofundamos em sua produção musical.

Do frevo à música experimental, de pequenas canções à longas obras instrumentais, sua música possui um caráter que o permite ser reconhecido em todo o mundo. Sua habilidade de multi-instrumentista o permite tocar piano e violão de tal maneira que se faz possível a separação das figuras de pianista e de violonista, não por falta de qualidade em um ou outro, mas por ser único em sua forma de abordar cada um dos instrumentos.

Por possuir várias facetas em seus trabalhos, Gismonti não passou despercebido pelo universo acadêmico brasileiro. Dentre as pesquisas que lhe incluíram como tema (principal ou parcial) tem-se aquelas que tratam de sua abordagem ao piano (Silva, 2005), composição (Correntino, 2013. Martins 2014. Pinto, 2009), improvisação (Albino & Lima, 2011), interação com o instrumento (corpo e violão) (Schroeder, 2010) e, como já mencionado, vida e obra (Vilela, 1998).

A única publicação que relaciona Gismonti ao violão que foi possível ser utilizada neste trabalho é a realizada por Schroeder (2010). A dissertação de mestrado de Santos (defendida em 2016 na UFRJ) sobre a linguagem violonística de Gismonti, com foco na música para os violões de 8, 10, 12 e 14 cordas não se encontrou disponível para consulta até o fechamento da atual pesquisa.

Me restrinjo nesta pesquisa ao período de composição de “Variations” e “Central Guitar”. Tal época marca o aprofundamento de Gismonti na música contemporânea (principalmente quando seu muda para Paris), nas suas gravações ao violão de seis cordas (solo, em câmara ou acompanhando canções) e nas mais variadas práticas musicais que realizava nesta época. Isso pode ajudar a compreender as influências que teve para compor estas obras e o que elas espelham de sua prática musical.

Outra razão é o encerramento das atividades de Gismonti ao violão de seis cordas que se deu em meados de 1974 quando parte para a utilização de outros violões como o Super Eight Guitar (8 cordas) (que vem a ser utilizado primeiramente no disco “Solo” de 1979) e seu Ramirez de 10 cordas.

Se Gismonti é conhecido por tocar quase exclusivamente suas composições, o que dizer então das peças que compôs, mas que nunca gravou? Essa é a questão principal quando se trata de "Variations pour guitare" (1970) e "Central Guitar" (1973). Estas obras são "fechadas", ou seja, não há abertura para improvisação (como há em boa parte de sua música). O intérprete deve segui-las do início ao fim sem alterações na composição. É possível reconhecer no material composicional dessas peças influências da música de Villa-Lobos, Leo Brouwer e Baden Powell.

Dessa forma serão analisadas as gravações de cinco discos do período em que Gismonti gravou com o violão de seis cordas e, também para ter a experiência de tocar uma música gravada em várias ocasiões por ele e de me aproximar de suas peculiaridades performáticas ao violão, escolho montar uma versão solo da música "Salvador" baseada nas gravações lançadas entre 1969 e 1973. Só a partir desta condição é que será possível compreender a maneira de Gismonti de tocar e poder aplicar (ou não) tais atitudes em sua obra de concerto.

Para compreender os principais assuntos acerca de Egberto Gismonti e o violão de seis cordas separo este trabalho na seguinte forma:

No primeiro capítulo estabeleço os preceitos da pesquisa e as indagações acerca da influência que sua performance exerce quando um violonista o observa com a intenção de criar alguns modelos na interpretação das obras não gravadas por ele.

No segundo capítulo conheceremos a biografia de Gismonti através dos acontecimentos relacionados ao violão, a fim de conhecer melhor sua relação com este instrumento.

No terceiro capítulo discorro sobre a compreensão da figura do compositor violonista e de suas peculiaridades na composição para o instrumento. Vemos como Gismonti se enquadra nesta figura e como compõe para o violão. Além disso há a contextualização de suas novidades na escrita para o instrumento no âmbito brasileiro como a inauguração das *extended techniques*.

No quarto capítulo é demonstrada a seleção da obra gravada do compositor em questão ao violão e o que foi concluído de sua performance no que se refere às técnicas de execução, de composição para violão e dos estilos em que essas músicas se enquadram.

No quinto capítulo estão presentes as preparações das performances de "Salvador", "Variations pour guitare" e "Central Guitar" com foco nas resoluções técnicas e sonoras. Na última parte deste capítulo estabeleço comparações entre as performances das três peças com base nas análises das performances de Gismonti presentes no quarto e no quinto capítulo.

No sexto capítulo é feita uma análise da escrita idiomática de Gismonti nas obras “Variations pour guitare” e “Central Guitare”.

No sétimo capítulo, retomo alguns assuntos para chegar à conclusão sobre a influência que pode ser exercida pela performance de Gismonti em sua obra de concerto.

Em anexo estão presentes a entrevista realizada com Egberto Gismonti sobre o assunto da atual pesquisa e a versão para violão solo de “Salvador” criada para este trabalho.

A atual pesquisa se propõe a tratar somente ao que se refere à técnica violonística aplicada à obra de Gismonti e de seus empregos na performance, deixando outros assuntos, que não os propostos, para futuros pesquisadores da obra de Gismonti.

1.2 Problemática

É possível extrair das gravações de Egberto Gismonti ao violão de seis cordas elementos interpretativos que se apliquem a suas obras de concerto editadas em partitura?

1.3 Objetivos

1.3.1 Objetivo Geral

Realizar um recital tendo como ponto central o conjunto de composições solo para violão de seis cordas de Egberto Gismonti, cujas obras são intituladas “Salvador”, “Variations pour Guitare” e “Central Guitar”. Como parte deste recital estarão presentes obras de compositores que influenciaram Egberto Gismonti e que foram influenciados pelo referido compositor.

1.3.2 Objetivos Específicos

- Compreender as características da performance de Egberto Gismonti através de suas gravações ao violão de seis cordas.
- Compreender o contexto no qual as obras para violão de seis cordas de Egberto Gismonti surgiram.
- Entender a importância das peças de Egberto Gismonti na música para o violão brasileiro.
- Buscar alternativas técnico interpretativas que auxiliem na performance das obras para violão de seis cordas de Egberto Gismonti que serão apresentadas em recital.

1.4 Resultados Esperados

Através desta pesquisa espera-se extrair elementos interpretativos da performance de Egberto Gismonti ao violão de seis cordas e aplicá-las em suas duas composições editadas para violão que não foram por ele gravadas.

2. Biografia

2.1. Os primeiros anos

Egberto Gismonti Amin, nasceu em 5 de dezembro de 1947 no Carmo, cidade do interior do Rio de Janeiro, divisa com o estado de Minas Gerais. Filho de Ruth Gismonti Amin, natural da cidade do Carmo, de ascendência italiana, e Camilo Amin, de nacionalidade libanesa, brasileiro naturalizado, funcionário do ministério da Fazenda como coletor Federal e vendedor de apólices de seguro e pianos.

Desde cedo o menino Egberto recebia influência musical de todos os lados da família. Seu tio Edgar era clarinetista, maestro e compositor da banda da cidade do Carmo e escrevia músicas para todos os tipos de acontecimentos da cidade. De sua mãe veio a influência da cultura popular italiana e de seu pai, músico amador, a música Libanesa. Diz Vilela (1998) que “de tudo ficou um pouco. De quem mais sobrou foi do tio Edgar, porque através dele manteve contato com a música brasileira, maxixe, xote e valsas”. (Vilela, 1998, P. 27).

Mudou-se para a cidade de Nova Friburgo (RJ) aos seis anos. Neste período seu pai compra um piano para sua irmã mais velha. “Conta sua mãe que ele, aos cinco anos, ficava vendo sua irmã estudando piano e assim que ela levantava era ele quem ia mexer nos teclados, procurar timbres” (Idem, 1998. P. 26-27).

É então em Nova Friburgo que Egberto começa a estudar piano, ingressando posteriormente no Conservatório Nacional desta cidade. Neste período surgem suas primeiras relações com o violão.

Por não haver um professor em sua cidade, seguiu autodidata ao violão criando sua linguagem a partir de um método pessoal em que transferia os princípios técnicos do piano para o violão e transcrevia de ouvido a obra de Baden Powell.

Gismonti então seguiu seus nove anos de estudos de piano em Nova Friburgo, passando posteriormente ao Conservatório Brasileiro de Música, na cidade do Rio de Janeiro, onde concluiu o curso superior com o professor Aurélio Silveira.

2.2 O período de 1967 e 1973

Em 1967 Gismonti participa de um concurso para jovens intérpretes e é premiado com uma bolsa para estudar piano em Viena (Áustria). No ano seguinte vai ao Rio de Janeiro para providenciar os documentos de sua mudança e recebe o convite para participar de um movimento de

apresentações periódicas de jovens compositores chamado *Música Nossa*, realizado no Teatro Santa Rosa, no Rio de Janeiro.

Nesta fase da vida, aos 21 anos, Gismonti se via mais compositor que pianista clássico. Tentou então trocar sua bolsa de piano (performance) para composição ou regência, mas teve seu pedido negado.

“Eu me identificava mais como compositor. Estava então ligado a uma série de pessoas que me incentivaram a entrar no Festival Internacional da Canção que, na época (1968) tinha um significado para mim” (Gismonti, 1972. Apud Vilela, 1998).

Gismonti então estabelece residência na cidade do Rio de Janeiro. Nesse período é convidado por Dulce Bressane a realizar os arranjos de seu disco “Samba do Escritor”. Este foi o LP de estreia de Gismonti como arranjador, violonista e pianista.

Participa, em 1968, do III Festival Internacional da Canção (FIC), no Rio de Janeiro com sua composição "O Sonho", interpretada por "Os Três Moraes", para os quais fez seu primeiro arranjo de orquestra. Sua participação não lhe valeu nenhum prêmio, mas o tornou conhecido por muitas figuras do universo da música popular, tendo “O Sonho” recebido diversas gravações de cantores brasileiros e estrangeiros.

Em 1969, ano do lançamento de seu primeiro disco, Gismonti é premiado no Brasil por trilha sonora de cinema, realiza shows com importantes artistas nacionais como Elis Regina e Simonal, participa novamente do FIC com a canção “Ciclone” e do Festival de Música Popular de São Paulo no qual emplaca “Atento, Alerta” que é logo gravada pelas cantoras Marília Medaglia e Maysa.

Dado seu sucesso no campo da canção, sua reputação é reconhecida além-mar, o que faz com que a atriz e cantora francesa Marie Laforet o convide a escrever todo o repertório de seu show, e fechar também com ele um contrato de trabalho como chefe de orquestra e arranjador (Vilela, 1998, P.30).

O convite de Laforet acabou por ser um dos divisores de água da carreira de Gismonti, pois viria a se mudar para Paris em 1970 e daria início aos seus estudos em particular com Jean Barraqué (discípulo de Anton Webern), com quem estudou composição, e Nádía Boulanger, com quem estudou análise musical.

Neste período (que se iniciou em janeiro de 1970), para além de seus estudos com Barraqué e Boulanger, Gismonti estabelece residência em Paris, excursiona com Laforet por quinze países e grava um LP com a cantora.

Sua passagem na França foi decisiva para que sua música de violão de concerto surgisse. Porém um pequeno detalhe desta fase de sua vida precisa ser esclarecido: Vilela (1998) e Pavan (2006) colocam Gismonti como participante do concurso de composição da O.R.T.F. (Office de Radiodiffusion Télévision Française) no ano de 1970. A primeira diz que ele foi finalista:

Durante o período em que morou na Europa, Egberto participa do concurso de música erudita da ORTF, e entre os 150 candidatos iniciais, o compositor conseguiu colocar-se entre os quatro finalistas. Sua composição foi defendida por Oscar Cáceres. (Vilela, 1998. P.32)

Pavan (2006), em sua biografia a respeito do poeta Hermínio Belo de Carvalho, que havia sido indicado pelo violonista Turíbio Santos para fazer parte do júri deste concurso, vai mais adiante e coloca Gismonti como vencedor:

Assim como ocorrera em 1965 com Turíbio Santos o prêmio do concurso da O.R.T.F. de 1971 acabou nas mãos de um brasileiro: Egberto Gismonti, que impressionou os jurados com suas peças (composições) para violão. (Pavan, 2006. P.122).

Gismonti não participou do concurso, mas teve obra sua tocada por alguns violonistas nessa época, amigos de Turíbio Santos, que eram especialistas em música contemporânea. Segue abaixo o relato de Gismonti:

Na realidade o concurso de composição ou instrumentista da ORTF, que Turíbio Santos foi ganhador, eu nunca participei. Eles tinham outros concursos que algumas peças minhas foram tocadas por violonistas amigos do Turíbio - que recebeu a dedicatória da peça "Central Guitar" - mas que preferiu repassá-la para outros violonistas especializados em música moderna. Achei normal, gostei das observações feitas e fui presenteado por amigos dele, Christophe Julien, Walter Abt, Betho Davezac e outros, com execuções de peças minhas - que participaram de vários concursos (composição ou música para interpretação). (Gismonti, 2016.)

Ainda nesta época lança no Brasil o LP "Sonho 70" pela Polydor, um disco repleto de canções em que Gismonti mostra suas habilidades como orquestrador.

Retorna ao Brasil em 1971 e forma um grupo com João Palma (bateria), Novelli (contrabaixo), Paulo Moura (saxofone) e Jane Duboc Vaquer (voz) com quem lança no ano seguinte o disco Água & Vinho e realiza diversas apresentações no teatro Opinião no Rio de Janeiro em uma temporada de dois meses.

O ano de 1973 chega e com ele vem mais um disco: O LP Árvore.

Neste ano, como violonista, forma um quarteto com Odette Ernest Dias (flauta), Geza Kiszely (viola), Gerhard Peter Dauelsberg (violoncelo) para apresentação de um concerto de música de câmara na sala Cecília Meireles. Tocaram obras do próprio Gismonti ("Música para violão"; "Retratos" para violão e flauta, "Variações in memoriam Anton Weber", para flauta, viola e violoncelo;) Heitor Villa-Lobos ("Distribuição de flores" para violão e flauta; "Assobio a Jato" em flauta e violoncelo) e o Quarteto de Schubert para violão, flauta, viola e violoncelo.

Sobre este concerto:

"Uma verdadeira massa de público jovem lotou a sala Cecília Meireles, Egberto Gismonti - na sua "Música" para violão começa a tocar com arco, arranca uma soma fecundas (...). Com o título encantador de "Distribuição de Flores", uma peça de Villa-Lobos começa só com o violão de Gismonti, sobre cujos acordes se expandem ao canto de Odette (Ernst Dias), grave e mavioso, enquanto Gismonti faz percussão no tampo do instrumento - processo que repete mais adiante. A música tem na flauta pureza e serenidade helênicas, enquanto o violão é explorado com modernidade de recursos. (...) De duas peças de Gismonti, na parte inicial, a primeira, para flauta e violão - "Retratos" - tem feição rapsódica e é muito bem escrita. Depois tivemos "Variações in memoriam Anton Webern", para flauta, viola e violoncelo, placidamente evocativa, com momentos ágeis e, sempre, para seguir o modelo evocado de essencialidade despojada. A segunda parte é que principiou por aquela "Música" para violão de Gismonti e em seguida estava previsto no programa um Quarteto de Schubert, para violão, flauta, viola e

violoncelo". Trecho do relato de França, Eurico Nogueira. "Concerto de Câmara". *Jornal Última Hora*. 1973. (Apud Vilela, 1998. P 35)

A partir do dia 08/05/1973, Egberto Gismonti inicia a temporada do show "Quarup" no Teatro Opinião (R.J.). Na primeira parte do show Egberto inclui obras de alguns compositores latino-americanos como Leo Brouwer, Antônio Lauro, arranjos próprios de peças de Piazzolla, apresenta "Pai", de Baden Powell e por fim uma música sua chamada "Transvalando". A segunda parte do show é dedicada às canções gravadas em seu LP "Água e Vinho".

2.3 Discografia do período analisado

A música lançada em disco por Gismonti entre os anos de 1969 e 1973 divide-se entre canções e obras instrumentais destinadas a várias formações e estilos.

Algumas músicas chamam atenção pelo tratamento dado por Gismonti ao violão, dessa forma, detalharei a seguir, um álbum por ano, as faixas em que constam esses momentos.

2.3.1 Álbum Egberto Gismonti (1969)

(LP/1969), (CD/1996) - Polygram/Philips

1. Salvador (Instrumental)
2. Tributo a Wes Montgomery (Instrumental)
3. Pr'um Samba (Canção)
4. Computador (Instrumental)
5. Atento, Alerta (Canção) (orquestração com cordas, metais, piano e bateria)
6. Lírica 2 (pra Mulher Amada) (Canção)
7. O Gato (Instrumental)
8. Um dia (Canção)
9. Clama – Claro (Canção)
10. Pr'um espaço (Canção)
11. O Sonho (Canção)
12. Estudo nº5 (Instrumental)

O LP "Egberto Gismonti" foi gravado em 1968 e lançado no ano seguinte. Um fato específico sobre este álbum nos dá a dimensão de como Gismonti construiu grande reputação com pouca idade:

Seu primeiro LP teria a participação de Tom Jobim com seis músicas de sua autoria "para reforçar" e seis do compositor estreante. Egberto decidiu então que todas as músicas seriam suas e Tom entraria apenas

com os arranjos. No final, Jobim acabou também desistindo dos arranjos: "Você é bom. Vai mostrar o que sabe e pode fazer". (Vilela, 1998, P.29).

A música "Estudo nº5", pelo título e pela figura de violonista de seu compositor, gera a impressão de ser um estudo de arpejos que serviu de base harmônica para uma orquestração mais ampla com flauta e cordas, porém Gismonti nunca publicou um material que afirmasse esta impressão (como um caderno de estudos, por exemplo).

2.3.2 Álbum Sonho 70 (1970)

(LP/1970) - Phonogram/Philips/Fontana

1. Janela de ouro (Instrumental, com vozes como "instrumento melódico")
2. Parque Laje (Canção/Instrumental ou Canção sem letra)
3. Ciclone (Canção)
4. Indi (Canção)
5. O Sonho (grande parte Instrumental com vozes como instrumento melódico)
6. O Mercador de Serpentes (Canção com grande instrumentação)
7. Lendas (Canção)
8. Pêndulo (Instrumental com vozes como instrumento)
9. Lírica nº1 (Canção)

Este LP de 1970 é bastante diferente de seu trabalho inicial. Se o disco lançado anteriormente, possui várias formações em pequenos grupos, em "Sonho 70" grandes orquestrações feitas por Gismonti tomam o espaço instrumental do disco.

As músicas "Mercador de Serpentes", "Janela de Ouro", "Computador" e "Pêndulo" foram compostas para a turnê que Gismonti fez com a cantora francesa Marie Laforet (Vilela. P 30)

2.3.3 Álbum Orfeo Novo (1971)

Corona Music Jazz - (LP/1971)

1. Indi (Canção)
2. O sonho (Canção)
3. Parque Laje (Instrumental: Violão, voz (melodia), flauta e contrabaixo)
4. Salvador (Instrumental: Violão, flauta e contrabaixo)
5. Portraits (Violão e flauta)
6. Consolação-berimbau (Instrumental)
7. Lendas (Canção)

Três faixas deste disco se destacam pelo seu trabalho violonístico: a primeira delas é "Indi" com um trabalho de violão muito elaborado em sua introdução, causando uma primeira impressão de obra instrumental camerística (violão, violoncelo e flauta) com o violão em primeiro plano. Porém

esta introdução ficou como uma indicação de um trecho com voz (como um refrão) que vem no desenvolvimento da música.

A segunda é “Parque Laje”. A obra mais longa deste disco. Tem um violão que inicialmente acompanha em acordes a melodia da flauta e da voz (ambas em uníssono) e mais à frente assume o papel de solista sob um acompanhamento jazzístico do contrabaixo.

A outra faixa é “Portraits” para violão e flauta, apresentada em forma de suíte em três movimentos denominados somente como “Portraits I, II e III”.

2.3.4 Álbum Água e Vinho (1972)

EMI-Odeon - (LP/1972), (CD/1988)

1. Ano Zero (Canção)
2. Federico (Canção)
3. Janela de ouro (Canção)
4. Vila Rica 1720 (Canção)
5. Pr'um samba (Canção)
6. Agua e vinho (Canção)
7. Volante (Canção)
8. Eterna (Instrumental: Violão, Sax, clarinete e violoncelo)
9. Tango (Canção)
10. Mulé Rendeira (Canção)

A formação da faixa “Eterna” é constituída por violão, saxofone, clarinete e violoncelo. Outra música em formato camerístico (como “Portraits”), mas de caráter jazzístico.

2.3.5 Álbum Árvore (1973)

(LP/1973), (CD/2001) Odeon/Carmo

1. Luzes da Ribalta (Canção)
2. Memória e Fado (Canção)
3. Academia de Danças (instrumental)
4. Tango (Instrumental, piano solo)
5. Encontro no Bar (Canção)
6. Adágio (Instrumental: Piano e Orquestra de cordas)
7. Variações Sobre um Tema de Leo Brouwer (Orquestração e variação do estudo simples nº4)
8. Salvador (Instrumental)

Para o crítico Maurício Kubrusly (1974) neste LP:

"Os arranjos revelam-se menos pomposos, mas nem por isso menos requintados e sutis. Há, por exemplo, vários solos de piano, onde ele chega a retomar temas

seus já explorados (como "Tango"), reinventando-os com alterações no andamento, ritmo e harmonia. E o resultado final surge sempre mais rico. [...] Como em Água e Vinho, lançado há um ano, também neste LP Egberto insiste em cantar. Sua voz ainda é um instrumento no qual se mostra menos hábil. Também como no disco anterior, as letras não acompanham a inventividade dos temas e arranjos. No conjunto, este disco é menos envolvente que o anterior - o que não quer, absolutamente, dizer que seja pior" (idem).

Neste disco além de uma nova versão de Salvador (capítulo específico), chama atenção a faixa "Variações sobre um tema de Leo Brouwer" que é uma orquestração com variações do quarto Estudo Simples do compositor cubano com o acréscimo da letra de "Cravo e Canela" de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos.

Como visto, entre 1969 e 1973 sua prática violonística em estúdio se destinava ao acompanhamento de canções (em trabalhos próprios e participações em discos de outros artistas), à música de câmara (como as peças "Portraits", "Parque Laje" e "Eterna"), e poucos solos de violão incluindo as versões de "Salvador" em grupo e alguns momentos introdutórios mais elaborados.

Ao vivo, além de arranjos e composições próprias, Gismonti dedicava parte de seus programas de concerto às obras de compositores/violonistas como Heitor Villa-Lobos, Leo Brouwer e Antônio Lauro. Gismonti considera que as obras destes compositores o ensinavam a pensar melhor no funcionamento da composição e da execução do violão. Também executava peças de Baden Powell, tendo gravado duas peças em pot-pourri (Berimbau e Consolção) no disco Orfeo Novo, de 1971 e tendo a ele, dedicado sua principal música ao violão, "Salvador" em que consta citações de "Berimbau" nas versões gravadas em 1971, 1973 e 1989.

3. O universo violonístico de Gismonti

3.1 Egberto e Baden

A influência da música de Baden Powell foi primordial na construção da técnica e musicalidade violonística de Gismonti. Schroeder (2010), a partir do conceito de “carnavalização” (Bakhtin, 2002) analisa esta influência sob aspectos relacionados à corporalidade dos dois músicos.

A carnavalização“(...) caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões”. (Bakhtin, 2002. P 9-10. Apud Schroeder 2010. P 172).

A carnavalização de Baden e Gismonti se encontra nos ruídos do instrumento como, por exemplo, um trastejamento de uma passagem a partir de uma força excessiva da mão direita ou nos sons dos dedos da mão esquerda se arrastando pelas cordas em mudanças de posições.

Mesmo com essa influência podemos ver que Gismonti não só trouxe o estilo de Baden para si próprio como foi além em sua performance. Schroeder descreve tais diferenças:

A dimensão carnavalesca, sutil e insistente em Baden, com Egberto assume proporções bem maiores. Aqui o grotesco bakhtiniano também aparece principalmente como a exacerbação, o excesso de atuação, que atinge um estado limítrofe tanto da obra que se propõe a executar (ou criar) quanto do gênero musical na qual se instala, ou do qual irradia suas intervenções artísticas. Diferentemente de Baden, Egberto não tem a preocupação de instalar seus excessos nas fissuras da ordem “oficial” musical. Ao contrário, ele explode essa mesma ordem estabelecida através da instauração de uma outra, que constrói a partir de suas misturas e experiências entre linguagens e gêneros, que acabam por constituir uma proposta estética (podemos dizer também, um universo sonoro discursivo, ou um dialeto) particular. (idem)

3.2 A mudança para os violões com mais de 8 cordas

Enquanto violonistas da música erudita como Stephan Schmidt, Paulo Marteli, entre outros, utilizam violões com um número de cordas acima das seis tradicionais para terem mais notas graves e chegarem próximos das extensões do alaúde¹, Gismonti idealizou um instrumento que o deixasse próximo das extensões do piano² (assim como o violão Brahms, do luthier inglês David Rubio), ao reinventar a scordatura das cordas adicionais. Ele mesmo explica:

“Isso aqui é violão para quem toca piano. Não é para quem toca violão não. Isso aqui é violão normal até aqui (toca as seis tradicionais do violão do grave para o agudo) e de cá pra cá (da sétima à décima corda) tem quatro cordas, porque tem umas cordas agudas aqui que é um negócio até simples de explicar o porquê. É um violão que é normal até a sexta corda e tem mais quatro, sendo que a sétima é aguda, a oitava é grave, a nona é aguda e a décima é grave. (Continua)

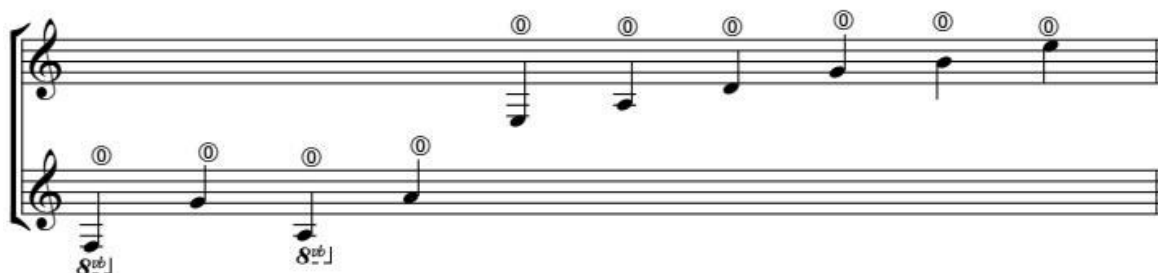


Figura 1 Exemplo da scordatura do violão de 10 cordas de Gismonti (Santos. P 87. 2016)

Por quê isso? Porque tem certas inversões de acorde que eu estou habituado a ouvir, por causa do piano, que o violão normalmente não executa ou se executasse seria com tanto malabarismo, e eu não gosto, que eu resolvi partir para o violão com mais cordas para facilitar a minha vida. Para poder exprimir aquilo que eu desejo”. (Gismonti. 1994. TV Cultura)

A primeira utilização de um violão com mais de seis cordas (O Super Eight Guitar) veio no disco Dança das cabeças (ECM Records LP/1977).

¹ Estes violonistas utilizam um instrumento como o Alto Guitar, modelo idealizado pelo Luthier sueco George Bolin.

² Assim como o violão Brahms, projeto do luthier inglês David Rubio com o violonista Escocês Paul Galbraith.

Em seu disco “Dança dos escravos” (ECM Records LP/1989, CD/1989), Gismonti utiliza quatro tipos de violões. São eles: Mitsuru Tamura (10 cordas), José Ramirez (14 cordas), Adams jr. (12 cordas) e um Hopf (Violão requinto/6 cordas).

Desde então Gismonti não utilizou mais o violão de seis cordas, porém suas experimentações neste instrumento foram primordiais no desenvolvimento de sua performance violonística atual.

“Pouco a pouco incorporei a série de “liberdades” de uso do violão e terminei chegando ao instrumento que toco há tantos anos, décadas: O violão de 10 cordas com afinações incomuns, mas confortáveis para o raciocínio pianístico (onde as duas mãos são absolutamente independentes). Dessa forma, hoje uso variantes desenvolvidas das ideias plantadas no início dos anos 70”. (Gismonti, 2016)

De acordo com essa declaração de Gismonti vê-se o quão importante foi a composição dessas obras de concerto. “Variations” e “Central Guitar” são parte de um processo que culmina na linguagem inovadora de seu compositor. No capítulo dedicado à sua obra de concerto será visto de forma detalhada as implicações na performance dessas “liberdades” implantadas por Gismonti em sua composição.

3.3 O idiomatismo e o compositor-violonista

Seguem as principais fontes de material musical presentes nas composições de “Variations pour guitare” e “Central Guitar” como a escrita idiomática na composição da música de compositores-violonistas do século XX e o emprego das *Extended techniques* na música para violão.

O idioma guitarrístico resulta de duas linhas – a da música abstractamente considerada, e a da sua realização no instrumento guitarra – em que a primeira se configura – e por vezes transfigura – no encontro com as condicionantes do instrumento. (Carvalho, 2005. P 10)

Tais mudanças na escrita violonística do século XX se dão pelo profundo conhecimento dos compositores acerca das possibilidades sonoras do instrumento aliadas às técnicas composicionais gerais. Dessa forma, através de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer, figuras imprescindíveis no desenvolvimento da música para violão de Gismonti, é possível observar características intrínsecas à figura do compositor-violonista.

Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer ajudaram a maior parte dos compositores da segunda metade do século XX, fossem eles violonistas ou não, a enxergar por um novo prisma a composição para violão. A “música abstratamente considerada” agora passa a receber elementos de composição dados pela própria estrutura da construção do instrumento. O idiomatismo harmônico “aquela que vem do “resultado da multiplicação de movimentos manuais estereotipados, ou da transposição de posturas ao longo ou através do diapasão da guitarra” (Carvalho, 2005. P 342) e/ou melódico que “requer a possibilidade de presença de intervalos que acusam alguma atração tonal como sejam as quartas e terceiras maiores” (Idem P 343) por vezes, se estabelecem como principal material musical de uma composição.

Villa-Lobos, ao compor sua série de 12 estudos, traz ao violão um novo material composicional através do extenso desenvolvimento do idiomatismo harmônico e melódico, usado posteriormente em seus 5 prelúdios e no Concerto para violão e pequena orquestra.

De acordo com Carvalho (2005), “Leo Brouwer reformula a experiência de Villa-Lobos, sujeitando-a a rítmicas e modelos frásicos diferentes que dissolvem a evidência do fator idiomático – a afinação standard – logrando, com base num processo comum, obter uma música diversa e independente daquela que lhe ofereceu os princípios técnicos”. (P. 354)

3.4 Extended techniques no violão

A partir da década de 1950 surgem novas concepções de composição musical que trazem novos meios de produção sonora, dando ao timbre igual importância que aos outros fatores da composição musical como o ritmo e a harmonia. Tal visão acaba por expandir a maneira de como os instrumentos musicais seriam executados para além de suas técnicas tradicionais.

Dessa forma toda a estrutura física de um instrumento pode ser fonte de sons musicais. Essas novas técnicas recebem o nome de *Extended Techniques*, que de acordo com Ferraz e Padovani (2011) compreende-se a “maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural”.

De acordo com Cury (2006):

O instrumento musical é tratado como objeto sonoro em que todas as possibilidades de se extrair som são passíveis de utilização, produzindo muito mais timbres do que os obtidos pela simples utilização da técnica tradicional do instrumento. Esta técnica pressupõe duas possibilidades; ou

o instrumento será preparado por algum objeto ou será utilizado de uma forma não convencional. (Cury, 2006. P 22)

No capítulo destinado à preparação das peças “Variations pour guitare” e “Central Guitar” será vista a aplicação e a execução das *extended techniques* de maneira detalhada.

3.5 A experimentação de Gismonti

De acordo com Gismonti, tocar obras de compositores violonistas o “ensinavam a pensar o instrumento ‘violão’”, por isso a razão de uma escrita idiomática em sua música:

(...) eu tocava compositores que de uma forma ou outra me ensinavam a pensar o instrumento “violão”. Desde sempre o violão é um instrumento autodidata, os cursos, os métodos as escolas - na maioria das vezes - não consideram que este instrumento pode voar e representar, de forma direta, muitos povos. Isso já seria o bastante para que mais respeito houvesse no estudo deste instrumento. (Gismonti, 2016)

Essa busca por novos sons era algo constante em compositores vanguardistas desde a década de 1950, portanto, apesar da inovação da linguagem em território brasileiro, compor através de experimentações sonoras era algo já desenvolvido em território europeu e norte americano.

O Modus Operandi das composições “contemporâneas” dos anos 60/70 que eu tive acesso nas audições semanais numa das salas da ORTF, Paris, me estimularam a pensar “ruídos, timbres, sons inusitados” para o violão. Além do propósito sonoro da pesquisa, era muito importante lembrar que Anton Webern havia estabelecido uma linha divisória entre sua música e a que faziam Arnold Schoenberg e Alban Berg. Ele considerava que o timbre era o elemento fundamental à determinação da modernidade. (Gismonti, 2016)

Nesta fase da vida de Gismonti surgiu a composição “Variations pour guitare”, em homenagem a Anton Webern. No capítulo dedicado a esta peça veremos que novos elementos tímbricos começam a ser utilizados por Gismonti, mas ainda de forma tímida se comparada a “Central Guitar”, peça que escreveria três anos mais tarde.

A peça “Central Guitar” nasceu por curiosidade e inquietação que eu tinha enquanto imaginava os sons disformes que a música contemporânea

usava no período dos anos 70/80 (sobretudo em peças para formações pequenas) sendo usados no violão. Fui procurando efeitos, coisas incomuns, timbres, sonoridades, efeitos indomáveis (como as notas resultantes de escalas tocadas pela mão esquerda enquanto a direita “abafa” a audição das notas naturais, etc.) Curiosamente, toquei esta peça muito tempo durante os anos 70. Nunca a gravei porque vários músicos o fizeram com qualidade. (Gismonti, 2016)

Suas “Danças nº1 e nº2” para duo de violões são peças que seguem as mesmas ideias de composição de suas peças para violão solo com o uso de idiomatismo harmônico e melódico clusters (será explicado na parte dedicada à “Variations”³), etc.

Gismonti tocou as obras solo que escreveu, porém não deixou nenhuma gravação das mesmas. Para ele, outros músicos com mais experiência em repertório experimental puderam realizar gravações melhores às que ele faria.

3.6 A obra de concerto de Egberto Gismonti

Em sua obra para o violão de seis cordas, Gismonti demonstra um conhecimento profundo da composição para violão a partir do idiomatismo e das técnicas de execução instrumental empregadas na composição musical.

Frutos dos estudos em música contemporânea realizados por Gismonti em Paris no ano de 1970, tais obras se encontram fora da tendência nacionalista brasileira que perdurava em sua época como faziam, por exemplo, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, César Guerra-Peixe, entre outros. “Variations” (1970) e “Central Guitar” (1973) tornaram-se obras para violonistas interessados em buscar um repertório alternativo àquele de linguagem semelhante de compositores mais conhecidos no universo do violão.

“Central Guitar” traz um pioneirismo raro em âmbito nacional que pode ser visto em Villa-Lobos através da inovação da escrita para o instrumento e da inauguração das séries de estudos no Brasil e em Guerra-Peixe com a primeira obra dodecafônica brasileira para violão (Suíte, de 1946) e a primeira Sonata para violão do Brasil (1969). A música de Gismonti inaugura a utilização das *extended techniques* no repertório brasileiro.

³ Abreviação do nome da peça “Variations pour Guitare”, a ser usado daqui em diante.

Sua música foi tocada por alguns intérpretes mais especializados nesse tipo de repertório, como por exemplo, o uruguaio Betho Davezac que gravou “Variations” em 1976 pelo selo francês ERATO (fora de catálogo). Central Guitar foi gravada por Álvaro Pierri, Walter Abt, Philippe Mouratoglou e Christine Petit-D’Heilly. “Portraits” para violão e flauta foi executada algumas vezes pelo duo formado pelo violonista Fabio Zanon e pelo flautista Marcelo Barboza, porém desconhece-se gravações desta obra fora a realizada por Gismonti e Bernard Wystraete no disco Orfeo Novo, de 1971.

3.7 Contexto histórico brasileiro: Gismonti (*Central Guitar*) e Krieger (*Ritmata*)

Em um período próximo ao da composição de “Central Guitar”, outro importante compositor brasileiro também realizou experimentações ao violão e obteve grande êxito com sua composição: Edino Krieger e sua “Ritmata” de 1974.

É curioso o fato de que duas obras de linguagem semelhante tenham tido atenções tão distintas por parte dos violonistas. Não há dúvidas de que a peça de Krieger obteve grande sucesso e tem sido uma das peças brasileiras mais tocadas por músicos do exterior depois da obra de Heitor Villa-Lobos. Enquanto isso “Central Guitar” e “Variations” ficaram esquecidas da maior parte dos violonistas. Essa falta de interesse nas obras do Gismonti foi evidenciada por Sérgio Assad na década de 1980:

“Gismonti wrote several things for guitar, published by Max Eschig in Paris, but these pieces are more in the style of the post-Webern period. He doesn't play this music himself, nor does anybody else for that matter⁴” (Bernard Holland, “The Classical Guitar of the Assad Brothers”, *The New York Times*, p.C32, March 17, 1988. [Em Cruz 2008 P 29])

Maciel (2010) estabeleceu relações entre as peças de Krieger e Gismonti comparando a escrita de “Central Guitar” com a “Ritmata”. Contudo, o interesse desse autor, para além de assegurar à “Ritmata” a estreia da utilização das *extended techniques* no âmbito do violão brasileiro, mesmo tendo essa peça sido composta um ano após a peça de Gismonti, mas editada um ano antes, foi para situar o início dessa nova escrita no Brasil que, embora não tenha dado muitos frutos nos anos seguintes, é uma inauguração importante no âmbito em questão.

⁴ Gismonti escreveu diversas coisas para violão que foram publicadas pela Max Eschig em Paris, mas essas peças estão mais para o estilo da música pós weberiana. Nem ele nem ninguém toca essas peças. (Tradução YM)

Porém Maciel não busca compreender os motivos pelos quais a peça de Krieger se evidenciou mais que a peça de Gismonti. Diz somente que “mesmo contendo uma linguagem de vanguarda parecida, e publicada pela mesma editora apenas um ano após a *Ritmata*, a *Central Guitar* não atingiu a mesma notoriedade de sua “antecessora” entre os violonistas, sendo ainda desconhecida pela maioria deles” (Maciel, 2010. P 71).

3.7.1 Egberto, Turíbio e Max Eschig

O violonista brasileiro Turíbio Santos morava em Paris na década de 1970 e estava ligado à editora francesa Max Eschig. Desta parceria surgiu o convite para a edição de um livro de peças para violão que foi posteriormente publicada como “*Collection Turíbio Santos*”, destinada à divulgação de compositores brasileiros como Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Francisco Mignone, Radamés Gnattali, entre outros. Todos escreveram especialmente para a coleção, incluindo outros dois compositores que não entraram, mas que tiveram suas obras publicadas à parte pela editora francesa: Nicanor Teixeira e Egberto Gismonti. Para Turíbio, a não inclusão destes últimos compositores:

Foi uma questão de estratégia. O Nicanor Teixeira, por exemplo, não entrou na coleção porque eu percebi que a obra dele era mais popular, então eu achei que ele poderia se afirmar como autor dentro da própria Max Eschig. Da mesma forma, o Egberto Gismonti também não entrou na coleção com a “*Central Guitar*”. Eu os coloquei dentro da editora. Não foi preconceito com a música popular, naquele momento eu não queria me desviar desta linha central, de compositores clássicos brasileiros (SANTOS, 2012. Apud FARIA 2012).

O curioso é ver que Turíbio não edita Gismonti em sua coleção pela figura que o compositor fluminense imperava dentro da música popular brasileira, mesmo sendo “*Central Guitar*” uma peça de caráter experimental assim como a “*Ritmata*” de Krieger. De qualquer forma a obra foi editada posteriormente à publicação da *Collection Turíbio Santos*. Este pode ter sido um primeiro fator para que a peça de Gismonti ficasse menos conhecida, porém outra situação chamou atenção.

Gismonti, ao compor “*Central Guitar*” para a Coleção, dedica a peça à Turíbio que, por incompatibilidade com o estilo, a repassou para outros violonistas tocarem.

As obras que entraram para a *Collection Turíbio Santos* foram gravadas por seu editor pelo selo ERATO, incluindo a peça de Krieger. Nessa época Turíbio já era um dos principais nomes do violão mundial, portanto sua gravação de “Ritmata” fez a obra ficar mais evidenciada no meio violonístico, fato que não aconteceu com “Central Guitar” por essa obra não ter sido gravada por Turíbio.

O fato de Gismonti tocar “Variations” e “Central Guitar” nos seus concertos da década de 1970 não deram à essas peças a mesma evidência que as obras tocadas por Turíbio tiveram. Gismonti também não as gravou, mas nem por isso sua “Portrait” para violão e flauta, gravada em 1973, entrou para o repertório camerístico desses instrumentos. Gismonti também não era uma figura ligada ao violão erudito como era Turíbio Santos. As carreiras dos dois músicos eram muito diferentes e Gismonti, como Turíbio o identificou, era considerado um compositor popular, independente se sua obra para violão ia na direção da música de concerto de vanguarda (erudita).

A questão das diferenças nos anos das edições da “Ritmata” e de “Central Guitar”, que reflete na inauguração das *extended techniques* no violão brasileiro, também não parece cabível, pois ambas foram escritas para integrarem a *Collection Turíbio Santos*, logo seriam editadas juntas no mesmo compêndium. Dessa forma ficamos agora com os anos de composição destas duas peças (Central Guitar de 1973 e Ritmata de 1974) e não mais com a data de edição, que pareceu ser somente uma escolha da editora.

Por fim, o presente assunto não é a de desmerecer a peça de Krieger, mas sim colocar a obra de Gismonti em seu lugar merecido na história do violão brasileiro. Não houve mudanças na música brasileira para violão a partir dessas peças. Acredito que só Arthur Kampela, na década de 1990, foi quem realmente teve força para disseminar a escrita experimental violonística e desenvolvê-la para novas linguagens. Por tanto não deixemos que opções editoriais ou equívocos interpretativos acerca da linguagem de uma obra sejam fatores primordiais na fixação de importantes eventos na história do violão brasileiro.

4. As gravações realizadas por Gismonti ao violão de seis cordas entre 1969 e 1973

4.1 O processo de audição

O processo de audição foi feito a partir de cinco discos de Egberto Gismonti lançados entre 1969 e 1973, quando Gismonti ainda usava o violão de seis cordas. Foi escolhido somente um disco por ano sendo eles: Egberto Gismonti (LP/1969, CD/1996, Polygram/Philips), Sonho 70 (LP/1970, Phonogram/Philips/Fontana), Orfeo Novo (Corona Music Jazz, LP/1971), Água e Vinho (EMI-Odeon LP/1972, CD/1988) e Árvore (LP/1973, CD/2001, Odeon/Carmo).

Após a completa audição desses cinco discos (que totalizam três horas e vinte minutos de música divididas em 48 faixas) foram separadas as 27 canções das 21 obras instrumentais tendo sido essa última dividida em obras que continham violão (14 faixas) e as que não continham (7 faixas).

A partir desta seleção foi dada total prioridade à música instrumental com violão, totalizada em 52 minutos de música. As performances de Gismonti ao piano ou ao violão acompanhando canções não foram analisadas, deixando para que outros pesquisadores a façam no surgimento do interesse.

Assim fica a seleção da obra instrumental de Gismonti ao violão nos discos selecionados:

Tabela 1 Utilização do violão por Gismonti em sua música instrumental

DISCO	Egberto Gismonti (1969)	Sonho 70 (1970)	Orfeo Novo (1971)	Água e Vinho (1972)	Árvore (1973)
FAIXAS	Salvador	Pêndulo	Parque Laje	Eterna	Var. sobre um tema de L. Brouwer
	Tributo a Wes Montgomery		Salvador		Salvador
	Computador		Portraits 1, 2 e 3		
	Estudo nº 5		Consolação-Berimbau		

Dentro dessa lista há dois tipos de solo de violão: O polifônico, tradicional da música de concerto, e o melódico, comumente aplicado ao jazz.

Não há sequer uma peça solo gravada por Gismonti nesses discos. O violão foi sempre incluído em contexto de grupo, porém em algumas das faixas o violão deixa de ser acompanhado, tornando um instrumento solo. Foi dada mais atenção a abordagem polifônica de Gismonti. Dessa forma, as audições se restringiram às seguintes faixas:

Tabela 2 O violão polifônico de Gismonti nas gravações entre 1969 e 1973

DISCO	Egberto Gismonti (1969)	Orfeo Novo (1971)	Água e Vinho (1972)	Árvore (1973)
FAIXAS	Salvador	Parque Laje	Eterna	Var. sobre um tema de L. Brouwer
	Estudo nº 5	Salvador		Salvador
		Portraits 1, 2 e 3		
		Consolação-Berimbau		

A fim de adequar as interpretações de “Variations” e “Central Guitar” a partir do que fazia Gismonti ao violão de seis cordas, foi necessário, para além da criação da versão solo de “Salvador” (capítulo 5.1), escutar as faixas selecionadas para identificar mais elementos que poderiam não conter em “Salvador”.

Após algumas audições das músicas que compõem a tabela do violão polifônico de Gismonti, foram tomadas as impressões e realizado tabelas da forma de execução do violão, as peculiaridades técnicas de Gismonti e o material musical idiomático utilizado. Segue abaixo as respectivas tabelas:

Tabela 3 Tipos de execução de Gismonti ao violão (Tabela 1)

Execução do violão	Solo	Em contraponto com a melodia	Camerista, com instrumento solo em primeiro plano
Músicas	Estudo nº5	Estudo nº5	Estudo nº5
	Portraits (1,2 e 3)	Parque Laje	Eterna
	Salvador (Todas)		Portraits (1,2 e 3)
			Parque Laje

Tabela 4 Tipos de execução de Gismonti ao violão (Tabela 2)

Execução do violão	Acompanhador (Samba)	Acompanhador (Jazz)	Melodia acompanhada	Contraponto (solo)
Músicas	Consolação-Berimbau	Parque Laje	Portraits 3	Portraits 2
	Estudo nº5		Berimbau-Consolação	
	Salvador (Todas)		Salvador (Todas)	
			Eterna (introdução)	
			Parque Laje (entre 5'10' e '6'37'')	

Tabela 5 As peculiaridades técnicas de Gismonti

Peculiaridade Técnica	Polegar alternado	Falhas de pressão de mão esquerda	Falha em sincronização em escalas rápidas	Independência de mãos	Utilização de palheta
Músicas	Salvador (1969)	Parque Laje	Portraits 1 e 2	Berimbau-Consolação	Var. sobre um tema de L. Brouwer
			Salvador (1969, 71)		

Tabela 6 Material Musical Idiomático (Tabela 1)

Material Musical idiomático	Sequência de arpejos	Acordes repetidos	Acordes com harmônicos e semitons	Rasgueados
Músicas	Estudo nº5	Parque Laje	Eterna (Harmônicos)	Var. Tema L.B.
	Salvador (1973)	Portraits 2 e 3	Parque Laje (Semitons)	Salvador (1973)
	Portraits 2	Var. Tema L.B.		

Tabela 7 Material Musical Idiomático (Tabela 2)

Material Musical idiomático	Acordes paralelos	Glissandos	Harmônicos naturais	Acordes entrecortados por cordas soltas
Músicas	Parque Laje	Salvador (1973)	Berimbau-Consolação	Berimbau-Consolação
	Portraits 1 e 2		Eterna (Harmônicos)	Portraits 2
	Berimbau-Consolação			

4.2 Notas sobre a performance de Gismonti nas gravações entre 1969 e 1973

A partir destas audições foi possível notar as idiosincrasias da performance de Gismonti ao violão de seis cordas, chegando a algumas conclusões.

Gismonti já dominava muito bem o instrumento nessa fase de sua vida. Seu autodidatismo não o impediu de construir uma técnica limpa e sólida que o permitisse se expressar como violonista. Apesar de se notar algumas falhas em sua execução (como em Parque Laje, Salvador (1969 e 71) e Portraits) nota-se que tais tropeços técnicos acontecem em momentos de alta velocidade e não interferem no resultado musical, pois caso isso fosse um problema, tais falhas não teriam entrado para os discos.

Nota-se um amplo recurso técnico/idiomático em sua performance, que vai de sequências de arpejos (Estudo nº5), independência de mãos (Berimbau-Consolação de Baden Powell), escalas rápidas (Salvador/1973; Portraits I e II) até polegar alternado (Salvador/1969).

Em somente um exemplo, como Portraits, é possível observar quase toda a riqueza idiomática de Gismonti, que será mais extensa em sua obra de concerto para violão solo. Gismonti usa acordes paralelos em várias ocasiões, excessivo uso de cordas soltas, melodias com harmônicos naturais, entre outras técnicas.

Percebe-se ainda a inclusão do violão em diversos gêneros como samba, jazz e música de câmara contemporânea, sendo possível notar a pluralidade da música de Gismonti mesmo com toda a restrição de audição feita no presente trabalho.

Gismonti então se mostra um grande conhecedor do instrumento e sua obra violonística é reflexo de sua pesquisa enquanto compositor e performer. Esses assuntos serão discutidos mais a frente ao tratar das peças “Salvador”, “Variations” e “Central Guitar”.

5. Preparação da performance

5.1 Salvador

As gravações de “Salvador” que constam nos discos de 1969, 1971 e 1973 foram todas realizadas com Gismonti ao violão de seis cordas. A música veio sendo revisitada em arranjos e formações diferentes, algo bastante comum em seu trabalho⁵.

A primeira gravação de “Salvador” é de 1969 e é a primeira faixa de seu disco de estreia. Sua formação é em trio de violão, percussão e contrabaixo.

A segunda versão faz parte do disco “Orfeo Novo”, de 1971, e foi gravada em trio de violão, flauta e contrabaixo.

A terceira gravação faz parte do disco “Árvore”, de 1973 e é a primeira que contém as partes pré-estabelecidas que Gismonti segue tocando até hoje. Foi gravada em trio com baixo acústico e percussão⁶.

Gismonti ainda gravaria “Salvador” nos discos “Solo”, de 1979, ao violão de oito cordas e “Dança dos Escravos”, de 1989, ao violão de 10 cordas.

A criação do presente arranjo foi quase toda baseada na gravação de 1973, exceto a introdução, que veio da versão de 1971. A ideia era construir uma versão que fosse independente de um acompanhamento rítmico, como nas gravações analisadas. Porém há trechos em que, mesmo em grupo, Gismonti não deixa de realizar as partes melódicas da música.

Duas dificuldades foram encontradas durante a organização da ordem das partes desta peça: 1) decidir por uma introdução e 2) alinhar as partes da música já que esta sofre algumas mudanças em cada versão analisada.

O caminho que levou às decisões finais passou por várias audições das gravações de Gismonti, pelo momento da transcrição, muitas horas de improviso e por apresentações da própria peça ao vivo no momento do Encore de seis recitais realizados em 2016, sendo estes os seguintes:

- 29/05/2016 - Lisboa, Portugal. Largo Café Estudio.
- 25/06/2016 - Braga, Portugal. Museu Nogueira da Silva.

⁵ Neste mesmo período as músicas “O Sonho”, “Indi”, “Pr’um samba” e “Janela de Ouro” passam por processos semelhantes.

⁶ Cuíca, pandeiro e agogô

- 08/07/2016 - Aveiro, Portugal. Série Irmão Violão. Museu de Arte Nova.
- 19/08/2016 - Londrina, Paraná, Brasil. Série Palcos Musicais. Centro Cultural SESI/AML.
- 15/09/2016 - Lisboa, Portugal. Museu da Música.
- 23/09/2016 - León, Espanha. Sala Eutherpe.

“Salvador” não possui uma partitura editada para violão. Portanto o presente arranjo se deu, através das audições das gravações citadas, da partitura presente no songbook de Gismonti, escrita em duas pautas, uma em clave de sol e outra em clave de fá, como uma partitura de piano, e uma partitura pirata, em manuscrito de autor desconhecido, encontrada na internet, que se mostrou menos confiável a cada leitura, por conta da grande quantidade de erros nela presente.

O aprendizado desta peça começou por essa partitura. Nesta altura após várias audições de “Salvador”, foram encontrados erros— como notas, ritmos e fórmulas de compasso.

A introdução foi o último passo da formalização deste arranjo por conta das várias versões existentes. A versão do disco “Solo” de 1979 é uma das que mais agradam ao autor do trabalho. Apesar desta gravação não fazer parte do trabalho, ficou a curiosidade em testá-la de alguma forma.

Por ter um caráter mais contemplativo, fazia da música algo em grande crescente. Não a fazia *ipsis literis*, mas buscava a atmosfera dos arpejos de acordes dissonantes da interpretação de Gismonti ao violão de 8 cordas. Porém não havia a satisfação em realizar um material que fosse diferente das interpretações de Gismonti. Ainda assim, esta versão da introdução de Salvador baseada na gravação de 1979, ao violão de oito cordas, foi realizada em recitais nas cidades de Lisboa no dia 29 de maio de 2016 e em Aveiro no dia 8 de julho de 2016.

Opto por utilizar a introdução da gravação de 1971 por ser a única ao violão solo e ser mais desenvolvida composicionalmente. Possui um caráter mais lírico em comparação com as outras versões.

A introdução de 1969 serviu de modelo para o início da ponte da música, como será explicado mais à frente. A introdução da versão de 1973 nunca me agradou, por isso não fui além com sua transcrição.

Figura 2 Salvador: Introdução 1971. transcrição de YM.

Figura 3 Salvador: Introdução 1971 (continuação). transcrição de YM.

Essa introdução foi testada pela primeira vez no recital realizado em Braga, Portugal, no dia 25 de junho.

As partes A e B são feitas basicamente como aparecem em todas as gravações nos momentos de melodia do violão.

Figura 4 Salvador: Parte A transcrição de YM

Parte B:

Figura 5 Parte B imagem 1



Figura 6: Parte B imagem 2 Transcrição de YM

O trabalho da “partitura pirata” entrou para ajudar a reconhecer as regiões do final da Parte B (nas duas últimas linhas da figura 6. Encontra-se na figura 7 um exemplo da “partitura pirata”).

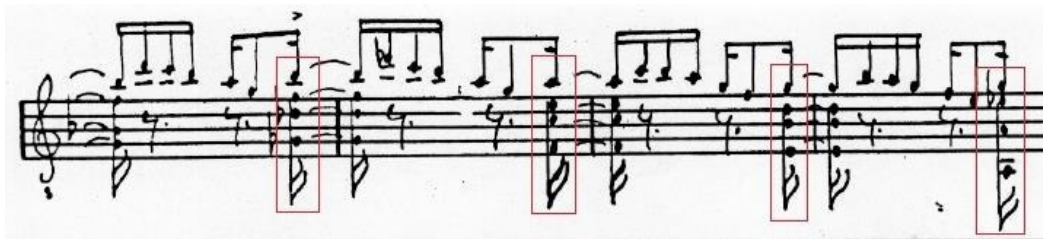


Figura 7 exemplo da partitura pirata

A parte C que incluída no presente arranjo é praticamente toda aquela gravada por Gismonti em 1973.



Figura 8 Salvador Parte C imagem 1 Transcrição de YM

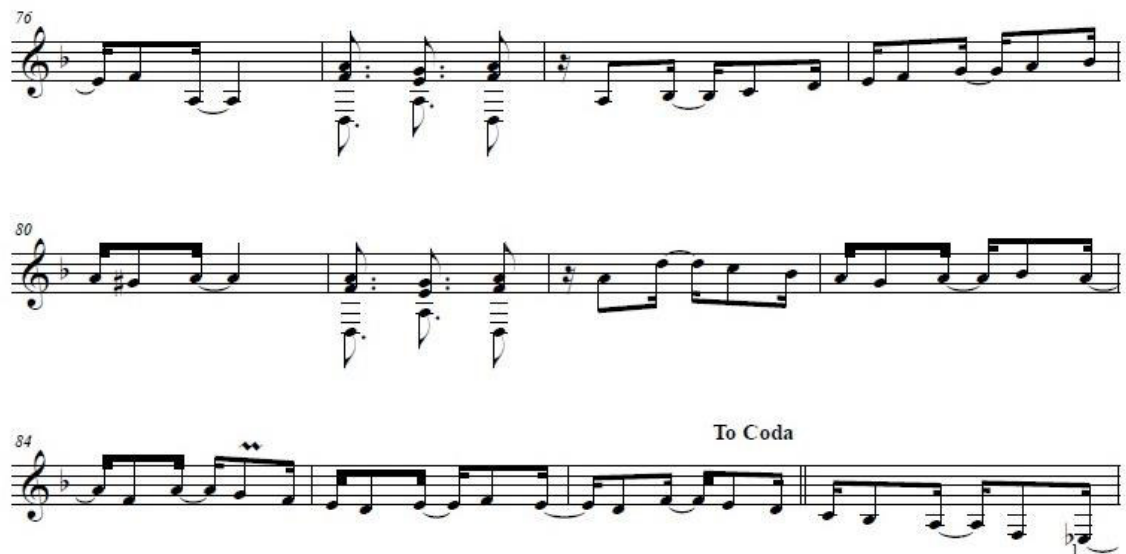


Figura 9 Salvador Parte C imagem 2 Transcrição de YM



Figura 10 Salvador Parte C imagem 3 Transcrição de YM



Figura 11 Salvador Parte C imagem 4 Transcrição de YM

Porém a ponte entre a parte C e o retorno da parte B é feita com a rítmica de samba da introdução de 1969 e com as finalizações das versões de 1971 e 1973, usada também como interlúdio na versão de 1989.

109

polegar em movimento alternado

114

118 *gliss.*

Citação "Berimbau" Baden Powell

122

128 *D.S. al Coda*
accel.

Figura 12 Salvador Ponte. Versão YM.

Ao final do interlúdio é acrescentada a citação de “Berimbau” de Baden Powell (em destaque na figura 12) por ser outro elemento recorrente em “Salvador” desde 1971.

Os rasgueados em corda solta, intercalados com um trêmulo da primeira corda, presente no final da versão de 73, (compassos 130 a 132 [Figura 12] e compassos 145 e 146 [Figura 13]) são utilizados na versão do interlúdio como elemento final chamando o retorno do tema B. Este interlúdio também é utilizado em parte como coda.

O acorde de Bb menor na região super aguda do violão, presente na versão de 1973 (compasso 147, Figura 13) é utilizado no trecho final do presente arranjo.

Figura 13 Salvador Final. Versão YM.

A performance de Gismonti é constituída de vários timbres, sejam eles advindos da diferença de sons *sul tasto* ou *ponticello* e através das mudanças de intensidade. O mesmo ocorre com variações de andamento, principalmente em momentos de extrema velocidade com que toca algumas frases gerando ruídos que seriam indesejáveis na tradição erudita, mas que fazem parte de seu violonismo. Não se escuta todas as notas das frases quando Gismonti aumenta substancialmente a velocidade de um trecho, mas percebe-se o ritmo de uma maneira ainda muito clara.

Nas gravações de “Salvador”, Gismonti não executa sua música de forma carnavalizada desde o início. Primeiro ele apresenta a música de modo que se compreenda o material musical sem “interferências”. Depois da exposição da música, algumas repetições ganham valores inversos. As melodias virando elementos rítmicos é algo comum em sua performance e podemos ver isso em várias versões posteriores a gravação de 1979 de “Salvador”.

Como já foi visto em capítulos anteriores, essa abordagem rica em timbres, é indissociável ao interpretar Gismonti. Este elemento ruidoso faz parte de sua música. A atitude técnica que a

liberação do ruído gera é algo a se aproveitar nas interpretações de “Variations” e “Central Guitar”.

5.2 Variations pour guitare (1970)

This work, consisting of an introduction, 3 variations and a finale was written in memory of Anton Webern. Gismonti tells us: *“In this work I used the tone-row in a free manner. My aim was to recapture the tone-colours, the depth, the limpidity and above all the atmosphere that Webern conveys in all his vocal music. I dedicated to him because his music is very important to me, but I don’t claim that there is any comparison between his music and mine”*⁷. (Em Davezac, Betho. 1976. ERATO)

A introdução está escrita a quatro vozes com a textura de melodia acompanhada. Compreendo que a indicação da interpretação das linhas principais está na forma como Gismonti escreve os grupos de nota com hastes para cima e para baixo. O que se caracteriza por melodia principal aparece em uma voz independente, separada do acompanhamento em acordes.

Figura 14 Variations pour Guitare Introdução

⁷ Essa peça, constituída por uma introdução, três variações e um final foi composta em homenagem a Anton Webern. Gismonti nos conta: *“Nesta peça eu usei o serialismo de uma maneira livre. Minha vontade era a de recapturar as cores, a profundidade a limpeza e, acima de tudo, a atmosfera que Webern emprega em sua música vocal. Eu dediquei esta peça a ele, pois sua música é muito importante para mim, porém eu não tenho a pretensão de estabelecer comparações entre minha música e a dele”*.

No primeiro compasso, o Bartók pizzicato deve ter apenas um timbre diferente das restantes notas, portanto não há a necessidade de puxar a sexta corda com demasiada força.

A primeira fermata indica o início de finalização do primeiro arco interpretativo adicionado, culminando em seu final na fermata do compasso seguinte.

É uma passagem sem grandes dificuldades técnicas, porém um dos caminhos de sua interpretação pode estar na questão tímbrica, mantendo as vozes superiores próximas dos sons que são obtidos dos harmônicos do final do trecho, com a finalidade de obter maior uniformidade entre as vozes.

O momento final da introdução pode estar sujeito a erros caso não se tenha atenção à execução dos harmônicos. Primeiro é importante mudar a indicação de execução desses harmônicos com o dedo 4 pela execução de mão direita.

Figura 15 Variations pour Guitare acordes paralelos e harmônicos da Introdução

Dessa forma, para que a mão direita não se perca entre a execução dos harmônicos e dos acordes, ela deve se mover na mesma direção em que a mão esquerda se move, pois assim uniformiza-se a sonoridade da passagem e o movimento de ambas as mãos.

A introdução termina com um harmônico de um lá suspenso cuja execução está indicada da na nota de rodapé da partitura:

Figura 16 Variations pour Guitare indicação da execução do harmônico Introdução

Esta introdução é tecnicamente simples. Não há nada complicado para o violonista que se encontra apto a executar esta obra.

A primeira variação está dividida em quatro partes que podem ser notadas pelas mudanças de andamento e de caráter:

- Semínima a 108: *a Tempo, deciso ma um poco scherzando.*
- Semínima a 160: *poco scherzando*
- Semínima a 60: *dolce*
- Semínima a 80: *Pesante ma poco a poco piú enérgico*

A primeira parte desta variação começa com um trilo unicordal de mão esquerda nas notas lá e sol# na corda 4; a mão direita executa um material independente da esquerda nas cordas 3 e 5 soltas.

The image shows a musical score for the first variation of 'Variations pour Guitare'. It features two staves. The upper staff is for the left hand (M.E.), starting with a trill on the 4th string (notes La and Sol#) and then moving to a melodic line. The lower staff is for the right hand (M.D.), playing a melodic line on the 3rd and 5th strings. Annotations in red and green provide technical details: 'Trilo unicordal = M.E' points to the initial trill; 'Cordas soltas = M.D' indicates the right hand's independent material; 'Fim do trilo' with a red arrow points to the end of the left hand's trill; 'articulação das duas vozes com a mão direita' points to the right hand's articulation; and 'Ligados a cada duas notas' points to the right hand's slurs. Dynamics include *p*, *cresc.*, *poco a poco*, and *fff*.

Figura 17 Variations pour Guitare 1ª Variação. Independência de mãos

The image shows a close-up of the first measure of the trill, labeled '(1)'. It shows the notes La and Sol# on the 4th string, with a slur over them and the text 'etc.' following.

Figura 18 ordem das notas do trilo

A dificuldade em manter com clareza o som das notas lá e sol# a partir da entrada da mão direita gera dúvida na real execução deste trilo por conta do movimento do ligado (mão esquerda movendo os dedos para baixo) e da nota sol pedal que se inicia no segundo compasso.

Pode-se buscar uma forma de puxada dos ligados que não deixe que o dedo 2 esbarre na corda 3 fazendo o trecho com uma textura sem destaque das notas. Dessa forma ouve-se com mais evidencia a nota batida pelo dedo 2 (lá natural) e as cordas soltas ficam livres para soar.

No final desta parte a mão direita articula os ligados da mão esquerda:

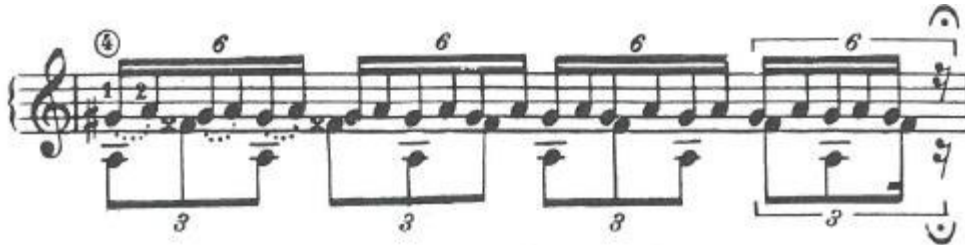


Figura 19 Articulação do trilo pela mão direita

A ordem das notas inicialmente apresentadas é lá-sol# (figura 14) enquanto que no compasso final a ordem fica em sol#-lá.

A figura 20 apresenta arpejos mistos de campanela e ligados. Algo que se repetirá mais à frente nesta variação e será visto ainda em “Central Guitar”.

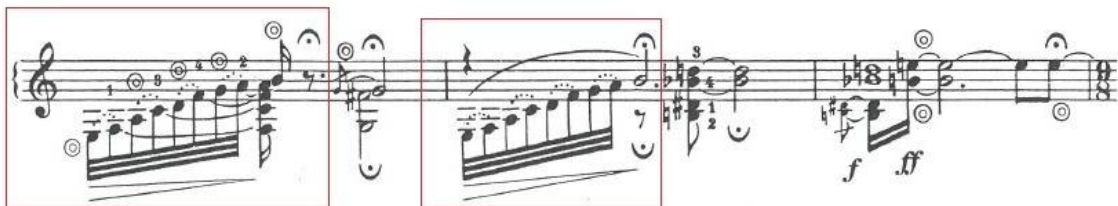


Figura 20 Variations pour Guitare arpejos mistos de campanela e ligados

É importante que se aproveite a fermata da linha anterior (destacado em verde na figura 15) para preparar o posicionamento da mão esquerda nesses arpejos (figura 16). Antes da execução do presente trecho coloca-se os dedos da mão esquerda nas cordas, realizando a formação completa do acorde que irá soar após os ligados, para direcionar os dedos em cada corda e não errar os ligados.

A nota mi do final dessa linha (acompanhada da fermata, ultimo compasso) (figura 20) está ligada à próxima parte desta variação: “*poco scherzando*”. Esta nota estabelece um pedal para o movimento paralelo da voz superior acompanhada dos acentos (ver figura 21).

$\text{♩} = 160$ **poco scherzando**
 2 + 2 + 2 + 3
 2 + 2 + 3
 Movimento vertical
 2 + 2 + 3
 3 + 3
 f *cresc.* poco a poco
 Movimento paralelo das vozes acentuadas
Pesante a Tempo
 ff

Figura 21 Variations pour Guitare Variação I Movimentos paralelos e verticais Pg2 Ln 4 a 6

Os compassos em 9/8 estão divididos em 2 + 2 + 2 + 3, indicados pelos acentos. Os compassos em 7/8, divididos em 2 + 2 + 3, apresentam uma harmonia idiomática (em movimento vertical) na primeira posição, em terças menores, com as cordas soltas (4), (3) e (2) seguindo a ideia de complemento rítmico. Esse tipo de movimento vertical pode ser visto também na “Dança nº1” para dois violões (figura 22)

ff ff

Figura 22 Dança n1 para dois violões: exemplo de harmonia idiomática Pg 3 Ln 3

A terceira parte, “dolce”, é formada apenas por um compasso com um arpejo misto de campanela e ligados. Sua execução já foi vista anteriormente (Figura 23).



Figura 23 Variations pour Guitare "Dolce" Variação I pg 2 Ln 7

A última parte “*Pesante ma poco a poco piú enérgico*” é uma sequência de acordes paralelos com variação rítmica (Figura 24).



Figura 24 Variations pour Guitare Acordes paralelos Variação I pg 2 Ln 7

A ideia principal deste trecho é evidenciar a sua rítmica. Para isso, é importante que ambas as mãos realizem as pausas, com a mão direita abafando as cordas e com a mão esquerda liberando a pressão das cordas, sem perder o contato com as mesmas.

O mesmo acorde que fecha a terceira parte reaparece, mas ao invés da indicação de intensidade em “*fff*”, como da primeira vez, este acorde é indicado com intensidade “piano” (Figura 25).



Figura 25 Variations pour Guitare Final Variação I

Apesar desta primeira variação não ser difícil tecnicamente, alguns problemas surgem ao elevar seu andamento que, em geral, acontecem nos trechos de movimento paralelo por falta de prática nas mudanças de posição na velocidade rápida.

Esta primeira variação possui nove mudanças de intensidade entre pianos e “fff”, além dos acentos, crescendos e decrescendos indicando vasta variedade sonora em pouco mais de uma página de música a que o intérprete deve realizar com precisão.

A segunda variação está dividida em três partes, de acordo com as indicações de andamento no topo da variação: Colcheia igual a 120 – 40 – 60 bpm.

Os inícios de caráter na segunda variação têm, após uma nota de som longo, um movimento descendente de três/quatro grupos de notas com finalizações em movimento ascendente das notas Dó# – Ré#, (que as vezes são escritas como Réb – Mib) em destaque com linha azul.

Abaixo segue uma análise geral da interpretação desta segunda variação:

The image displays a musical score for the 2nd Variation, consisting of five staves of music. The score includes the following elements:

- Staff 1:** Labeled "2ª VARIATION (♩ = 120 - 40 - 60)" and "Un poco animato". It starts with a tempo marking of ♩ = 120 and includes a "Harm. XII" instruction. The first staff is annotated with blue lines and circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5.
- Staff 2:** Labeled "Tranquillo ma grazioso misterioso". It features a tempo marking of ♩ = 60. A green box highlights a specific musical phrase. Blue lines and circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.
- Staff 3:** Labeled "a Tempo un poco grazioso". It includes a "Harm. (3)" instruction. Blue lines and circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.
- Staff 4:** Labeled "Ligados de acordes" with a red arrow pointing to a red box, and "più animato". It includes a "Harm. (3)" instruction. Blue lines and circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.
- Staff 5:** Labeled "poco rit. - - poco allarg. calando dolce". It includes fingering instructions "IX VIII VII" and "v". Blue lines and circled numbers 1, 2, 3, 4, and 5 are present.

Figura 26 Variations pour Guitare Linhas de interpretação Variação II

A primeira indicação de andamento vem acompanhada de um “Um poco animato” e tem somente quatro compassos, sendo dois deles em 2/4 e os outros dois em 3/8. O interessante é

que o último tempo do compasso de 2/4 e o compasso seguinte, em 3/8, possuem o mesmo material melódico (figura 27).

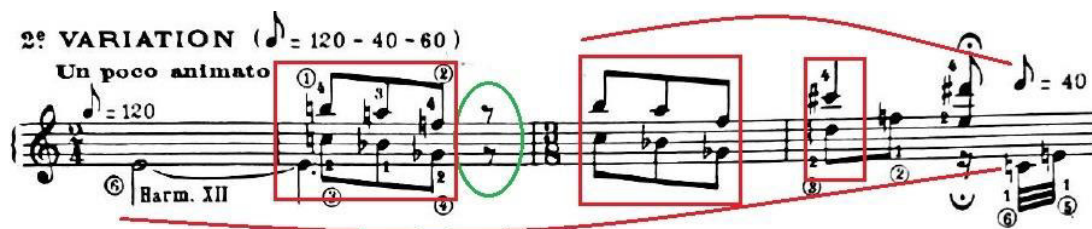


Figura 27 Variations pour Guitare Ritmicas em 2/4 e em 3/8 Variação II Pg 3 Ln 3

O intérprete deve mostrar essa diferença de fórmulas de compasso com um acento na primeira nota do grupo de colcheias do compasso de 2/4 e fazer a pausa escrita em sua medida. No compasso seguinte o acento é feito na primeira colcheia e depois deve ser feito outro acento no primeiro tempo do último compasso do trecho para que se mostre a diferença nas rítmicas dos compassos de 2/4 e 3/8.

A segunda indicação de andamento (colcheia a 40) vem com o caráter “*Tranquillo ma grazioso misterioso*”. Tem a duração de pouco mais de dois compassos e está escrita em um contraponto a três vozes, de rítmica mais complexa se comparada aos trechos anteriores (figura 28).



Figura 28 Variations pour Guitare trecho a três vozes Variação II Pg 3 Ln 4

O bend de três quartos de tom no acorde circulado em vermelho na figura 28 é um pouco difícil de realizar por conta da tensão das cordas na primeira posição do violão. Em um instrumento mais tenso pode ser difícil atingir os três quartos de tom neste bend, dessa forma é importante que o presente acorde tenha alguma distorção nas alturas de suas notas.

Gismonti escreve novas possibilidades sonoras para o violão através de grafias tradicionais. Um momento específico desta obra é o trecho da figura 29 que remete à sons percussivos de mão esquerda, que será visto com uma escrita mais desenvolvida em “Central Guitar” .



Figura 29 Variations pour Guitare Trecho de percussão de mão esquerda Variação II Pg 3 Ln 6

Por conta da indicação de “fortíssimo” é inevitável o som da batida da mão esquerda no braço do violão para além das notas escritas nestes ligados de acordes. Essa pode ser a primeira utilização brasileira de percussão no braço do violão, que viria a se tornar elemento recorrente na performance de Gismonti.

O trecho “piu animato” (figura 30), que vem logo a seguir ao “animato” (figura 29) é um dos trechos mais difíceis desta variação.

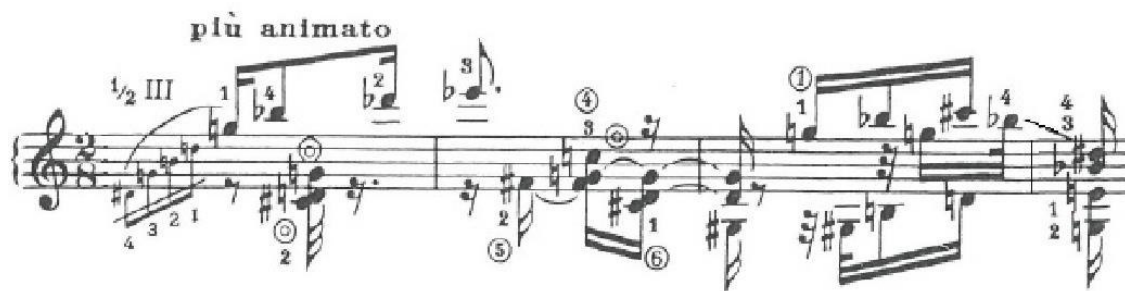


Figura 30 Piu animato Variação II Pg 3 Ln 6 e 7 (editado)

A presente passagem é complicada pelas mudanças rápidas em distâncias de cinco posições uma vez para a região aguda (primeiro e segundo compasso) e outra para a grave (primeiro tempo terceiro compasso) além da última mudança de uma distância de 8 posições para o grave com glissando de dedo 4 (último compasso). É necessário que essas mudanças sejam realizadas com total contato da mão esquerda com as cordas para não perder a referência, isso é facilitado por se tratar de uma passagem de movimento paralelo.

Por conta da variedade de elementos presentes nessa variação, sua execução se torna um pouco confusa à primeira vista, porém as fermatas aos finais de frase ajudam na performance. Em geral é uma variação “desconfortável” para a mão esquerda por conta das várias mudanças de posições em ritmos rápidos sendo suas manutenções a maior parte do trabalho. Não há passagens complicadas para a mão direita.

A terceira variação tem apenas uma indicação de andamento: Colcheia à 132 bpm com a indicação de caráter “*Scherzando, animato ma forte e grazioso*” e não tem fórmula de compasso.

The image shows the musical score for the 3rd variation of 'Variations pour Guitare'. It consists of six staves of music. The first staff is titled '3^e VARIATION (♩ = 132)' and 'Scherzando, animato, ma forte e grazioso'. The music is written in a single treble clef staff. The first two staves contain the main melodic line with various fingering numbers (1-4) and articulation marks. The third staff shows a series of chords with Roman numerals: VII, V, IV, VI, VII, I, XII, VII, VI, VI, II. The fourth staff is marked 'espressivo e forte' and continues the melodic line. The fifth staff is marked 'Pesante, a Tempo' and 'poco a poco allarg. Tempo forte', indicating a change in tempo and dynamics. The sixth staff continues the melodic line with Roman numerals: $\frac{1}{2}$ III, $\frac{1}{2}$ VI, $\frac{1}{2}$ IX, and IX. Red arrows point to the right at the end of the first, fifth, and sixth staves.

Figura 31 Variations pour Guitare Variação III Pg 4



Figura 32 Variations pour Guitare Variação III Pg 5 Ln 1 e 2

O principal desafio desta terceira variação está na realização de seus ritmos que, por vezes, tornam difíceis algumas passagens tecnicamente simples. O primeiro passo é estabelecer a execução das unidades de tempo (colcheia) para mensurar ritmicamente o restante da variação.

Nas duas primeiras linhas Gismonti apresenta toda a gama rítmica que será usada até o final da variação: Colcheias como unidade de tempo, tercinas de colcheia, tercinas de semicolcheia, semicolcheias e grupos de fusas (ver figura 33).



Figura 33 Variação 3 Pg 4 Ln 1 e 2

A partir de então é possível medir a rítmica do restante da música (incluindo o Finale) mesmo com as variações desses padrões que virão a seguir. É importante não confundir a execução das frases em tercina de colcheia (com relação de três notas a cada dois tempos) na figura 34 com as tercinas de semicolcheia (com relação de três para um) na figura 35.



Figura 34 Tercinas de colcheia Pg 4 Ln 1

Na dificuldade de estabelecer a medida exata das tercinas de colcheia (destacadas na figura 30) sugiro como dica de “estudo de compreensão rítmica” que a primeira frase (com fim na primeira fermata) seja pensada com semínima a 66 bpm como unidade de tempo a fim de encaixar os grupos de tercina em “um tempo” cada. Após a fermata, reestabeleça a colcheia como unidade de tempo (a 132 bpm), pois, seguindo essa ideia de estudo, as tercinas de semicolcheia (destacadas na figura abaixo) encaixam-se mais facilmente na medida proposta.

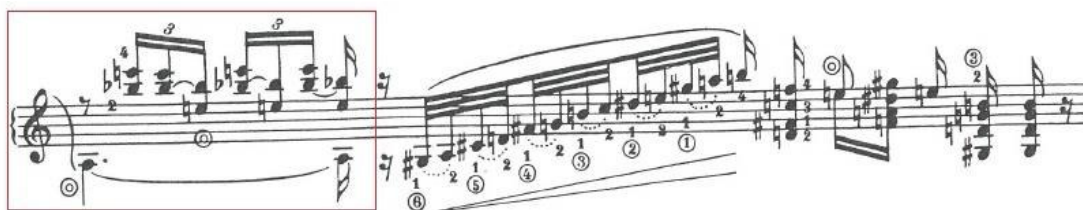


Figura 35 Tercinas de colcheia Pg 4 Ln 2

O trabalho que se segue é baseado, então, a partir da rítmica gerada por essas duas primeiras linhas. Compete agora ao intérprete que se compreenda a medida das pausas e das variações rítmicas que encontrará pela frente.

Um elemento novo nesta obra surge nesta variação: a utilização do efeito da tãmbora e de golpes no tampo do violão.



Figura 36 Variations pour Guitare Tãmbora Variação III Pg 5 Ln 1

Carvalho (2005) define a tãmbora como “percussão sobre as cordas ou cavalete. É compatível com todos os sons de mão esquerda e com outros de mão direita produzidos pelos dedos desnecessários à percussão da tãmbora”.

Sua execução pode ser feita com o polegar batendo nas cordas próximo ao cavalete (destacado em vermelho na figura 36) e, com o restante da mão (destacado em azul), batendo os dedos com a mão espalmada no tampo atrás do cavalete.

Como visto, o que torna essa variação difícil é a sua escrita rítmica, porém após a leitura e a compreensão das técnicas empregadas na execução, a música se torna tecnicamente simples.

Com o *Finale* retorna a barra de compasso (em 2/4). A peça se mantém com a colcheia a 132 bpm, com a indicação de caráter “*Pesante ma a tempo*”.

Sua duração é curta e se inicia com as mesmas três primeiras notas da introdução, mas em outra ordem. O caminho harmônico também é o mesmo com ambas as partes tendo uma nota dó no primeiro tempo do segundo compasso. Segue abaixo uma comparação das duas partes:

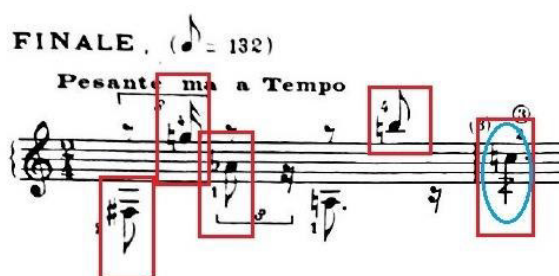


Figura 37 Início Finale Pg 5 Ln 3



Figura 38 Comparação Introdução

A dificuldade do Finale é basicamente a da leitura de seus ritmos. Porém o trabalho feito para a resolução de problemas na terceira variação auxilia a compreensão desta parte da música. Segue abaixo as duas primeiras linhas desta última parte de “Variations”:



Figura 39 Finale Pg. 5 Ln 3 e 4

As últimas duas linhas da música (Figura 40) apresentam alguns elementos que carecem de maior atenção em sua execução.

Primeiramente o grupo de arpejos em movimento paralelo em que a mão direita se mantém em primeira estância (termo concebido pelo violonista e pedagogo português Paulo Vaz de Carvalho. É um sistema posicional aplicado à mão direita que considera três posições básicas chamadas estâncias, cuja numeração é definida pela corda que toca o anelar [Abeijón, 2009]), mas com necessidade de afastamento do indicador da terceira para quarta corda em duas ocasiões (destacados pelos quadros vermelhos).

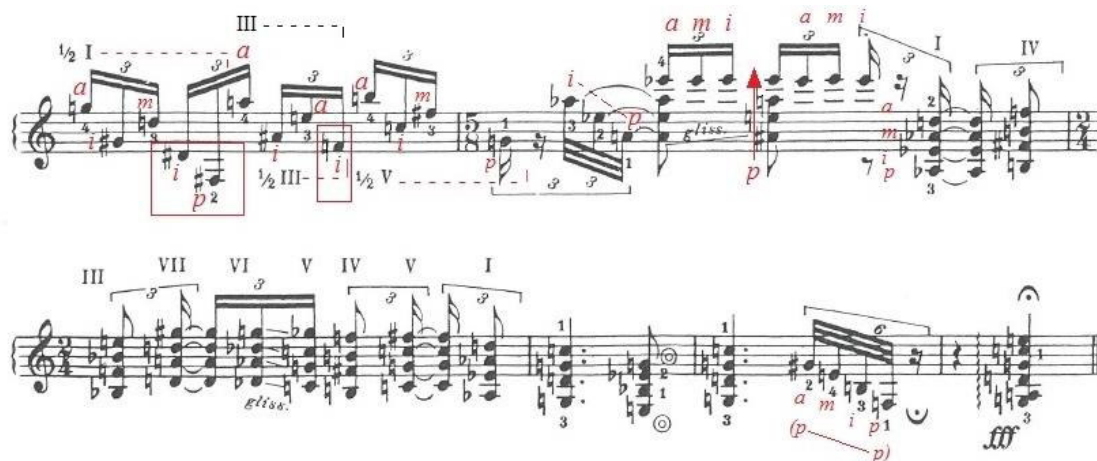


Figura 40 Finale Indicação da mão direita Pg 5 Ln 5 e 6

A fusa tercinada do compasso em 5/8 pode ter suas duas primeiras notas tocadas com um movimento de indicador (como dois toques apoiados consecutivos em duas cordas) e a última com o polegar. Esse movimento do indicador auxilia na execução da velocidade pedida.

Ainda na figura 40, no final do compasso em 5/8, segue uma sucessão de acordes paralelos de árdua manutenção por conta do afastamento do dedo 3 para o dedo 1, em pestana, durante todo o trecho (final da linha 5 até todo o compasso de 2/4). É importante que todas as notas soem claras, principalmente no momento do glissando, pois o efeito tímbrico desta parte é bastante diferente do restante da música.

O acorde em grupo de sextina de fusa que aparece antes do último compasso (figura 40) pode ser tocado de duas formas: Tradicionalmente com “*a m i p*” ou em um único movimento com a parte de cima da unha do polegar. O acorde final pode ser realizado em rasgueio ou arpejado com o polegar, para obter os três “F” indicados.

5.3 Central Guitar (1973)

Dentre as obras editadas para violão de seis cordas de Gismonti, “Central Guitar” é a única cuja escrita necessita de uma bula (página com indicações de como tocar trechos com sinais fora da convencional) para ajudar o intérprete a reconhecer alguma parte do material composicional (Figura 41).

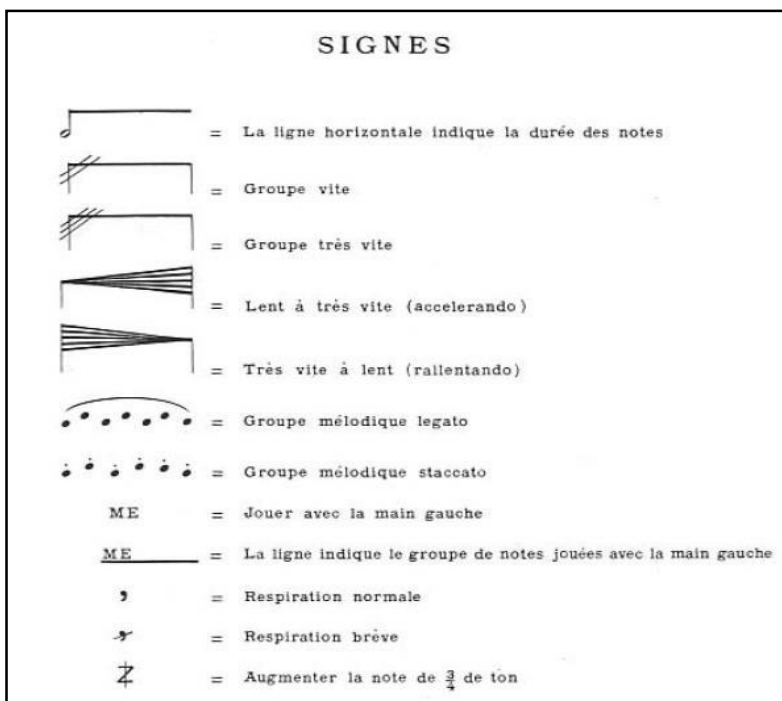


Figura 41 Central Guitar Bula

Outros elementos que não fizeram parte desta bula estão presentes em notas de rodapé ao longo da partitura e serão discutidas quando de seus surgimentos.

“Central Guitar” não possui números de compasso, portanto as indicações de compasso estarão sempre vinculadas à página pertencente e/ou ao caráter o qual o trecho faz parte.

Somente as indicações referentes à digitação de mão esquerda presentes na partitura não são suficientes para uma execução tecnicamente limpa da presente obra por não darem uma referência da totalidade das resoluções técnicas dos trechos mais difíceis como será visto em cada caso. Cada trecho deve ser pensado para que não haja repetições desnecessárias dos dedos da mão direita ou dedilhados que saiam de um movimento natural da mão.

O primeiro problema técnico se deu com a introdução por causa dos diversos saltos de posição e registro da mão esquerda para além das várias mudanças de estâncias, destacadas em retângulos vermelhos na figura 42, detalhados separadamente nas figuras de número 43 a 48.

O trecho que teve a mão direita adicionada à partitura (figura 42) foi toda a primeira linha e o primeiro grupo de notas da segunda linha. A mão direita do grande grupo em *Accelerando* já vinha indicada.

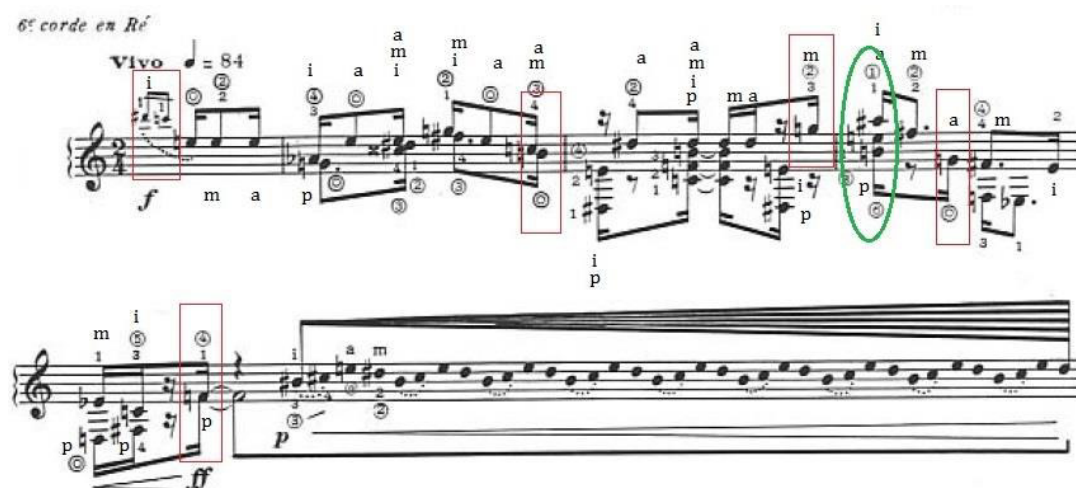


Figura 42 Central Guitar Introdução. Retângulos vermelhos indicando as estâncias.

O compasso em anacruse é realizado na primeira corda. São cinco notas, mas somente três são articuladas pela mão direita. Dessa forma o movimento sem cruzamentos de dedos, com “i m a”, auxilia o alcance do indicador para a terceira corda mantendo o anelar na primeira corda. O polegar fica parado na quarta corda como sensor da posição da mão, tocando a seguir a nota lá bemol no primeiro compasso.

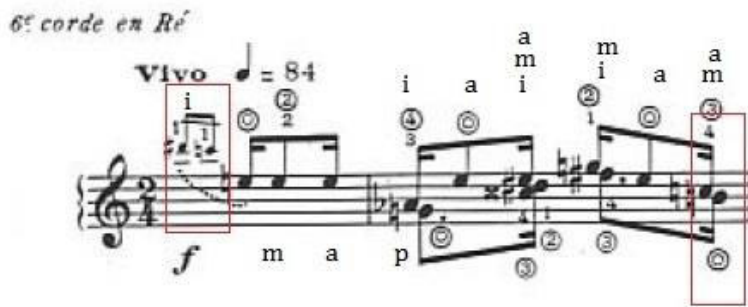


Figura 43 Central Guitar Introdução. Indicação das estâncias II

Neste primeiro compasso cada dedo da mão direita fica responsável por uma corda até a próxima mudança de estância que acontece na última semicolcheia do primeiro compasso (indicado na acima), quando os dedos médio e anelar sobem para a segunda e terceira corda respectivamente.

Na segunda troca de estância (figura 44) o polegar acionará a sexta e a quinta corda. É preciso repetir o anelar no ré# (segunda e quarta semicolcheia), para evitar cruzamento de dedos e também para mantê-lo até o final do trecho na segunda corda. As ações do anelar não travam a execução da presente passagem, pois diferem no tipo de execução (ora só, ora em um acorde) e não acontecem em um trecho de figuras rítmicas rápidas.

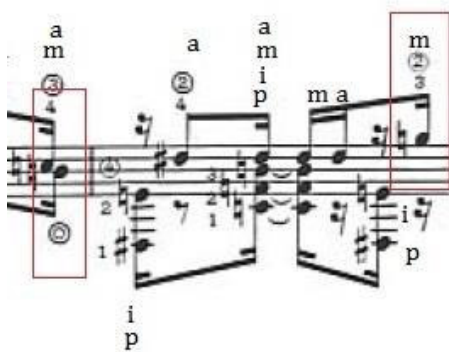


Figura 44 Central Guitar Introdução. Indicação das estâncias III

A próxima mudança de estância acontece na última semicolcheia do terceiro compasso (destacado pelo último retângulo vermelho da figura 44) e ocorre com um cruzamento do dedo médio sob o anelar a fim de manter a estabilidade da mão direita e a agilidade requerida pela passagem. Este dedo passa da segunda para a primeira corda, para a execução da nota sol, depois volta para a segunda corda. O polegar sai da sexta para a terceira corda e o indicador sai da quarta para a segunda.

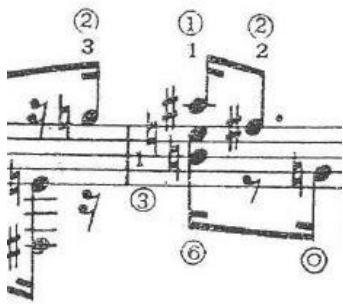


Figura 45 Central Guitar Introdução. Trecho de má digitação da partitura

Essa mudança de estância ocorreu por causa da nova digitação empregada no trecho para que a mão esquerda não sofresse com uma grande abertura de dedos e a mão direita tivesse um dedilhado mais confortável (ver digitação na figura 45). O mesmo acorde pode ser feito de forma muito mais simples do que a digitada originalmente por Gismonti como pode ser visto na figura 46:

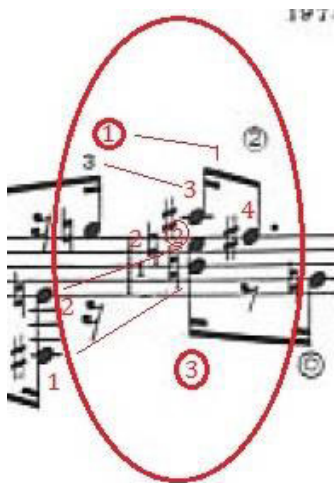


Figura 46 Central Guitar Introdução Mudanças realizadas na mão esquerda.

A nota sol indicada primeiramente na segunda corda será feita agora na primeira corda com o dedo três, que se arrasta para o lá# do acorde do compasso seguinte. Embora tire um pouco do peso que a nota Si teria se fosse realizada na sexta corda, essa mudança gera uma execução muito mais fluente se comparada à sua versão original. Tratando-se de um trecho rápido, procuro a maior fluência possível para o trecho.

A penúltima troca de estância desta passagem ocorre com a mudança do dedo anelar para a terceira corda (figura 47). O polegar retorna para a sexta corda, o indicador para a quinta e o médio para a quarta.

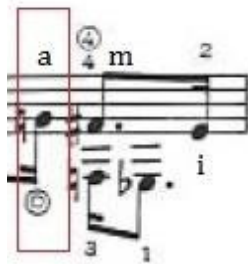


Figura 47 Central Guitar Últimas notas da primeira linha. Mudança de estância

O Fá natural que vem antes do grupo em grande acelerando (indicado pelo retângulo vermelho na figura 48) é tocado com o polegar, caracterizando assim a última mudança de estância desta introdução.

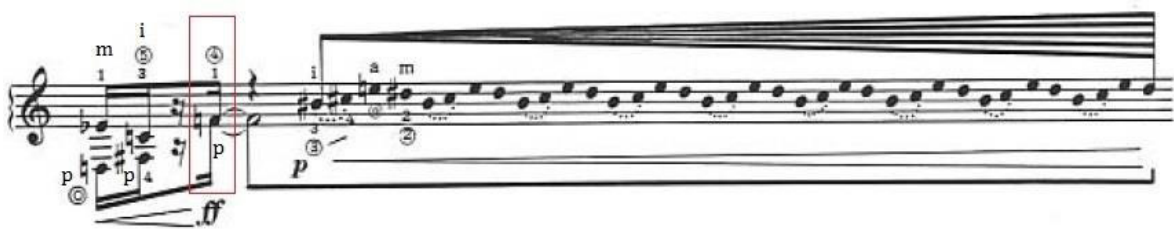


Figura 48 Central Guitar Última mudança de estância da introdução

Neste grande *accelerando* a partitura indica a repetição por nove vezes de um grupo de quatro notas (iniciadas pelas notas si sustenido e dó sustenido ligadas) em somente dois tempos (de acordo com a barra que se inicia na nota fá destacada acima). Esta indicação pode não ser tão clara, permitindo ao intérprete um maior alargamento do trecho.

De acordo com Stone (1980, Pg 124) esse tipo de notação poderia ser da seguinte maneira:



Figura 49 Sugestão de notação

O exemplo de Stone contém poucas notas e poderia ser facilmente tocado em dois tempos, dessa forma, voltando ao trecho da peça de Gismonti, com base na quantidade de notas da passagem acredito que o intérprete pode ter alguma liberdade na decisão do tempo daqueles nove grupos de quatro notas.

O mesmo ocorre na linha seguinte da música:

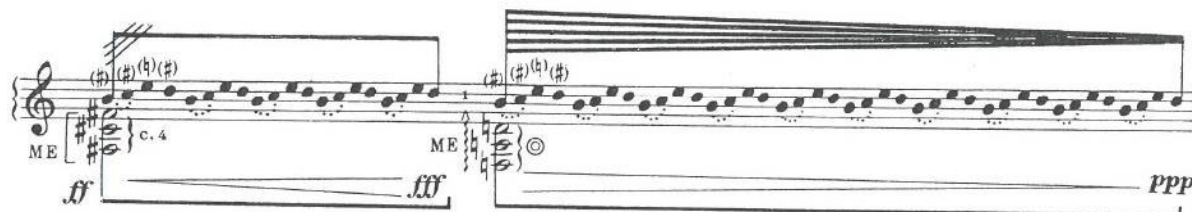


Figura 50 Central Guitar Quarto sistema

Aqui se dá o primeiro momento de independência de mãos da peça, quando os dedos da mão esquerda fazem soar uma ou mais notas ao batê-las sob o braço do violão ou puxando-as sem que haja a necessidade da ação mão direita. Na figura 50 vemos a totalidade da frase. A seguir veremos mais detalhadamente suas formas de execução:

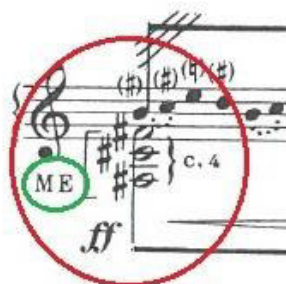


Figura 51 Central Guitar Independência de mãos

Na passagem destacada pela figura 51 há uma batida em fortíssimo do dedo 1 na quarta casa enquanto se executa o arpejo. Não há necessidade de se buscar uma batida em fortíssimo de som equivalente ao que seria obtido pela articulação de mão direita. Essa indicação de dinâmica sugere o timbre da batida do dedo sob o braço do violão na casa indicada.

O movimento seguinte (figura 52) de mão esquerda pode ser visto como o “oposto” ao da passagem anterior:

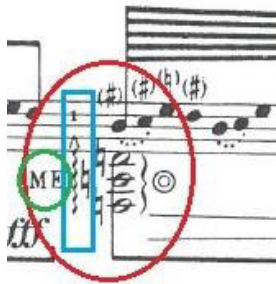


Figura 52 Segundo trecho de independência de mãos

Sua execução acontece com o dedo 1 da mão esquerda (indicado pelo “ME” destacado em verde) tocando as cordas graves “em arpejo” (cujo movimento está destacado pelo retângulo azul). Aqui é possível chegar ao fortíssimmo indicado, pois a ação do dedo 1 (para baixo, agarrando as cordas) permite a execução na dinâmica pedida, porém cabe ao intérprete ponderar as intensidades para que não haja um desequilíbrio sonoro na música.

A seguir a partitura apresenta alguns elementos de escrita cujas indicações de execução se encontram em notas de rodapé na partitura.

 A musical score for two staves. The top staff is marked 'Lento' and 'sul pont'. It contains various dynamics like 'pp', 'p', 'f', and 'ff'. The bottom staff is marked 'Lento' and 'a Tempo'. It contains dynamics like 'mf', 'p', 'f', and 'p'. There are several annotations: a red circle around a note in the top staff, a green circle around a note in the bottom staff, and a red circle around a note in the bottom staff. There are also asterisks and other symbols.

* Etouffer les Cordes _ Laisser sonner le La (□) sur la 6^e corde.
 ** Sur la 5^e corde. *** Golpe

Figura 53 Lento, Pg. 1 Ln 4 e 5

Na primeira indicação (primeiro círculo vermelho na figura acima e destacado na figura 54), Gismonti pede ao intérprete que abafe as notas do grupo rápido após estas serem tocadas e deixe somente a nota lá soando por simpatia na sexta corda (resultado da afinação da sexta em ré, este harmônico se encontra na sétima casa, porém não há a necessidade de sua execução).

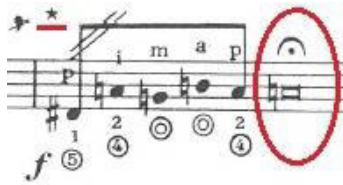


Figura 54 Indicação de nota por simpatia

O símbolo usado por Gismonti para indicar esta nota que soa por simpatia é encontrado em outros instrumentos (Stone, 1980 P 205 e 292) como em notações de canto (fôrma da boca) e percussão (símbolo para a utilização da caixa), por exemplo. Não foi encontrado algo semelhante em instrumentos de cordas dedilhadas ou de arco. Somente ao piano que isso ocorre, como pode ser visto na figura 55, mas com uma escrita parecida com a dos harmônicos naturais do violão.



Figura 55 Exemplo de notação de notas por simpatia no piano (Stone, 1980. Pg. 262)

No exemplo da figura 56 vemos a primeira utilização dos *bends* de $\frac{3}{4}$ de tom na peça (indicado abaixo pelo círculo verde) e mais uma nota soando por simpatia (destacado em vermelho).

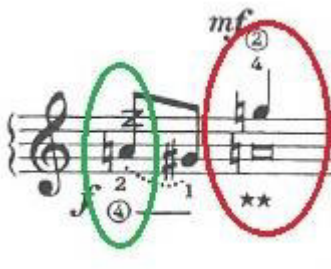


Figura 56 Bend e nota por simpatia PG. 1 Ln 5.

O sinal utilizado para a notação dos bends no repertório do violão não é algo padronizado, tanto que é possível encontrar diferentes indicações nas obras de alguns compositores que incorporaram esta técnica em suas obras como Francis Kleynjans ("A l'aube du dernier jour") Nikita Koshkin ("Usher Waltz"), Roland Dyens ("Fuoco", da "Libra Sonatina" com sinal igual ao de Gismonti), porém tais peças foram compostas muito tempo depois de "Central Guitar". Na atual

pesquisa não foi encontrada nenhuma peça anterior a de Gismonti com utilização ou notação de bends. É possível achar este sinal em “Z” em notação de harpa (Stone, 1980. P 239) para indicar a posição do pedal para fazer as cordas vibrarem contra o afinador do instrumento.

Por último, na primeira página, tem o primeiro elemento de percussão da peça (Figura 57). Gismonti opta pela escrita de asterisco para esse efeito e coloca a palavra “Golpe” em nota de rodapé.

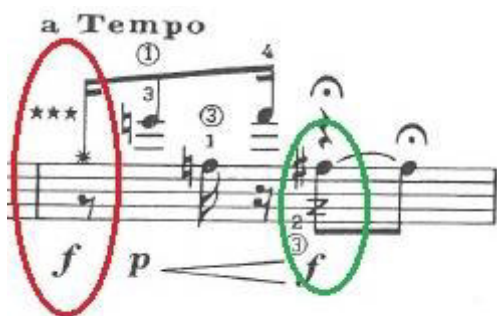


Figura 57 Percussão no tampo Pg. 1 Ln 5.

A execução deste elemento, mesmo não sendo indicada, deverá ser feita no tampo do violão ou em outra parte que não seja sob as cordas do instrumento. Gismonti indica de outra forma quando isso acontece e será visto mais a frente.

O golpe em semicolcheia pode atrasar a indicação “a tempo” do trecho, dessa forma é importante manter ambas as mãos preparadas o máximo possível sob as cordas a serem tocadas e sob o local do golpe.

A seguir (figura 58) vem uma sequência em movimentos arpejados cuja regularidade de execução pode ser resolvida fixando a mão direita em segunda estância com o polegar acionando a quinta e a sexta corda.

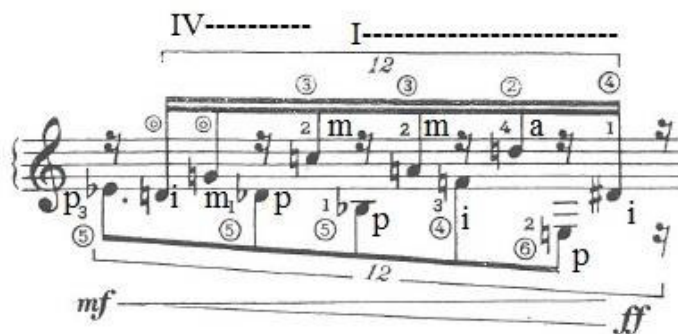


Figura 58 Indicação da mão direita. Primeiro elemento da segunda página

Outra opção viável na passagem da figura 58 seria se a nota fá fosse tocada também pelo polegar, mantendo um padrão de alternância com os outros dedos. Caracteriza também uma linha específica das notas com haste para baixo.

Após a pausa de semicolheia do trecho acima há um elemento bastante frequente nesta obra: os glissandos.



Figura 59 Execução do glissando Pg 2, Ln 1 Cp 2.

A gravação do violonista Álvaro Pierri serviu de modelo para a interpretação destes glissandos, pois ele os executa com uma clara sonoridade de todas as notas do caminho entre o início e o final do movimento. Para chegar a este efeito, realizar-se-á de forma lenta e com mais pressão que a usual da mão esquerda.

A realização destes glissandos em que todas as notas são mais detalhadas entre a primeira e a última nota, como uma escala cromática rápida, é um efeito que funciona muito bem nesta peça e que resultaria em outras partes com interesses tímbricos semelhantes. Na figura 60 há um outro exemplo de mesma utilização deste tipo de glissando que acontece dois compassos após o anterior.



Figura 60 Execução de glissando II Pg 2. Ln 2 Cp 1

Este glissando da nota mi (6) é impulsionado pelo acento da última semicolcheia do compasso em 2/8 e sairá mais sonoro por conta da vibração que a corda terá ao ser tocada pela mão esquerda. A diferença tímbrica do primeiro tempo do compasso seguinte se dará pelo sol# vindo “arrastado” do mi e a nota sol(3) sendo tocada pela mão direita.

Um elemento já discutido em outras partes, que foi bastante usado por Gismonti, são seus acordes paralelo,, exemplificados na figura 61.

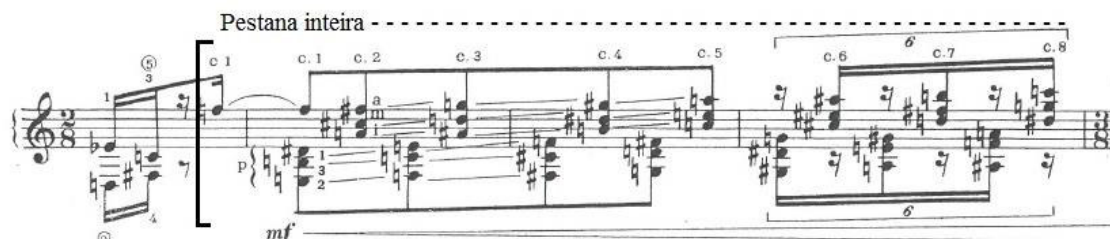


Figura 61 resolução técnica com pestana inteira Pg. 2 Ln. 3

A execução deste trecho se torna mais confortável ao realizar pestanas inteiras (seis cordas) ao invés de fazer somente nas notas que estão indicadas para serem presas com o dedo 1 (quatro primeiras cordas).

A passagem iniciada pelo trecho acima termina no primeiro compasso abaixo. A seguir segue um erro de edição ou equívoco do editor da peça:



Figura 62 Correção de digitação Pg 2. Ln 4

Essa troca do dedo 2 pelo 1 na nota dó (circulada em vermelho na figura 62) é inútil, pois o dedo 2 deverá seguir na mesma corda, enquanto que o dedo 1 mudará para a quinta corda. Dessa forma o glissando deve ser feito com o dedo 2.

O trecho da figura 63 contém somente uma sugestão de digitação que pouco influencia no decorrer da peça, mas que sua digitação não me foi útil.



Figura 63 Indicação de digitação nos harmônicos Pg 2 Ln 4

Optei por substituir o dedo 2 pelo 4 nos harmônicos da casa XII, mas fazendo o dó sustenido com o dedo 1. A forma como o dedo 2 chegava à 12ª casa não fazia tanto efeito no som como o dedo 4 fazia, resultando um som mais brilhante por ter este dedo uma zona de contato mais fina que o dedo 2, facilitando o toque na região do harmônico. Esse é realmente um trecho em que a mudança da digitação foi tomada completamente por gosto pessoal.

Gismonti apresenta uma peculiaridade de seu detalhamento na escrita: a utilização de duas pautas na diferenciação do conteúdo executado e seu referencial sonoro (figura 64).

Esta forma de escrita em duas linhas segue uma regra nesta partitura: A pauta de ação (execução) está indicada pela chave à esquerda da linha e a pauta de efeito (superior) serve para indicar a altura exata das notas em harmônico.

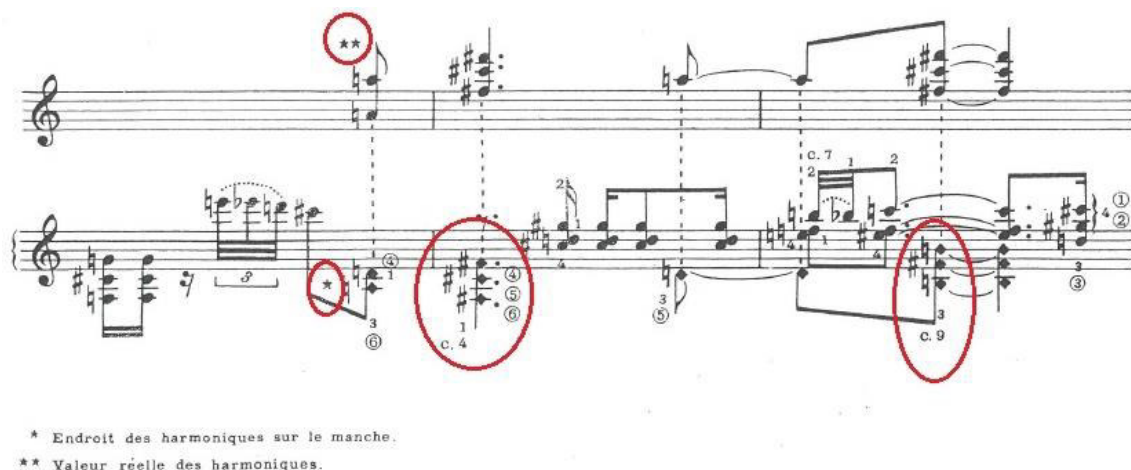


Figura 64 Escrita em duas linhas I Pg 3 Ln 3

Os harmônicos que ficam em casas que não as V, VII, XII e XIX são mais difíceis de obter igual brilho semelhante ao dessas citadas. Glise (1997, P. 124) fala sobre essa problemática do violão e sugere que esses harmônicos sejam tocados na região do cavalete (ponticello) onde a corda é

mais tensa e o músico terá que tocar um pouco mais forte que o habitual, assim a nota soará mais clara.

Para o mesmo trecho é interessante que se faça uma aproximação tímbrica de mão direita entre os acordes e os harmônicos.

No trecho denominado “Deciso e rápido” (figura 65), no terceiro compasso da terceira página, encontra-se outra passagem de independência de mãos desenvolvido de sua primeira aparição na peça, na primeira página.



Figura 65 Independência de mãos na mesma linha

O grupo de notas com haste para cima tem as notas ré# sol# e dó# pressionadas pela mão esquerda e executada em ritmo de colcheia pela mão direita, enquanto que as notas com haste para baixo são executadas por batidas dos dedos 1 e 2 em formato de pestana contra o braço do violão.

Um dos trechos que necessitam de maior agilidade por parte do intérprete é o segundo “Rápido” e o grupo de notas rápidas que completa o trecho. A dificuldade neste trecho se encontra nas rápidas mudanças de posições (ver figura 66).



Figura 66 Indicação de digitação Trecho "Rápido" P 3 Ln 3

Nota-se que há uma preocupação com a estabilidade da mão direita, mantendo a segunda estância com polegar atuando na quinta e na sexta corda.

A continuação do trecho (figura 67) é de difícil execução pelo salto da oitava para a décima terceira posição e o alcance do quarto dedo na nota lá, na região aguda do violão.

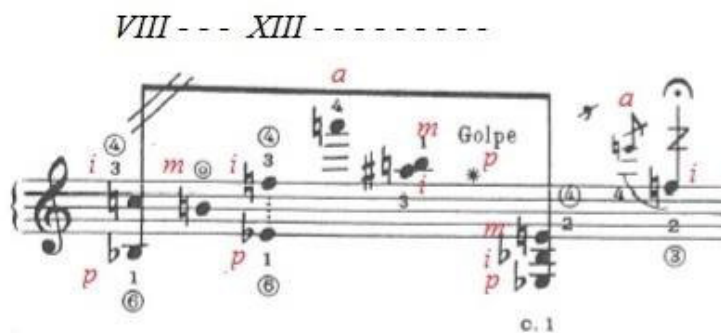


Figura 67 Indicação de digitação grupo de notas rápidas P3 Ln 4

O golpe desta passagem (figura 63) auxilia na mudança da décima terceira para a primeira posição. Opto por realiza-lo com a polpa do polegar no tampo, na região próxima da escala do violão.

Abaixo segue outro momento em que uma leitura desatenta pode alterar o resultado musical:

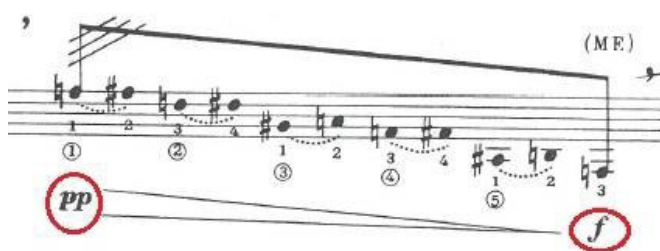


Figura 68 Ligados e ação da mão esquerda Pg. 3 Ln. 4

O decrescendo se inicia na nota fá da primeira corda e termina na nota si da quinta corda. A nota fá (6) é um forte súbito, resultado da batida do dedo 3 na sexta corda, sem ação da mão direita, destacando-se dentro do trecho pela timbre diferenciado de sua execução.

Um outro momento de utilização de notas que soam por simpatia se encontra na figura 69:

Rapido
 □ = notes qui sonnent par sympathie

* Les notes * valent la moitié de chaque note □, et sont obtenues par le buttée

Figura 69 Frase com dobras de notas por simpatia Pg. 3 Ln 5.

A nota de rodapé da partitura diz que: As notas em asterisco valem a metade de cada nota retangular, e são obtidas por abafamento, que será realizado com o dedo indicado abaixo de cada asterisco (em destaque pelo círculo verde) apagando a nota tocada anteriormente, antes da realização do glissando, deixando soar somente a oitava por simpatia.

O trecho denominado “Lento e contemplativo” (figuras 70 e 71), que é toda a página 4 da peça, possui um dos momentos de rítmica mais complexa de “Central Guitar”. A presente passagem mantém a escrita idiomática, mas o trabalho interpretativo se encontra na realização das mudanças de compasso e das rítmicas empregadas.

1º Tº (♩ = 60) *lento e contemplativo*

Figura 70 Lento e contemplativo Pg 4 Ln 1, 2 e 3

Figura 71 Lento e contemplativo Pg 4 Ln 4, 5, 6 e 7

Ainda assim, toda a atenção revela alguns erros da edição da partitura.



Figura 72 Correção de rítmica Trecho original da partitura

No compasso de 2/8 (figura 72), o erro de edição está na rítmica das notas lá e dó# (pestanda na casa 2) em que aparece uma figura de fusa junto de uma semicolcheia, ambas pontuadas, seguidas de duas notas juntas (dó e mi) em semicolcheia.

A correção mais plausível é a seguinte:



Figura 73 Correção de rítmica, versão de Y.M.

As semicolcheias ficam pontuadas e o último grupo de notas recebe as fusas. O trecho completo fica da seguinte forma:



Figura 74 Contexto da correção

A compreensão da execução dos momentos de ação da mão esquerda independente pode ser a de um ligado com mais peso, como se pode notar na passagem da figura 75.

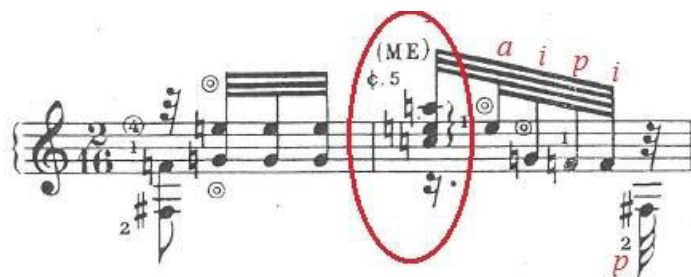


Figura 75 Batida de mão esquerda Pg 4 Ln 6

O dedilhado adicionado ao resto do segundo compasso da imagem acima é uma segurança para que a mão direita mantenha a 1ª estância até a repetição das notas na quarta corda.

Outro erro de edição (o último) está no final do trecho (figura 76). Um compasso em 3/16 ao qual falta a indicação de uma tercina de fusa.

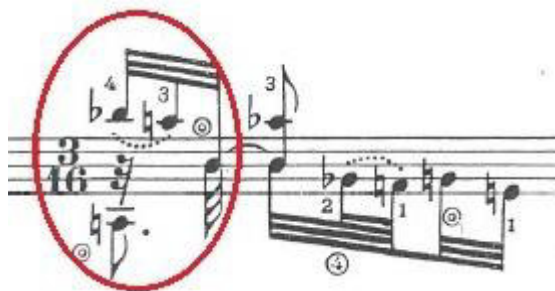


Figura 76 Destaque à rítmica impressa na partitura. Pg 4 Ln 6



Figura 77 Sugestão de correção ao trecho anterior

Com as figuras presentes neste compasso, o 3/16 daria lugar para 7/32. Porém ao colocar a indicação de tercina acima das três primeiras fusas, obtém-se as três semicolcheias como unidade de tempo indicada e o ritmo é feito corretamente.

No trecho da figura 78 a escrita em duas pautas segue com a ideia de pauta de ação e pauta de efeito.

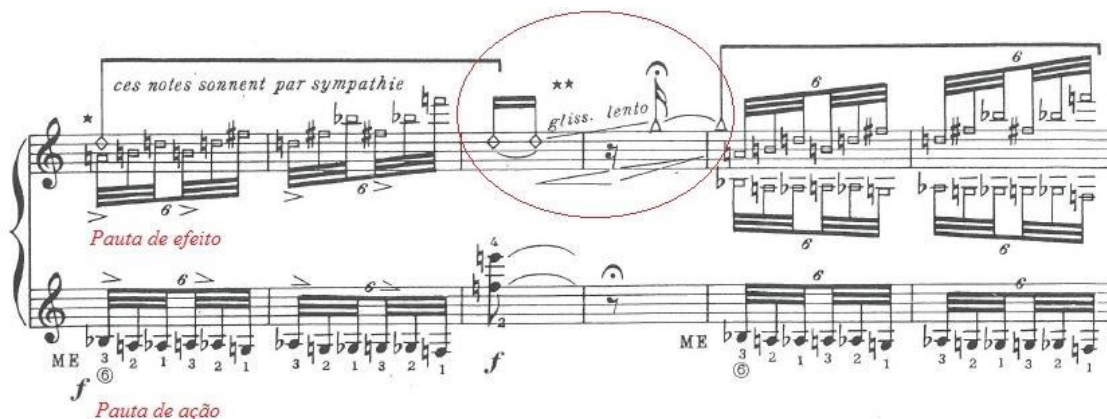


Figura 78 Pautas de ação e efeito Pg 5 Ln 1

De acordo com o compositor, nesse trecho “as notas resultantes de escalas são tocadas pela mão esquerda enquanto a direita “abafa” a audição das notas naturais” (Gismonti, 2016). Gismonti se refere às “notas residuais”, ou seja, são as notas que representam do embate ao segmento de corda situado entre a mão esquerda e a pestana, em consequência do gesto visual do ligado sobre uma corda abafada pela mão direita. A nota de rodapé da partitura indica que o trecho deve ser tocado com as unhas dos dedos da mão esquerda. O problema é a falta de praticidade em manter uma unha num determinado tamanho para a realização de somente um trecho da peça. A polpa dos dedos é suficiente para a realização desta passagem.

A parte circulada na imagem acima é a da execução do “Silvo”, “que é o ruído agudo resultante do deslizar de um dedo sobre uma corda revestida a espiral”. (CARVALHO, 2005. P. 458).

A forma da utilização da escrita em duas linhas em “Central Guitar” não é voltada somente à finalidade de ação e efeito. Abaixo segue um exemplo que introduzirá um tipo de execução sendo, posteriormente, dividida pelas ações de independência de mãos.

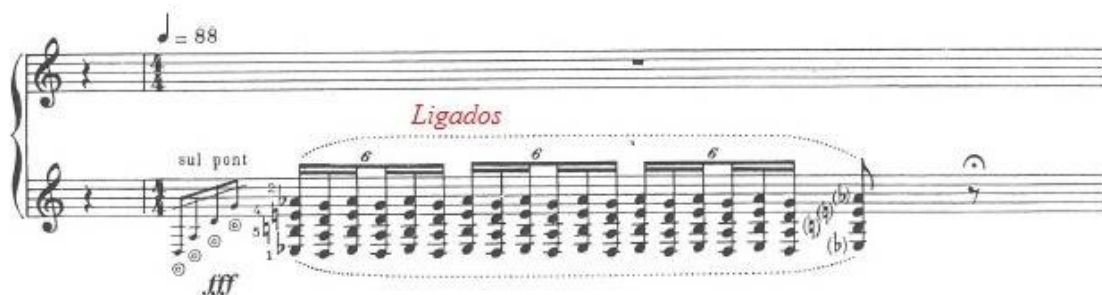


Figura 79 Pauta de ação Pg 5 Ln 2

As linhas pontilhadas indicam um trecho de ligados. Depois o trabalho passa para as duas mãos como visto na figura 80:

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the left hand (ME) with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of chords with accents (>) above each. A red annotation above the staff reads "Ligados com acentos a cada três notas" with a dashed line. The bottom staff is the right hand (Ação da mão direita) with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings (p, m, i) and dynamics (p, f, p). A red annotation above the staff reads "Trecho de ações conjuntas das mãos". A red annotation below the staff reads "Ação da mão direita". A red annotation above the right staff reads "Batidas da M.E.".

Figura 80 Divisão de pautas pelas ações das mãos Pg 5. Ln 3

Para que os acentos em cordas soltas sejam realizados é necessário que a mão esquerda puxe as cordas para obter mais som que as notas batidas. Ao observar a execução da mão direita nota-se que ela toca tanto notas presas quanto notas em corda solta. Por se tratar de um trecho bastante ágil é necessário um estudo lento que favoreça a coordenação rítmica dos movimentos de ambas as mãos.

Pode ser feita uma diferença de execução entre os acentos a cada três notas (figura 76) dos acentos a cada duas notas (Figura 81).

The image shows a musical score for a piano piece. The top staff is the left hand (ME) with a treble clef and a 2/4 time signature. It features a series of chords with accents (>) above each. A red annotation above the staff reads "sempre". The bottom staff is the right hand (Ação da mão direita) with a treble clef. It contains a sequence of notes with fingerings (i, m) and dynamics (p, f, p). A red annotation below the staff reads "fff" and "ppp".

Figura 81 Divisão de pautas pelas ações das mãos II Pg 5. Ln 4

Enquanto na passagem exemplificada pela figura 76 as cordas soltas são destacadas pela mão esquerda, nesse trecho (figura 81) esta mão pode obter um novo timbre ao somente bater nas cordas. As batidas farão as notas presas soarem, enquanto que as soltas aparecerão naturalmente pela execução da mão direita. Neste caso a pauta superior sugere a movimentação de mão esquerda com os acentos nas notas presas enquanto que a direita é a responsável pela execução das cordas soltas.

Como pode ser observado ao longo da presente peça, a escrita de Gismonti é detalhada quanto aos sons a serem obtidos para a realização de sua música. A passagem denominada "Lento e ad libitum" (Figura 82) é um momento em que, mesmo havendo certa liberdade interpretativa dada

pela indicação de caráter, a escrita indica o tempo (semínima a 50 bpm) e mescla ritmos rigorosamente grafados com grupos de notas rápidas e muito rápidas. O elemento de liberdade pode ser a pausa de semicolcheia (além das fermatas e das respirações breves), destacada na figura 82, podendo servir como respiração entre as frases divididas por ela (indicadas pelos arcos de respiração adicionados à partitura).

Figura 82 Lento e ad libitum Pg 7 Ln 1 e 2

Um detalhe nesta passagem é o material destacado pelo retângulo vermelho, que é o mesmo utilizado por Gismonti na introdução da gravação de “Salvador” em 1973.

Uma outra utilização da escrita em duas linhas (figura 83) se encontra em uma passagem em que é incluído grupos rítmicos na pauta de efeito a serem executados pela mão esquerda tendo, dessa forma, na pauta de efeito, o contexto sonoro completo. É um trecho de alta dificuldade por conta da ação da mão direita sob o braço do violão para realizar harmônicos das casas IV, V e VII como indicado.

Figura 83 Pauta de ação e reação III Pg 7 Ln 3

O segundo compasso da figura 83 continua dividindo a execução das mãos, porém o mesmo material musical é batido pela mão esquerda, indicado pela pauta superior, e articulado pela mão direita, indicado pela linha inferior.

O elemento com quatro estrelas no segundo compasso da figura 83 é indicado na nota de rodapé pelo seguinte desenho:

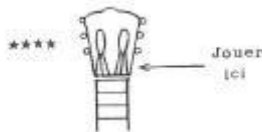


Figura 84 indicação de sons de afinador

Carvalho (2005) denomina esse efeito como “Sons de Afinador” que são os sons “que resultam da vibração do segmento de corda compreendido entre a pestana e os afinadores”. Com a finalidade da manutenção da fluência da passagem, é aconselhável a execução deste elemento com a mão esquerda.

Ainda no trecho acima (figura 83), a nota em losango (destacada pelo retângulo vermelho no último compasso da imagem) tem sua execução indicada pela nota de rodapé da partitura como sendo um golpe na sexta corda. Isso é o indício de que os golpes vistos nas imagens 57 e 67 devem ser realizados fora das cordas do violão.

Outro elemento da obra é a escrita de alturas indeterminadas, como acontece nos glissandos do exemplo da figura 85:



Figura 85 Nota fora da escala Pg. 8 Ln 2

É importante que se toque o glissando em destaque com as unhas da mão esquerda para que se escute o efeito em evidência.

Abaixo estão “glissandos followed by a rest” (Stone, 1980. P 19) em que a nota entre parênteses indica somente o ponto de chegada do glissando.

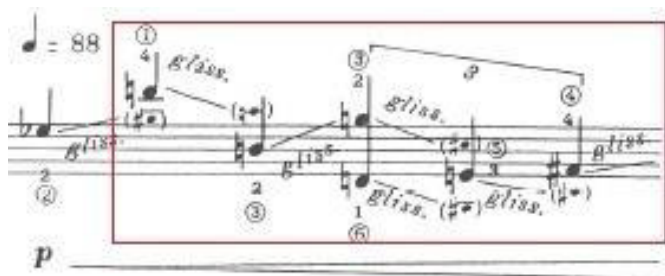


Figura 86 Glissandos followed by a rest Pg. 8 Ln. 3

É um trecho em que a mão esquerda toca (bate) uma escala cromática tendo como resultado sonoro as notas residuais, como visto na pauta de efeito da figura 78, porém agora o mesmo é feito na primeira corda.

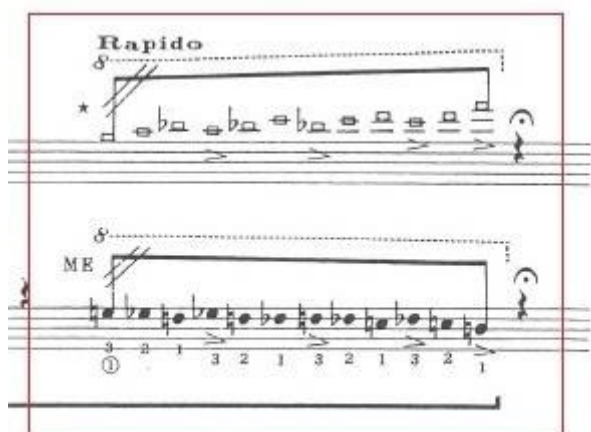


Figura 87 ação da mão e esquerda e resultado sonoro

Por fim, o último compasso de Central Guitar:



Figura 88 Central Guitar. Último compasso.

Quando Gismonti pede para que se toque os acordes da figura acima em um “diminuendo poco a poco” “até que haja silêncio” é possível que o *fade out* aconteça até o fim absoluto do som, a um momento em que não haja mais ação das mãos sob as cordas. A fim de criar uma ilusão maior deste *fade out*, as mãos se afastam pouco a pouco do violão, mantendo os mesmos movimentos das mãos criados pela execução dos acordes.

6. Análise da escrita idiomática de Gismonti

6.1 Os principais materiais musicais da composição de “Variations” e “Central Guitar”

Ao tocar a obra de concerto de Gismonti é possível perceber alguns arquétipos que dialogam entre si no desenvolvimento de suas peças, como se fosse a assinatura do compositor em sua música.

São sete tipos de extensa recorrência. Fica impossível mostrar todas as ocorrências de cada elemento, portanto serão selecionados alguns exemplos de cada item.

6.1.1 Formação de acorde independente de scordatura e região do violão

A primeira comprovação de que Gismonti se apegou a determinados desenhos da mão para compor essas peças está em uma formação de acorde (Figura 89) que é feita independente de scordatura (acontece em “Variations” e em “Central Guitar”), das casas ou mesmo da região do instrumento.

Ao prender as notas indicadas ao violão, os dedos ficam da seguinte forma:

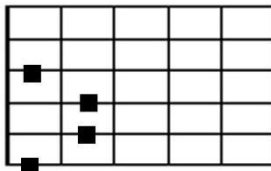


Figura 89 Fôrma dos dedos sob o braço do violão

Nos diagramas (como da figura 89), as linhas referentes ao braço do violão seguem a mesma disposição de agudos e graves da partitura (linha superior: 1ª corda aguda; linha inferior: 6ª corda grave).

Algumas recorrências em “Variations”:

Encerrando a primeira variação:



Figura 90 Contexto de utilização do acorde em "Variations" Pg 3 Ln 2

Em ligados simultâneos de quatro notas na segunda variação:



Figura 91 Variations Pg. 3 Ln 6

Usando a mesma fôrma em segunda estância (quadro vermelho, figura 92) e em terceira estância (quadro verde, mesma figura):

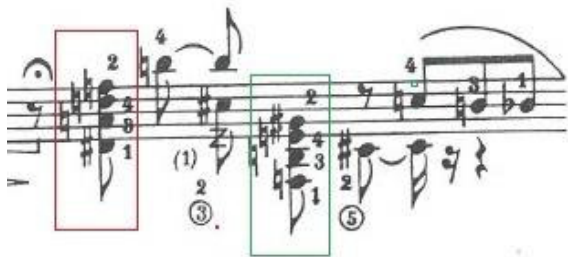


Figura 92 Variations Pg 4 Ln 1

Em "Central Guitar" essa fôrma de acorde também aparece (figura 93), mas seu som será diferente por causa da diferença da afinação da sexta corda, que é em ré, enquanto que em "Variations" a sexta corda é mi.

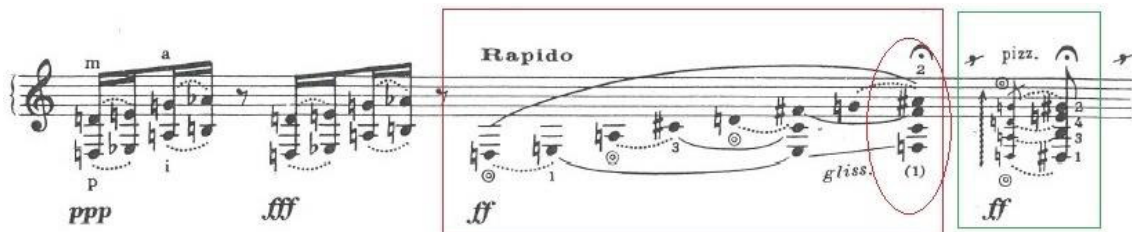


Figura 93 Central Guitar Pg 6 Ln 3

O primeiro acorde (círculo vermelho, figura 93) é resultado de um outro arquétipo recorrente nas duas peças, que é o acorde em ligados e campanela, que será visto mais à frente. O segundo acorde (quadro verde) tem, inclusive, uma execução (mão esquerda) igual à da figura 91, em ligados simultâneos de quatro notas.

Outro exemplo encontrado em “Central Guitar” está no trecho de independência de mãos:

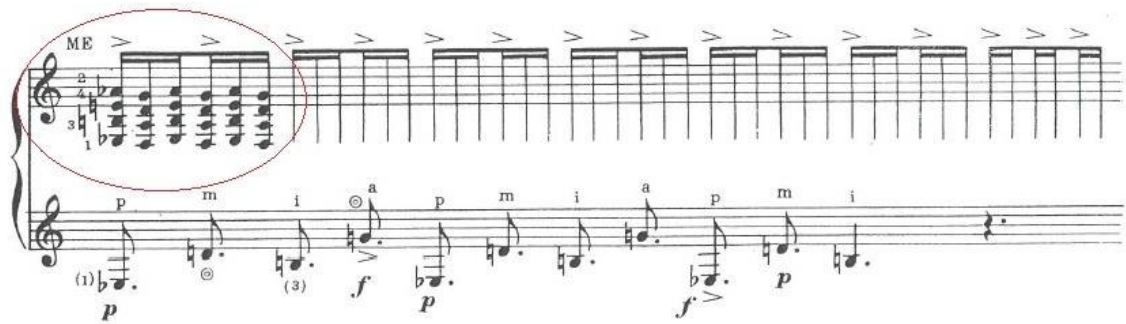


Figura 94 Central Guitar Pg 5 Ln 3

6.1.2 Movimento paralelo

O movimento paralelo, ao violão, é uma técnica de composição desenvolvida por Heitor Villa-Lobos em que a mão esquerda se fixa em uma fôrma específica podendo utilizá-la por todo o braço do instrumento. Villa-Lobos utilizou essa forma de escrita na sua série de 12 estudos, em seus 5 prelúdios e no concerto para violão e pequena orquestra. Segue abaixo o exemplo do Estudo nº 12.

Etude N°12

H. VILLA-LOBOS
(Paris, 1929)

Animé

Figura 95 Estudo nº12 de Heitor Villa-Lobos. Compassos 1 a 7.

A fôrma estabelecida por Villa-Lobos para o trecho da figura acima é a seguinte:

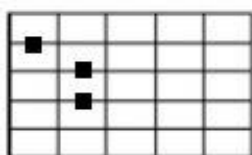


Figura 96 Fôrma do acorde do início do estudo 12 de Heitor Villa-Lobos

Gismonti utiliza muito essa escrita em acordes paralelos, como pode ser visto no exemplo da figura 97, em uma passagem de “Central Guitar”:

Figura 97 Central Guitar Pg 2 Ln 3

A fôrma da mão no trecho destacado acima fica da seguinte forma:

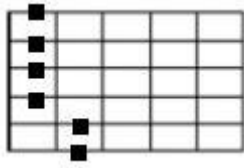


Figura 98 Fôrma do acorde do movimento paralelo da figura 96

Em “Variations” os movimentos paralelos acontecem com muita frequência. Segue abaixo um exemplo em arpejos, na terceira variação.

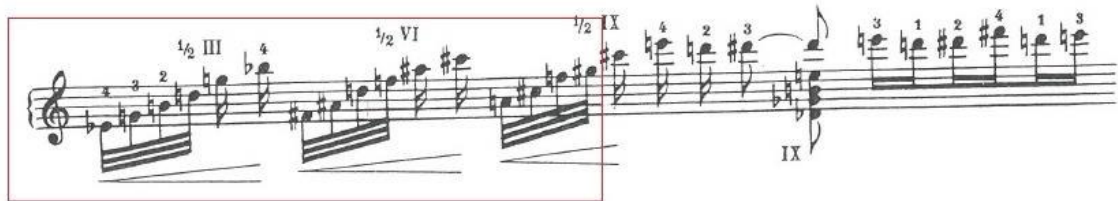


Figura 99 Variations Pg 4 Ln 6

A mão esquerda do trecho em destaque da figura acima fica da seguinte forma:

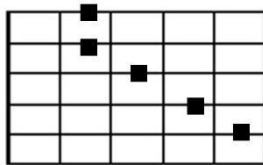


Figura 100 Fôrma do acorde arpejado

6.1.3 Fôrmas de rampa com dedos à distância de uma casa sem saltos de cordas.

Foram encontradas várias ocorrências dessas formações de acorde. Figurativamente é como se formassem um desenho de uma escada ou uma rampa com os dedos, como é o caso da figura 100 e das passagens abaixo:

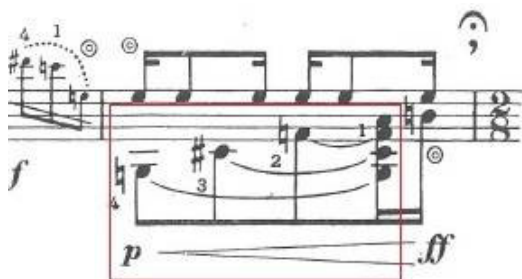


Figura 101 Central Guitar Pg 2 Ln 1

O correspondente da mão esquerda à partitura acima é o que segue abaixo (os círculos ao lado da figura acima indicam as corda soltas):

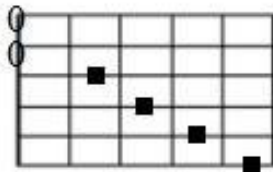


Figura 102 Fôrma da mão esquerda da passagem da figura 100

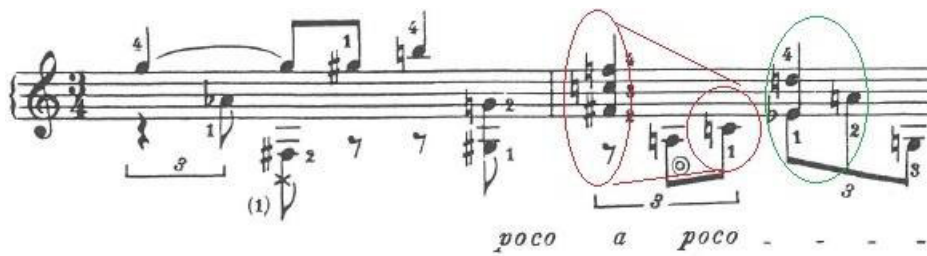


Figura 103 Variations Pg5 Ln 3

A fôrma da mão esquerda para o trecho destacado em vermelho é a seguinte:

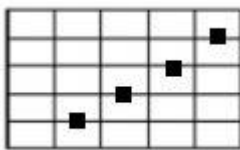


Figura 104 fôrma da mão esquerda

Segue abaixo o trecho destacado pelo quadro verde da figura 103:

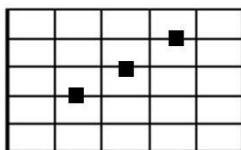


Figura 105 fôrma da mão esquerda

Comparando os últimos três exemplos (Figuras 102, 103 e 105) vê-se que Gismonti usa esse tipo de desenho com a “inclinação da rampa” nas duas direções.

Outro momento interessante do idiomatismo de Gismonti está no último compasso de “Central Guitar”.



Figura 106 último compasso de Central Guitar

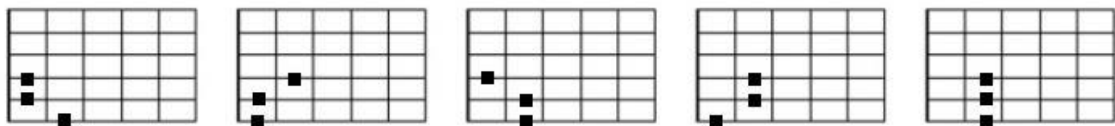


Figura 107 Fôrmas da mão do último compasso de Central Guitar

A passagem acima é uma “caminhada” que os dedos fazem da casa 1 para a casa 2 nas cordas graves do violão. O primeiro e o segundo acorde tem duas notas tocadas na casa 1 e uma na casa 2. Nos dois acordes seguintes são dois dedos na casa 2 e um dedo na casa 1. Por fim, três notas se encontram na casa 2, completando esse “caminho”. É possível notar também que o primeiro acorde está espelhado no quarto acorde, o segundo está espelhado no terceiro.

6.1.4 Acordes com campanela e ligados

Esse é um elemento muito recorrente nas duas obras de concerto de Gismonti e sempre ocorre com a mesma fôrma de mão esquerda. Vejamos os exemplos:

Em “Variations”, isto ocorre na primeira variação:

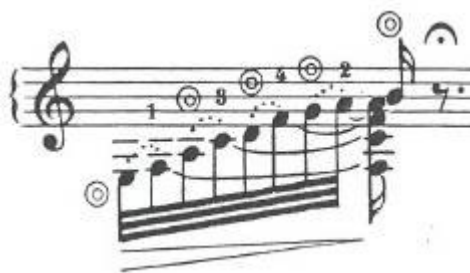


Figura 108 Variations Pg 2 Ln 3

O desenho que a mão esquerda faz é parecido com o de um acorde maior com fundamental na sexta corda (caso tivesse a pestana):

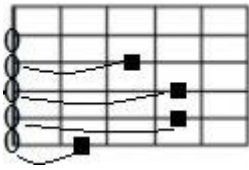


Figura 109 Cordas soltas e ligados

Em “Central Guitar”, isso ocorre de forma semelhante:

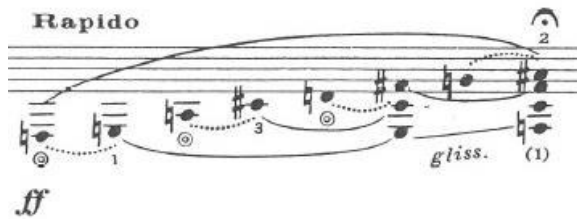


Figura 110 Central Guitar Pg 3 Ln 3

6.1.5 Melodias e harmonias com semitom ou intervalo de sétima maior

Também se encontra em demasiado na música de Gismonti vários acordes e melodias cujas dissonâncias advêm de intervalos de semitom ou de sétima maior.

Somente a introdução de “Central Guitar” (figura 111) possui doze ocorrências dessas dissonâncias:

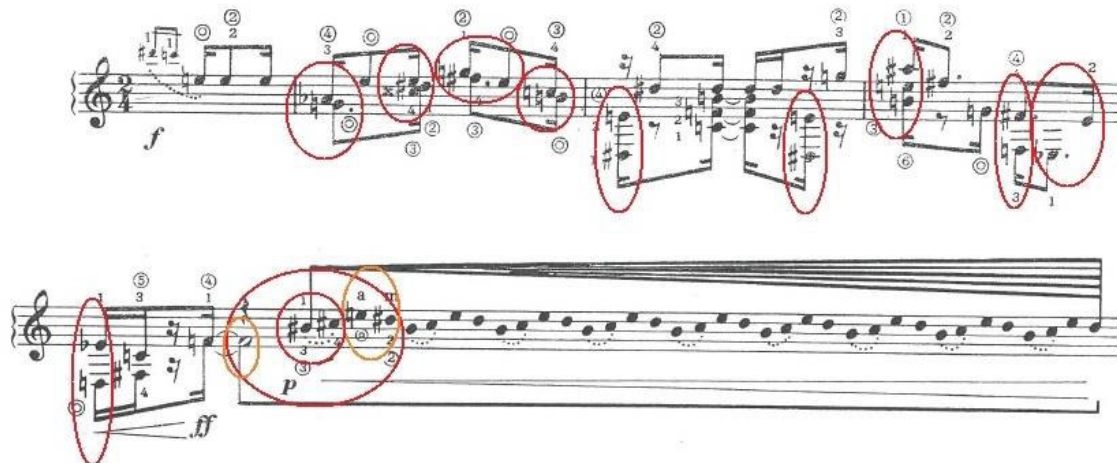


Figura 111 Central Guitar Pg 1 Ln 1 e 2

Ao longo da mesma peça isso se repete com frequência:

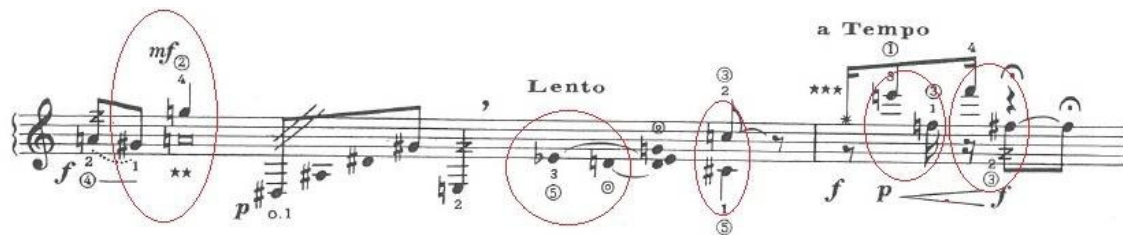


Figura 112 Central Guitar Pg 1 Ln 5

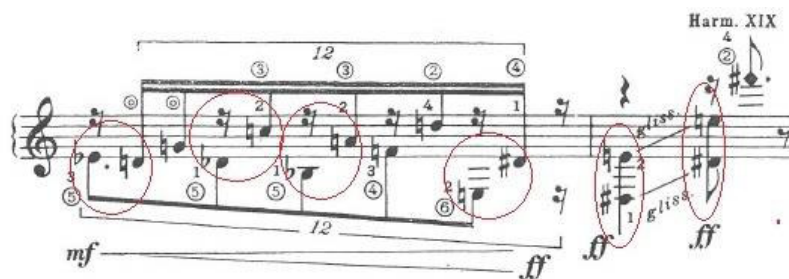


Figura 113 Central Guitar Pg 2 Ln 1

Esses mesmos elementos aparecem também várias vezes em “Variations”:

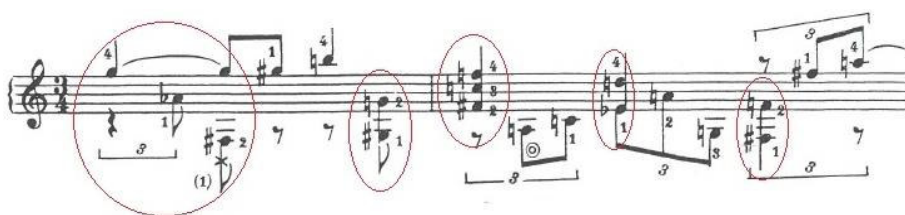


Figura 114 Variations Pg 5 Ln 3

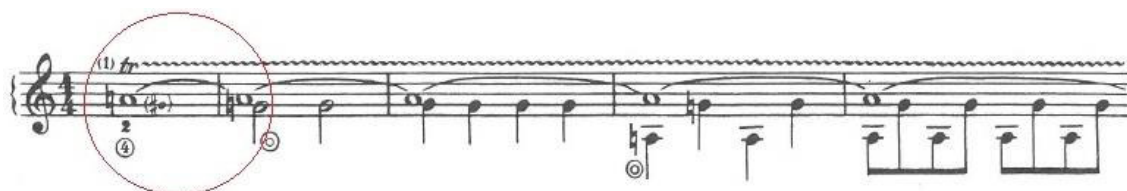


Figura 115 Variations Pg 2 Ln 1

Isso pode ser visto na obra do compositor cubano Leo Brouwer, com quem Gismonti teve um contato no início da década de 1970.

No estudo nº 9 de Leo Brouwer é possível encontrar uma escrita semelhante (destacada na figura 116) à usada por Gismonti:

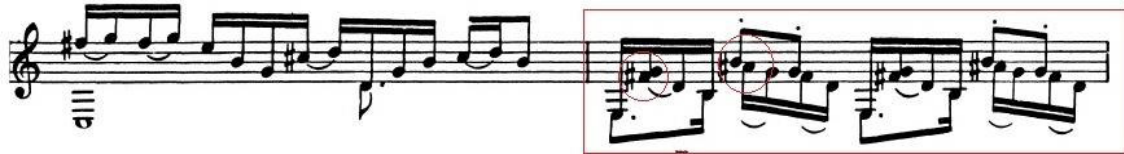


Figura 116 Leo Brouwer Estudo nº9 Compassos 9 e 10

Na figura 117, além da harmonia dissonante em sobreposições de sétimas maiores, estão destacadas pelas setas verdes outro elemento muito usado por Gismonti, que são as melodias cromáticas.

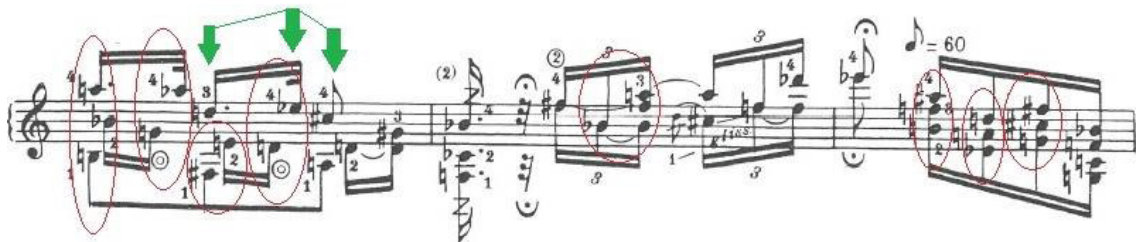


Figura 117 Variations Pg 3 Ln 4

6.1.6 Cromatismo

O cromatismo na obra de Gismonti aparece ora melódico, em escalas ascendentes ou descendentes, como nos exemplos abaixo:

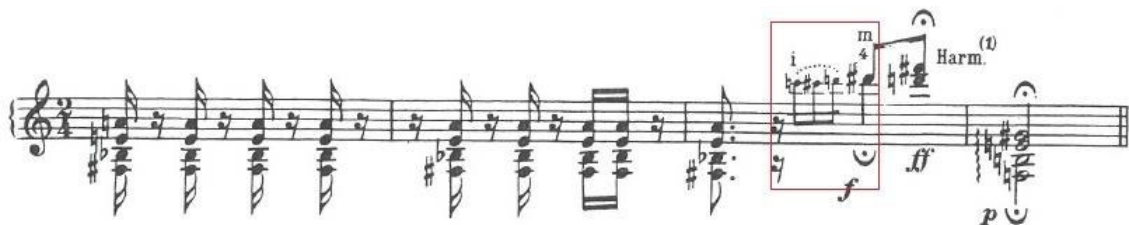


Figura 118 Variations Pg 3 Ln 2

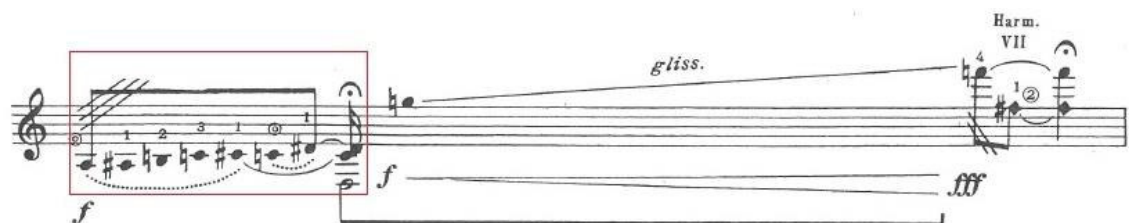


Figura 119 Central Guitar Pg 6 Ln 4

Outras melodias cromáticas acontecem através de padrões de movimentos (idiomatismo melódico) como na passagem denominada "Lento e contemplativo" na figura 120.

1º Tº (♩ = 60) *lento e contemplativo*

Figura 120 Central Guitar Pg 4 Ln 1 a 4

Nos trechos em destaque na imagem acima, os dedos da mão esquerda tocam em dois padrões de movimento: 2-3-1-4 e 3-2-4-1, ou seja, Gismonti inverte o movimento dos dedos a cada duas notas. 2-3 é invertido para 3-2 enquanto que 1-4 vira 4-1.

6.1.7 Melodias idiomáticas

Seguindo então as melodias cromáticas, são encontradas também melodias idiomáticas, cujos padrões definidos pelas mudanças de corda se estabelecem a cada quarta justa e terça maior.

Isso é bastante comum na escrita de Leo Brouwer, como é possível notar em seu estudo nº 7:

Figura 121 Leo Brouwer Estudo nº 7 compasso 14 a 19

E no estudo nº10:

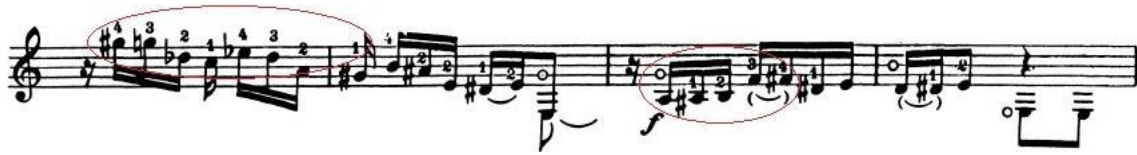


Figura 122 Leo Brouwer Estudio nº 10 Compassos 5 a 8

Segue abaixo dois exemplos de melodias idiomáticas encontradas na terceira variação de “Variations”:

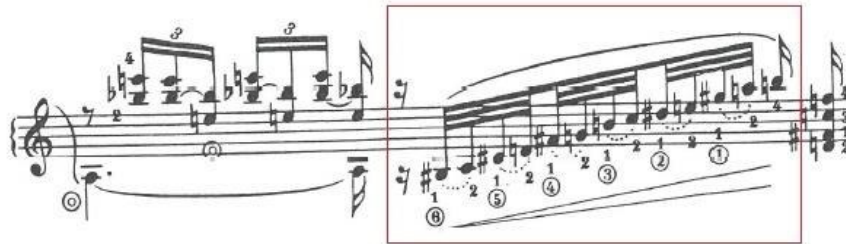


Figura 123 Variations Pg 4 Ln 2

O movimento dos dedos no trecho em destaque fica da seguinte maneira:

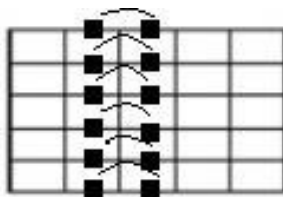


Figura 124 Diagrama da movimentação dos dedos

Na mesma terceira variação há um movimento de mão esquerda que é desenvolvido posteriormente em “Central Guitar”. Aqui dedos 1 e 2 tocam duas notas na primeira corda e dedos 3 e 4 tocam outras duas notas na segunda corda:



Figura 125 Variations Pg 4 Ln 1

Em “Central Guitar” esse movimento se expandiu para as seis cordas (em destaque no quadro vermelho da figura 126):

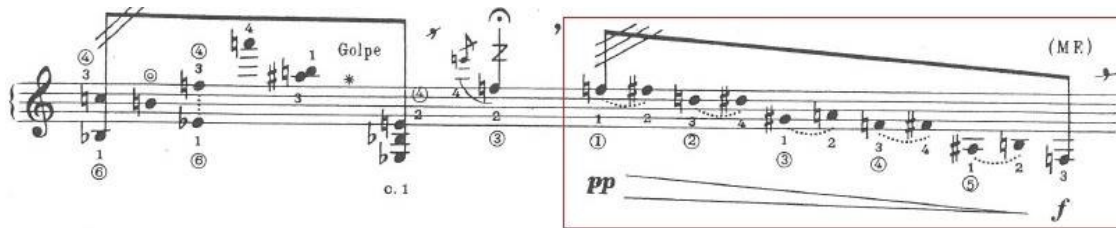


Figura 126 Central Guitar Pg 3 Ln 4

O desenho idiomático do trecho em destaque é o seguinte:

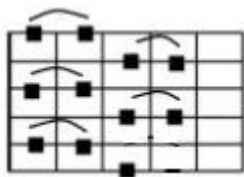


Figura 127 Diagrama do movimento da mão esquerda

A passagem aqui segue o movimento 1-2-3-4, mas dividido em dois dedos por corda.

6.1.8 Acordes com cordas soltas fazendo a dissonância de segunda menor

As cordas soltas geram maior ressonância aos acordes em que são acrescentadas. Em vários casos na obra de Gismonti essas notas são acrescentadas com a razão mencionada e também com a intenção de gerar dissonância com as notas presas.

Segue abaixo duas recorrências dessa escrita:

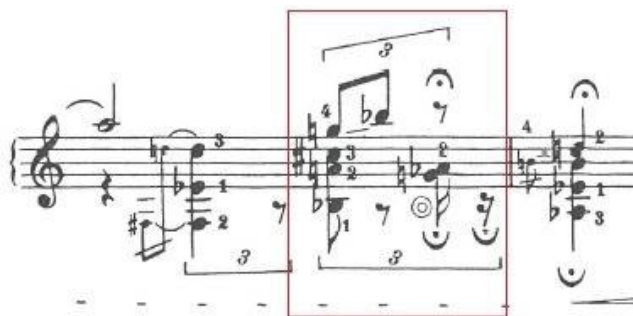


Figura 128 Variations Pg 1 Ln 2

Na figura 128, apesar das cordas soltas em dissonância acontecerem no último tempo do trecho destacado pelo quadro vermelho (acompanhado da fermata) é um exemplo da maneira como essa escrita ocorre dentro da obra de Gismonti, as vezes como final de uma passagem, como no caso acima, as vezes como um apoio harmônico a uma melodia como na figura abaixo:

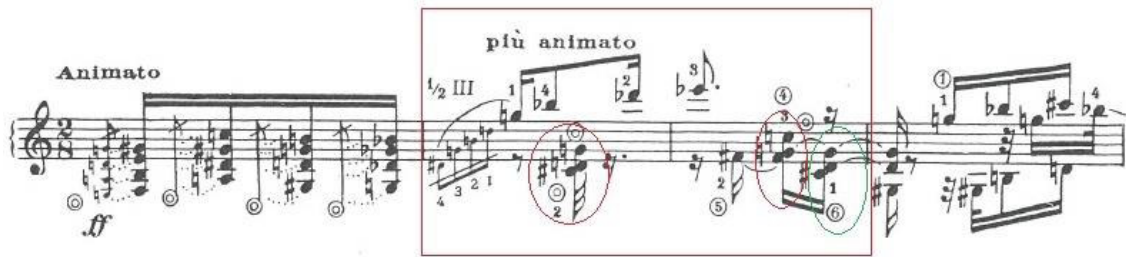


Figura 129 Variations Pg 3 Ln 3

O mesmo é visto em Brouwer no exemplo do estudo nº9 na figura 116 e no estudo nº2, exemplificado na figura abaixo:



Figura 130 Leo Brouwer Estudo n 2 Compassos 10 e 11

Fica o registro dos principais materiais composicionais idiomáticos encontrados nas peças de concerto de Gismonti e suas comparações com as obras de Villa-Lobos e Brouwer, compositores que influenciaram sua performance e sua composição.

7. A influência da performance de Gismonti em “Variations” e “Central Guitar”

A criação de uma versão solo de Salvador e a escuta e compreensão das gravações do período analisado foram fatores que possibilitaram conhecer e me aproximar da performance de Gismonti ao violão de seis cordas.

Como foi visto nos capítulos iniciais, a influência de Baden Powell ajuda a compreender as questões de sua performance ao violão. As três versões de Salvador gravadas entre 1969 e 1973 contêm elementos, climas, técnicas diversas que dialogam entre si possibilitando a criação de uma única versão solo consistente.

Os ruídos que Gismonti extrai de seu violão se refletem em alguns momentos de suas interpretações de Salvador e são adicionados como material musical em “Variations” e em “Central Guitar”, dessa forma, mesmo não sendo exatamente as mesmas ideias de composição, há uma identidade em sua música para violão.

Em todo o período de estudo e apresentação de “Variations” e “Central Guitar” seguiu-se um trabalho de busca de limpeza sonora, como devem ser quando estudadas no meio da música erudita. A limpeza é importante para o estabelecimento do diálogo musical entre intérprete e público, porém sempre sentia que havia algo prendendo a execução dessas obras. Não havia perda da fluência, porém achava que, para atingir uma interpretação mais satisfatória, deveria buscar aquilo que eu acreditava que encontraria na performance de seu próprio compositor.

Ao tocar “Salvador” eu me sentia mais livre para “sujar” o som por causa da influência das gravações de Gismonti. Aquela liberdade sonora tão comum no ambiente do violão solo da “escola Baden Powell” pareceu muito natural a partir de algumas mudanças de atitude técnica.

A seguir veremos como essa mudança de atitude pode ser aplicada em “Variations” e “Central Guitar”. Exemplos com imagens já citados nos capítulos específicos a cada peça não terão suas figuras repostas, salvo alguns casos.

7.1 Sugestões de aplicação em “Variations pour guitare”

Em geral, tais atitudes de liberdades de timbre se encontram nos momentos de intenções ruidosas identificadas na escrita, por exemplo:

7.1.1 Variação I

Indicações de intensidade em *ff* e *fff*: É natural que a maioria dos violões “rachem” o som na execução destas intensidades. Os ruídos provenientes das mudanças de acorde podem ser aproveitados como elementos tímbricos nessa peça.

Trecho “*Pesante ma poco a poco piú energico*” do final da primeira variação: Por mais que não haja indicação de intensidade específica para esta parte (a última indicação é de um *fff*) há uma grande massa sonora criada pelos acordes paralelos nas cordas graves do violão. Também fica a indicação de exacerbação sonora do trecho. É possível aplicar esta atitude sonora em todas as passagens de acordes paralelos da peça.

7.1.2 Variação II

Trecho “*Animato*” da segunda variação (Ver figura 91) (“*fff*”): Executar as cordas soltas fortes e bater forte os dedos da mão esquerda sob a formação de acorde pedida para gerar bastante ruído.

“*Piu animato*” (Ver figura 30): Manter a execução forte sem se preocupar com os ruídos das mudanças de posição.

7.1.3 Variação III

O trecho abaixo não é especificado no capítulo da presente obra.

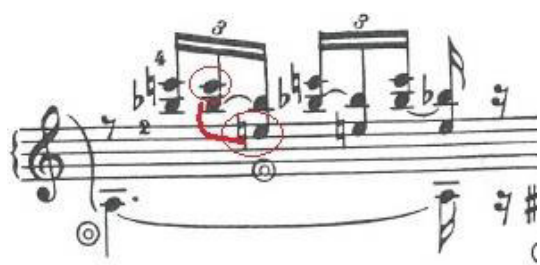


Figura 131 sugestão de execução em Variations Pg 4 Ln 2

Na figura 131, a fim de aumentar o colorido tímbrico do trecho, troca-se a articulação da nota mi, escrita originalmente presa na corda 3, por um ligado entre o mi agudo (primeira corda, 12ª casa) e sua oitava solta. A diferença se dá pela execução som da nota ligada.

Seguem algumas sugestões de execução (figura 132) de uma linha com acordes paralelos e elementos que lembram trinados em cordas cruzadas.

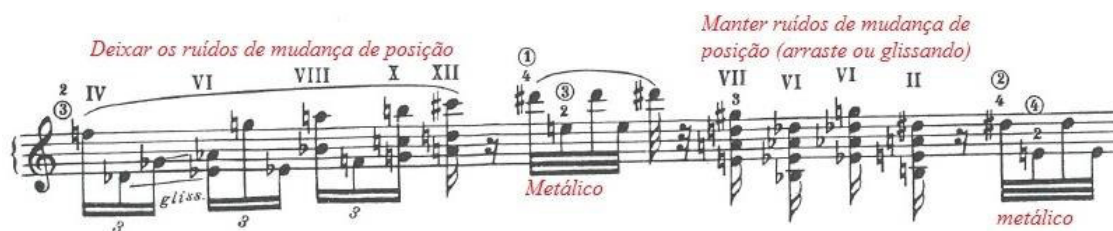


Figura 132 Aproveitamento dos ruídos de mudanças de posição Variations Pg 4 Ln 3

A sugestão de metálico contribui para o aumento da gama tímbrica no referido trecho, assim como os ruídos de mudança de posição indicados acima.

No trecho das tâmboras e golpes desta terceira variação (Figura 133) é importante que se iguale a batida do polegar nas cordas com o som dos golpes no tampo, para que um som não encubra o outro.

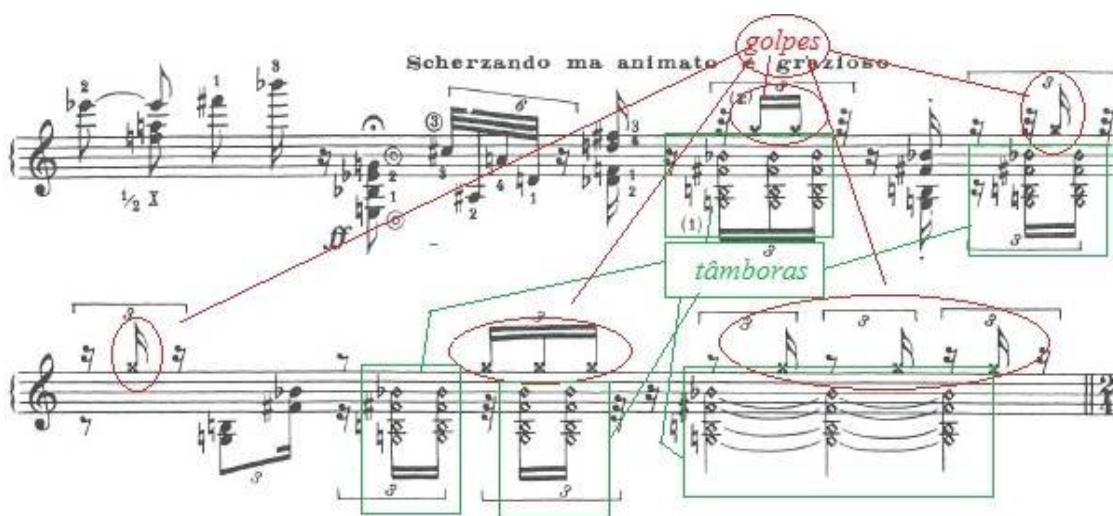


Figura 133 Tâmboras e golpes Var. 3 Pg. 5 Ln 1

7.1.4 Finale

O “Pesante” indicado no início desta parte (ver figura 39) é o principal fator sonoro do trecho. É importante que todas as notas sejam tratadas com igual importância a fim de preservar a massa sonora empregada no trecho.

7.2 Sugestões em Central Guitar

Esta peça está detalhada técnica e sonoramente em seu próprio capítulo. Segue abaixo alguns exemplos pontuais das ideias interpretativas baseadas na performance de Gismonti.

Na figura 134 há um elemento bastante presente nas performances de Gismonti: o “Bend”. Gismonti faz isso em algumas obras como elemento de vibrato. Isso não ocorre em “Central Guitar”, portanto mesmo não sendo um vibrato, deve-se fazer a alteração do som da nota de forma clara.



Figura 134 Bend

Como já dito no capítulo sobre “Central Guitar”, a indicação *ff* vale para que a batida do dedo nas cordas seja audível. Isso ocorre com frequência nessa obra. A indicação em *fff* é mais fácil de ser atingida pela maneira que o dedo 1 tocará as cordas soltas “arrancando” as notas. Nesta interpretação é bom que os ruídos sejam sempre destacados.



Figura 135 Timbres da mão esquerda

Nos grupos de notas rápidas e notas muito rápidas é importante que se faça esses elementos rítmica a harmônica.



Figura 136 sequência rápida e rítmica

Como há várias repetições dessas figuras por toda a peça, e muitos deles já terem sido percorridos em seu próprio capítulo com as ideias de produção sonora já baseadas nesta interpretação, não há necessidade de maiores prolongamentos.

8. Conclusão

Ao nos perguntarmos se “é possível extrair das gravações de Egberto Gismonti ao violão de seis cordas elementos interpretativos que se apliquem a suas obras de concerto editadas em partitura” devemos compreender o período em que Gismonti compôs essas peças e também para qual contexto as dedicou.

Ao me aproximar de sua performance ao violão de seis cordas através de seu maior *standard* neste instrumento, a música “Salvador”, percebi que as atitudes tomadas por mim sob as influências “gismontianas” nesta música eram diferentes se comparadas àquelas empregadas em “Variations” e “Central Guitar”. Eu tinha a impressão de que eu deveria somente “sujar” a execução de “Salvador” e fazer o mesmo com as outras duas peças, pois essa era a principal impressão que a performance de Gismonti passava por conter alguns erros de sincronia das mãos ou falta de pressão de mão esquerda em algumas passagens.

Ao conhecer de forma mais ampla a maneira que Gismonti executava o violão de seis cordas em sua própria música instrumental, e também por encontrar elementos semelhantes à obra de Brouwer e Villa-Lobos em sua música, chegou-se à conclusão de que “Variations” e “Central Guitar” se assemelham mais à prática habitual de composição para violão de Gismonti baseada no que a música de Brouwer e Villa lhe deram que somente de uma música como “Salvador”.

Mas “Central Guitar” e “Variations” não se assemelham somente com as influências composicionais de Gismonti. Notam-se várias semelhanças ao comparar essas peças com outras gravadas no período proposto neste trabalho. Em vários casos os materiais musicais são os mesmos, mas adequados a cada composição. Já “Salvador” se assemelha tanto à obra de Baden Powell que o próprio Gismonti insere citação da canção “Berimbau” em várias versões de seu samba.

Portanto, através de toda a análise realizada da performance de Gismonti ao violão de seis cordas, do material composicional idiomático empregado nessas músicas e em sua obra de concerto e comparando sua escrita idiomática com compositores que fizeram parte de seu aprendizado violonístico, concluo que as peças “Variations pour Guitare” e “Central Guitar” se assemelham sim à prática de seu compositor, porém àquela exata do período de suas composições, que é uma performance baseada em sua prática de tocar obras de compositores eruditos. É tecnicamente limpa, sem maiores necessidades de uma abordagem especial.

Nesse caso a versão de “Salvador” não acrescenta nenhuma técnica específica em favor das outras obras, porém a criação da presente versão vem para aumentar o pequeno grupo de peças composto por Gismonti para o violão de seis cordas a ser tocada por outros instrumentistas.

9. Bibliografia

- Abeijón, R. I. (2009). *Sistema posicional na guitarra; Origens e conceito de posição. O caso de Fernando Sor*. Aveiro: Universidade de Aveiro, Tese de doutorado.
- Albino, C. L. (2011). O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. *Per Musi, Belo Horizonte*, n.23, p.71-81.
- Carvalho, J. P. (2005). *Pensamento Polifónico na Didáctica de Guitarra do Século XVII ao Século XX*. Aveiro: Universidade de Aveiro. Tese de doutorado.
- Correntino, D. F. (2013). *Tendências expressivas e estruturas estilísticas na música de Egberto Gismonti: Um estudo do choro 7 Anéis*. Goiânia: Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás.
- Cruz, J. P. (2008). *An annotated bibliography or works by the brazilian composer Sergio Assad*. Flórida: Tese de Doutorado. Florida State University.
- Cury, F. S. (2006). *Percussion Study I, de Arthur Kampela: um guia para intérpretes*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de mestrado.
- Dudeque, N. E. (1994). *História do Violão*. Curitiba: UFPR.
- Faria, C. S. (2012). *A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais. Dissertação de mestrado.
- Ferraz, S. &. (2011). Proto-história, Evolução e Situação Atual Das técnica estendidas na criação musicak e na performance. *Música Hodie*, 11-35.
- Glise, A. L. (1997). *Classical Guitar Pedagogy. A Handbook for teachers*. . USA: Mel Bay Publications. .
- Maciel, M. B. (2010). *Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Mariz, V. (1970). *Figuras da música brasileira*. Brasília: Universidade de Brasília.
- Mariz, V. (1994). *História da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Martins, N. (2014). Ritmos do maracatu na Música Brasileira Contemporânea: estudo de caso do “Maracatu” para piano, de Egberto Gismonti. *Simpom*, 1177 a 1184.
- Nyman, M. (1999 2ª ed.). *Experimental Music. Cage and Beyoind*. Londres: Cambridge University Press.
- Oliveira, T. C. (2009). *Sérgio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo*. São Paulo: Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo.

- Pavan, A. (2006). *Timoneiro: perfil biográfico de Hermínio Bello de Carvalho*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra.
- Perotto, L. L. (2007). *A obra para violão de Pedro Cameron: Características Idiomáticas e estilísticas*. Goiânia: Escola de Música e Arte Cênicas da Universidade Federal de Goiânia. Dissertação de mestrado.
- Pinto, M. G. (2009). *Frevo para Piano de Egberto Gismonti: Uma análise de procedimentos populares e eruditos na composição e performance*. Belo Horizonte: Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais.
- Santos, J. C. (2016). *A Composição e a Performance Violonística de Egberto Gismonti*. . Rio de Janeiro.: Universidade Federal do Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado.
- Schroeder, J. L. (2010). Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti. *Per Musi*, 167-180.
- Silva JR, M. d. (2013). *Violão Expandido: Panorama, conceito e estudos de caso n aobra de Edino Krieger, Arthur Kampela e Chico Melo*. Campinas: Universidade Estadual de Campinas. Tese de doutorado,.
- Silva, C. L. (2009). *A Interpretação e o Pianismo de Egberto Gismonti em sua obra "Sonhos de Recife"*. Rio de Janeiro: Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Stone, K. (1980). *Music Notation in the twentieth century. A practical guidebook*. Nova York. Londres: WW Norton & Company.
- Vilela, S. G. (1998). *Dança das Cabeças: A Trajetória Musical de Egberto Gismonti*. Rio de Janeiro: Conservatório Nacional de Música. Dissertação de Mestrado.

PÁGINAS DA WEB

- Galbraith, P. (2016). *Apresentando o Violão Brahms*. Acesso em 23 de fevereiro de 2016, disponível em <http://www.paul-galbraith.com/port/8string.htm>
- Kfourri, M. L. (2005). *Discos do Brasil*. Acesso em 24 de fevereiro de 2016, disponível em <http://www.discosdobrasil.com.br/>
- Niekerk, V. v. (2009-2016). *Ten String Guitar*. Acesso em 23 de fevereiro de 2016, disponível em http://www.tenstringuitar.info/index.php?p=1_1
- Wander, E. (6 de junho de 2007). <http://www.overmundo.com.br/>. Fonte: Blog Overmundo: <http://www.overmundo.com.br/overblog/ele-egberto>

PARTITURAS

- Brouwer, L. (1972). Étude Simples I-V. Paris. Éditions Max Eschig.
- Brouwer, L. (1972). Étude Simples VI-X. Paris. Éditions Max Eschig.
- Dyens, R. (1986). Libre Sonatine. Paris. Éditions Henri Lemoine.
- Gismonti, E. (1976). Central Guitar. Paris. Éditions Max Eschig.
- Gismonti, E. (1989). Dança nº1. Paris. Éditions Henri Lemoine.
- Gismonti, E. (1982). Variations pour guitare. Paris. Éditions Max Eschig.
- Kleynjans, F. (1988). A l'Aube du dernier Jour. Paris. Éditions Henri Lemoine.
- Koshkin, N. (1989). Usher Waltz. Moscou. V.A.A.P.
- Villa-Lobos, H. (1953) Douze Etudes pour Guitare. Paris. Éditions Max Eschig.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS E AUDIOVISUAIS

Discos

- DAVEZAC, Betho. Variations sul la guitare. França: ERATO, 1976. LP.
- GISMONTI, Egberto. 1969. Brasil: Polygram/Philips, 1969. LP
- GISMONTI, Egberto. *Sonho 70*. Brasil: Phonogram/Philips/Fontana, 1970. LP
- GISMONTI, Egberto. *Orfeo Novo*. Alemanha: Corona Music Jazz, 1971. LP
- GISMONTI, Egberto. *Água e Vinho*. Brasil: EMI – Odeon, 1972. LP
- GISMONTI, Egberto. *Árvore*. Brasil: Odeon/Carmo, 1973. LP
- GISMONTI, Egberto; VASCONCELOS, Naná. *Dança das Cabeças*. Noruega: ECM Records, 1977. LP
- GISMONTI, Egberto. *Solo*. Noruega: ECM Records, 1979. LP
- GISMONTI, Egberto. *Dança dos Escravos*. Noruega: ECM Records, 1989. LP
- MOURATOGLU, Philippe. Exercices d'évasion. França: Vision Fugitive, 2013. CD
- PETIT-D'HEILLY, Christine. Récital. França: ALTAÍS Music, 2000. CD

PIERRI, Alvaro. Brouwer, Torroba, de Falla, Hetu, Gismonti. Canadá: Amplitude, 1995. CD

Vídeo

Ivanfer200. (2009, Janeiro 3). Egberto 10 Cordas [Arquivo de vídeo]. Encontrado em <https://www.youtube.com/watch?v=1B7NT1MCD2c>

10. Anexos

10.1 Entrevista com Egberto Gismonti

Entrevista concedida via e-mail no dia 20 de setembro de 2016

YM: Olá, Gismonti!

YM: A maior parte do repertório brasileiro para violão que foi escrito entre 1970 e 1973 é basicamente de caráter nacionalista (como as obras de Mignone, Katunda, Guerra-Peixe, entre outros), diferente de suas duas peças que possuem caráter experimental. Central Guitar, inclusive, é pioneira nesse aspecto (com independência de mãos, percussão sob o braço do violão, entre outras novidades). Qual foi a motivação para compor “Variations” e “Central Guitar” com essa linguagem?

EG: Lembro que sua observação acima "A maior parte do ... de caráter nacionalista" se refere ao estilo de música que podemos chamar de "música culta", aquela que é mais pensada, idealizada, do que a música que chamamos de popular, de caráter folclórico ou não. Isso considerado, eu acrescento que desde esta época segui 2 linhas de produção, invenção ou composição - apesar dos vinte poucos anos completados, hoje sei que já existia em mim (certamente de forma oculta mas ativa) a necessidade ou o impulso de abrangência em linguagens que representassem minha formação musical:

- Por um lado: Conservatório Brasileiro de Música durante 14 anos, incluindo especialização em contraponto, fuga, composição e orquestração além de curso superior de piano;

- Por outro: a música popular Libanesa (por parte de pai) e Italiana (por parte de mãe) além da Brasileira existente em cada cidade que morei acompanhando minha família nas inúmeras mudanças: ladainhas, valsas, boleros, sambas, choros, etc.

Isso dito, concluo que a parte “popular” até você a misturou com a parte “cultu”... “Variations” e “Central” não são sequer primas de 3º grau de “Salvador”.

O curioso é que se completam.

A razão de compor essas duas peças “cultas” (que hoje são mais conhecidas do que as outras 3 ou 4) está ligada aos cursos que eu fazia enquanto morava e trabalhava em Paris nos anos 70.

Com o Jean Barraquè, discípulo e amigo de Anton Webern, tive a oportunidade de estudar, aprender e desenvolver um bom conhecimento sobre a música de 12 tons, chamada por nós de dodecafônica.

Um dos exercícios mais intensos que cumpri foi a tradução e adaptação com novos exemplos do livro “Introduction à la musique de douze sons” de René Leibowitz. Esse estudo influenciou a dedicatória à Anton Webern na peça “Variations”.

A peça “Central Guitar” nasceu por curiosidade e inquietação que eu tinha enquanto imaginava os sons disformes que a música contemporânea usava no período dos anos 70/80 (sobretudo em peças para formações pequenas) sendo usados no violão. Fui procurando efeitos, coisas incomuns, timbres, sonoridades, efeitos indomáveis (como as notas resultantes de escalas tocadas pela mão esquerda enquanto a direita “abafa” a audição das notas naturais, etc. Curiosamente, toquei esta peça muito tempo durante os anos 70. Nunca a gravei porque vários músicos o fizeram com qualidade.

Porém, pouco a pouco incorporei a série de “liberdades” de uso do violão e terminei chegando ao instrumento que toco há tantos anos, décadas... o violão de 10 cordas com afinações incomuns, mas, confortáveis para o raciocínio pianístico - onde as duas mãos são absolutamente independentes. Dessa forma, hoje uso variantes desenvolvidas das ideias plantadas no início dos anos 70.

YM: A sua prática violonística da época influenciou o modo como você compôs essas peças?

EG: Creio que esta resposta está inserida na anterior. O Modus Operandi das composições “contemporâneas” dos anos 60/70 que eu tive acesso nas audições semanais numa das salas da ORTF, Paris (Office de Radiodiffusion Télévision Française), me estimularam a pensar “ruídos, timbres, sons inusitados” para o violão. Além do propósito sonoro da pesquisa, era muito importante lembrar que Anton Webern havia estabelecido uma linha divisória entre sua música e a que faziam Arnold Schoenberg e Alban Berg. Ele considerava que o timbre era o elemento fundamental à determinação da modernidade. A prova verdadeira disso foram suas orquestrações de Bach que, na primeira audição, não foram reconhecidas pelos ouvintes (professores e musicólogos) como peça escrita por Bach. A história que ouvi muitas vezes dizia que reconheceram Bach depois de algum tempo. Considerando que Webern não trocou ou

retirou nenhuma nota dos originais de Bach. Essas peças ou essas orquestrações foram gravadas pela direção de Pierre Boulez.

YM: Registros de jornais do ano de 1973, analisados por Sibila Godoy, mostram alguns concertos em que obras de Baden Powell, Villa-Lobos, Leo Brouwer e Antônio Lauro (citando só os violonistas) foram apresentadas por você. Esses compositores/violonistas tiveram alguma influência na sua composição para violão? Se sim, de que forma?

EG: É verdade, eu tocava compositores que de uma forma ou outra me ensinavam a pensar o instrumento “violão”. Desde sempre o violão é um instrumento autodidata, os cursos, os métodos as escolas - na maioria das vezes - não consideram que este instrumento pode voar e representar, de forma direta, muitos povos. Isso já seria o bastante para que mais respeito houvesse no estudo deste instrumento. Mas, indo ao que interessa, a escolha de peças do Baden (que fiz o exercício inverso para estudar - ouvia o disco e o copiava como se fora um ditado, assim cheguei as partes que tocava); Villa Lobos, bem mais fácil de achar as partes, mas, ainda difícil nos anos 70; Leo, tive a sorte de conhece-lo quando tinha 27 anos e fui convidado para o Festival na Martinica, "Carrefour de la Guitare", dirigido por ele. Assim consegui as partes e pude seguir tocando-o; Antonio Lauro conheci sua música durante os primeiros anos de 70 quando morava em Paris. Conheci alguns músicos Venezuelanos que não tinham a maioria das partituras, mas concordavam em tocar as peças enquanto eu as gravava no meu 1º gravador K7. Depois fazia o exercício do ditado, copiava e escrevia as peças que queria estudar e tocar.

YM: Poderia contar da sua participação no concurso da ORTF em 1971? A dissertação da Sibila Godoy informa que suas peças foram à final tendo Oscar Cáceres como seu intérprete e na biografia do Hermínio Belo de Carvalho (um dos jurados do concurso) a informação é a de que você venceu o concurso. Pois bem, qual foi o resultado? Quantas (e quais) peças compôs para o concurso? “Variations” foi uma delas?

EG: Na realidade o concurso de composição ou instrumentista da ORTF, que Turíbio Santos foi ganhador, eu nunca participei.

Eles tinham outros concursos que algumas peças minhas foram tocadas por violonistas amigos do Turíbio - que recebeu a dedicatória da peça “Central Guitar”, mas que preferiu repassa-la para outros violonistas especializados em música moderna. Achei normal, gostei das observações feitas e fui presenteado por amigos dele, Christophe Julien, Walter Abt, Betho Davezac e outros, com execuções de peças minhas - que participaram de vários concursos (composição ou música para

interpretação). Não posso lhe informar sobre os resultados por não ter certeza. Isso exigiria uma pesquisa profunda na documentação dos anos 70. Caso você tenha necessidade destes itens esclarecidos, por favor, procure através da internet.

YM: Chegou a tocar “Variations” e “Central Guitar” em concerto?

EG: Algumas vezes.

YM: Por que nunca as gravou?

EG: Por que sigo usando essas e outras peças como complementos, cadências, de outras músicas.

YM: Em várias entrevistas vemos que Baden Powell foi sua maior influência ao violão. Além da música do Baden, qual foi o repertório que você estudou em seu período de desenvolvimento técnico no instrumento?

EG: Como você sabe, eu era pianista e tinha alguma formação quando comecei a procurar repertório para violão - nesta época eu morava em Nova Friburgo, que na época, anos 60, era uma cidade de população média ($\pm 30, 40$ mil habitantes) mas, que por sorte, tinha o Conservatório Brasileiro de Música, ligado diretamente ao Conservatório do Rio de Janeiro, dirigido pela Sra. Antonieta de Souza na Av. Graça Aranha - onde fiz todos os anos de especialização após os 9 anos básicos para formação em repertório, teoria musical, contraponto e fuga.

YM: Quais as principais diferenças da sua performance ao violão de seis cordas com relação ao de dez cordas?

EG: A principal, desde há muito anos, é que o violão de 6 cordas eu não uso mais profissionalmente.

YM: Quais questões técnicas tiveram de ser adaptadas aos violões de oito e dez cordas quando deixou de usar o violão de seis cordas?

EG: Na realidade os violões com mais cordas vieram facilitar meu pensamento polifônico e polirrítmico.

Boa sorte,

Egberto

10.2 Partitura de Salvador (violão de seis cordas), transcrição de Yuri Marchese

Salvador

Egberto Gismonti (1947)
Transcrição - Yuri Marchese

(6ª = D)

5

9

13

17

21

accel.

25 V -----

29

33

37 1. 2.

43 V -----

47 VIII

VIII -----

51

55

V-----

59

63

67

71

I-----

sempre na posição I

76

80

84

To coda Ø

88

Meno

III V VI X XIII

92

96

Cl-----

102

109

polegar em movimento alternado

114

118

gliss

122

1 III

128

D.S. al Coda

accel.

Coda

The Coda section consists of four staves of music. The first staff features a melodic line with triplets and a bass line with chords. The second and third staves continue the bass line with a consistent rhythmic pattern. The fourth staff includes a melodic line with the marking *a m i* and a bass line with a forte (*f*) dynamic marking.

Estes anexos só estão disponíveis para consulta através do CD-ROM.
Queira por favor dirigir-se ao balcão de atendimento da Biblioteca.

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia
Universidade de Aveiro