

EDIÇÃO Nº 7

SETEMBRO DE 2008

BRAZILIAN GUITAR MAGAZINE

Nilo Sérgio comenta as origens do violão

Partitura: *Enigma de Athos*, de Marcus Bonilla

Paulo Porto Alegre fala
sobre sua carreira

O luthier Antônio
Tessarini explica
o tornavoz

Entrevista com
Marcus Tardelli



O Choro das Três e a
violonista Lia Meyer

Daniel Sarkis fala da Orquestra de Violões de Brasília

BRAZILIAN GUITAR MAGAZINE

Edição Nº 7 – Publicada em 25 de setembro de 2008

A Revista do Violão Brasileiro
www.BrazilianGuitar.net

ÍNDICE

Editorial	2
Entrevista – Lia Meyer, do grupo “Choro das Três”	3
Entrevista – Paulo Porto Alegre	5
Luthier – Antônio Tessarin explica o Tornavoz	8
Músico – Marcus Tardelli.....	11
Entrevista – Daniel Sarkis e a Orquestra de Violões de Brasília	14
Artigo – Nilo Sérgio comenta a evolução do violão	17
Partitura – Enigma de Athos, de Marcus Bonilla	21

Capa: Pintura de Marilene Munhoz

Editorial

A depender do contexto, improvisação é algo que pode ser visto como uma grande qualidade ou um grande defeito. Em se tratando de música, a habilidade de improvisar é tida como uma grande qualidade. Em muitas atividades da vida cotidiana, coisas feitas de maneira improvisada são sinônimo de trabalho que deixa a desejar.

Nesta edição nº 7, falou mais alto o espírito de improvisação. O que está sendo publicado agora é muito diferente da pauta inicial. Para superar as dificuldades inesperadas, tivemos que improvisar bastante e — esperamos que o distinto leitor nos acredite — improvisar na edição de uma revista pode ser tão difícil quando inventar uma bela frase melódica no meio de uma apresentação ao vivo.

Nosso desejo é que os leitores vejam a nossa improvisação para publicar esta nova edição da BGM como uma qualidade. Boa leitura a todos!

Equipe envolvida nesta edição (em ordem alfabética):

Edgard Thomas
Eugênio Reis
Gerson Mora
Gustavo Cipriano
Julian Ludwig
Nilo Sérgio
Ruben Paiva
Vinícius de Abreu



Entrevista

Entrevista concedida a Vinicius de Abreu*

LIA MEYER

Integrante do grupo Choro das Três, Lia começou sua carreira musical com apenas 8 anos de idade e hoje é uma das poucas mulheres empunhando um violão de 7 cordas num estilo musical conhecido como muito desafiador. Nesta entrevista, ela nos fala da sua carreira como musicista, bem como a do grupo.

Lia, você hoje integra o grupo "Choro das Três" como violonista de sete cordas, junto com suas irmãs Elisa (bandolim) e Corina (flauta transversal) e seu pai Eduardo (pandeiro). Poderia nos contar como surgiu o grupo, o interesse pela música e claro, em especial o violão?

Começou com a Corina. Ela teve aulas de Coral na escola com um professor voluntário, Marco Leite, e quis começar a estudar. Logo depois eu e a Elisa começamos também. O meu interesse pelo violão de 7 surgiu quando passamos a freqüentar as rodas de Choro em São Paulo.

Como foi a decisão de seguir a música profissionalmente com tão pouca idade, dentro de um estilo que ainda carece de maior divulgação e num universo essencialmente dominado por homens?

Nunca tivemos a pretensão de ser musicistas profissionais. Começamos a tocar para nos divertir. Com o tempo, foram surgindo convites para shows e da mídia, até que nós decidimos que era isso que queríamos pra nós, mas continuamos tocando por prazer!

Lia, você iniciou tocando violão de seis cordas. Como se deu a transição para o violão de sete? Como foi e está sendo a sua educação musical junto ao violão?

Mudei para o 7 cordas por influência dos chorões de São Paulo. Foi lá que conheci o instrumento e pude ver que para o tipo de música que estávamos fazendo na época, ele se encaixava muito bem. Conhecemos Ed Gagliardi, que me deu aulas de violão de choro, e com a autorização dos meus pais, encomendou meu violão. Fez um pedido especial ao amigo Dino, para que escolhesse um bom instrumento. Não foi muito difícil me adaptar à sétima corda, hoje acho estranho tocar em um violão de 6! (risos)

Qual foi a influência de Luiz Araújo Amorim, o famoso Luizinho 7 Cordas, seu antigo professor, no seu trabalho musical?

Ele foi meu primeiro professor de choro! Além de sua eterna aluna, sou super fã! Adoro a maneira dele tocar. É tranqüila, clássica e de muito bom gosto. Uso muitas partituras dele até hoje e procuro sempre seguir essa escola.

O seu violão nos remete às típicas rodas de choro dos tempos áureos de músicos como Pixinguinha e Jacob do Bandolim. Quais são suas principais influências no instrumento e que tipo de sonoridade você busca nele?

Obrigada! Eu procuro sempre tirar um som "sequinho", é por isso que eu uso o Do Souto com encordoamento da Superlona, tanto o violão como a corda, tem um som que se propaga menos, evitando que a baixaria fique aquele embolado só! Eu não gosto de encher a música de baixos, toco sempre os de obrigação e faço mais alguns no decorrer da música. Minhas maiores influências são Dino 7 Cordas, Ed Gagliardi e Luizinho 7 Cordas.

Como você vê o violão de 7 cordas solista tocado por músicos como Raphael Rabello, Marcello Gonçalves e Yamandu Costa? Você pretende realizar algum trabalho semelhante?

Eu gosto muito! Mas prefiro uma linguagem mais tradicional. Gosto mais da simplicidade. Comecei a solar alguns choros agora, inclusive gravei *Sons de Carrilhões* no CD com a Elisa. Adoro as músicas do João Pernambuco! Mas eu pretendo continuar acompanhando e tocar apenas alguns solos.

Você acha que o violão tem mais espaço hoje? E quanto ao possível preconceito quanto a violonistas mulheres, ainda existe?

O violão é um instrumento muito versátil! Você vê pessoas tocando em qualquer lugar. Você pode acompanhar um samba na sua casa e ver um concerto num teatro. Um exemplo que eu adoro dar é o grande violonista Laurindo Almeida, que morava no EUA e que recebeu o Presidente Ronald Reagan em sua casa dizendo ser seu maior fã! Nunca passei por uma situação constrangedora, mas infelizmente ainda existe o preconceito com as mulheres no meio.



Poderia falar um pouco sobre a experiência de produzir o CD "Meu Brasil Brasileiro", onde vocês também assumiram as tarefas de gravação e mixagem?

Foi uma época de aprendizagem muito intensa! O projeto desse CD tem cerca de 3 anos, inicialmente selecionamos e gravamos cerca de 60 músicas. Só no meio do ano passado é que o repertório final foi decidido e gravado. Mas foi ótimo, espero repetir a dose!

Quais os seus planos futuros para sua música e o seu violão?

Passando esse período de divulgação do CD, *Meu Brasil Brasileiro*, começar a trabalhar em um novo, já estamos com um série de músicas muito bacanas! Continuar levando o

nosso trabalho para os quatro cantos de país, quem sabe para o exterior também! O legal da música é que não se tem limites para alcançar, é um eterno aprender e descobrir.

Lia, gostaria de agradecer em nome de todos os membros do fórum BrazilianGuitar.net e de todos os leitores da BGM. Gostaria de deixar alguma mensagem para os leitores da nossa revista?

Eu gostaria de agradecer pelo convite e pela oportunidade! Parabenizar a equipe da BGM pelo ótimo trabalho! Apesar das dificuldades encontradas para aprender a linguagem do violão 7 cordas, de todos os problemas que os instrumentistas enfrentam no nosso país, o imenso prazer de tocar é impagável! Faz com que cada vez você pesquise mais, estude mais, viva mais pelo seu instrumento. Gostaria de dizer que desejo a cada dia mais pessoas se apaixonem pela música brasileira e se empenhem em tocar e/ou ouvir....para sentirem a satisfação de uma música tão rica e harmoniosa. Convido à todos a conhecer o nosso site e entrar em contato com o Choro das 3. Obrigada! Abraço a todos!

Site do grupo Choro das Três: <http://www.chorodas3.com.br>



Vinicius de Abreu é natural de São Paulo, bacharel em Sistemas de Informação pela FIAP e trabalha como Analisa de Sistemas em um banco de investimentos em São Paulo. Amante da música brasileira e do instrumento, atualmente estuda sob a orientação do violonista Euclides Marques, procurando se aperfeiçoar musicalmente para a realização de projetos envolvendo música brasileira.



Entrevista

Entrevista concedida a Gustavo Cipriano*

PAULO PORTO ALEGRE

Dono de uma das carreiras mais constantes e consistentes do Brasil, Paulo Porto Alegre nos fala de sua relação com a música popular e erudita, de seu trabalho como didata, compositor e arranjador, bem como do seu convívio com o maestro Radamés Gnattali.

Paulo, você já trabalhou bastante com composições e arranjos para quarteto e trio de violões. Quais são as dificuldades e recompensas de se trabalhar com esse tipo de formação?

As formações de trio e quarteto de violões oferecem, a meu ver, dificuldades diferentes; mas, a princípio, mais difíceis de resolver para um compositor violonista do que o duo de violões. Que isto fique bem claro: compositor violonista!

Normalmente, a formação de qualquer trio é para dois instrumentos melódicos e um acompanhante, ou então três instrumentos melódicos. A princípio, isto não é tão difícil: você pode, no 1º caso, imaginar dois instrumentos melódicos dialogando e o acompanhante acompanhando e, no 2º caso, uma composição polifônica a três vozes. Tudo isto já é sobejamente estudado na composição. A coisa muda quando você tem três instrumentos acompanhantes (grosso modo, claro) que não têm muitas características melódicas. No caso do quarteto, normalmente encontramos obras escritas a quatro vozes, o que não “soa” muito bem em quatro violões, salvo raríssimas exceções, e a coisa fica pior ainda em três violões; aí as três vozes não funcionam mesmo! Há que saber dosar a polifonia, a heterofonia e a homofonia na medida certa. O domínio do contraponto, da harmonia e da instrumentação (sim, isso mesmo), tem que ser pleno, aí as recompensas serão grandes.

Não existe, ao menos para mim, alguém altamente suspeito nesta área, algo mais bonito do que um trio de violões bem arranjado. Aliás, acho que o trio está no meio termo do duo e do quarteto: soa muitíssimo bem e sem exageros (assumo a observação).

Existem diferenças de enfoque entre os trabalhos de arranjo de música erudita e temas populares, como as obras dos Beatles para violão? O que você busca em cada tipo de arranjo?

Para mim, e acho que isto aprendi com o Radamés, não existe uma diferença significativa entre o popular e o erudito, trabalho ambos da mesma maneira. Acho, na verdade, que a técnica musical, ou seja, o estudo das matérias teóricas de música antecede qualquer idéia de estilo. Assim, os meus Beatles são cheios de contraponto e harmonias arrojadas. Alguns são literalmente irreconhecíveis e aí bate com a minha noção de “arranjo” como sendo uma recomposição da obra. Busco em cada arranjo ou composição (dá no mesmo) as máximas possibilidades musicais do que estou arranjando ou compondo. Espero ter conseguido em algumas delas.

É necessária alguma qualidade a mais para o concertista se apresentar em formação de três ou quatro violões? O fato de serem quatro violões oferece alguma dificuldade extra, se comparado à interação entre violão e outros instrumentos na música de câmara?

Antes de tudo, quero dizer que considero a música de câmara a forma mais refinada e difícil do fazer musical. A grande dificuldade que imediatamente se insurge é o da troca musical: não só saber tocar junto, em termos de agógica, articulação e dinâmica, mas o de saber naquele momento o seu papel na música, com quem você está dialogando naquele momento, qual é a sua função naquele contraponto... Enfim, o mais difícil de tudo é que só se consegue com a experiência de MUITOS anos: saber ouvir! Acho também que o

camarista tem que ser um solista perfeito. Estamos falando também da qualidade do instrumentista e é inadmissível algum camarista que não domine perfeitamente o seu instrumento. Justamente por isso é a forma mais complicada de se fazer música.

É possível para um jovem músico erudito, começando uma carreira hoje, desenvolvê-la de forma plena, mesmo sem um diploma universitário?

Acho que a coisa mais importante para o jovem músico é ter uma verdadeira paixão pela música. Sem isto de nada valem diplomas, certificados ou concursos. Se o músico realmente é interessado por música, ele vai querer saber tudo do assunto, vai adorar estudar o seu instrumento ou as matérias teóricas, tanto faz. Vai enlouquecer quando ouvir uma obra genial, vai esquecer que existe fim de semana, futebol, amigos e namoradas quando estiver envolvido com a música (MÚSICA!). O diploma hoje é importantíssimo, ajuda muito na carreira, mas sem este amor pela música (ou devo dizer loucura?), não acontece nada.

Quais são, para você, os maiores prazeres da atividade didática? Qual seria a principal diferença de enfoque das aulas para um aluno com pretensões profissionais (ou já profissional) e um amador?

Para mim os dois tipos de alunos apresentam enfoques diferentes da pedagogia. Se um aluno avançado consegue fazer você “viajar” junto na obra musical no mesmo plano, um aluno iniciante lhe dá o prazer de sua alegria, que muitas vezes o iniciado já perdeu, de descobrir a música. Adoro trabalhar com ambos, só não gosto dos desinteressados, dos que não gostam realmente de música, dos comodistas, daqueles que estudam obrigatoriamente... Com estes, dar aulas vira o terrível ganha pão e nada mais.

Muitos dos grandes músicos do país não podem lecionar em Universidades por falta de um diploma ou ainda pela necessidade de dedicar uma grande carga horária para a instituição, muitas vezes tornando impossíveis turnês e viagens. Como você vê essa situação?

Acho incrivelmente injusto: é como se a gente afirmasse que só entende de música quem tem um diplominha, coisa hoje tão fácil de tirar. Todos os professores deveriam passar por um teste musical, instrumental e didático, para comprovar os seus conhecimentos. Não acontece isto com o Direito e a Medicina e ainda assim você assiste a barbaridades que se cometem nestas áreas? Imagine então se não fizessem? Muitas vezes a gente fica impressionado com o nível de conhecimento do melômano, muitos músicos não têm um nível tão abrangente de conhecimentos musicais. Agora imagine isto transposto para a pedagogia...



Como você definiria a influência de Radamés Gnattali na sua vida? Quais seriam outras influências fundamentais para sua formação musical e pessoal?

Para mim, a influência do Radamés foi fundamental. Posso falar na minha vida musical antes e depois dele (AR/DR). Não só música, arranjos, composição, mas, acima de tudo, o pensar musical sem preconceitos. Radamés foi muito criticado em sua época por se dedicar à música popular e por fazer música "nacionalista", numa época em que a cobrança das vanguardas era ideológica e muito agressiva. Dividimos muitos momentos dele de desânimo com esta situação. Acabou morrendo sem ver a sua obra plenamente reconhecida, ainda está em vias de... Este homem foi o meu melhor

professor, sem ter tido nunca a menor paciência para dar aulas. Fora ele, aprendi muito com a música popular, em especial Beatles, bossa nova, choro, samba, jazz, folclore... E com a música clássica, tanto antiga como contemporânea. Fui gostando de tudo aos poucos: aos 20 adorava MPB e jazz, aos 30, música clássica também, tanto vocal como instrumental, aos 40 conheci e me apaixonei pela ópera e agora, depois de 50 anos, descobri o balé. É o máximo você ser aberto o suficiente para ir gostando de mais coisas. Claro, desde que sejam boas.

Como você enxerga a aceitação da música moderna/contemporânea no Brasil de hoje? Há ainda dificuldade de assimilação ou familiarização com a linguagem proposta nestas obras pelo público?

Ainda existe muita dificuldade de se aceitar a música contemporânea. Não só no Brasil, como no mundo inteiro; é só ver o que se vende disto em comparação à música clássica tradicional... O que acontece é que as pessoas demoram muito para aceitar as coisas novas: Veja, a música moderna é a música de nosso tempo, mas as pessoas só querem ouvir a música do século XIX para trás... Usam computadores, carros moderníssimos, tecnologia de ponta o tempo todo. Já percebeu como a informática mudou a maneira de falar das pessoas? Mas e a música? Como a música é ligada à emoção, elas nem querem saber da emoção da música moderna, só aquilo que já conhecem e está bem mastigadinho. Sim, sou da opinião de que a maioria é burra!

Quais são os seus projetos em andamento? Podemos esperar algum CD para os próximos meses?

Tenho alguns projetos: estou preparando um programa dos sonhos, aquele que gostaria de ter feito há muito tempo. Não vou falar muito nisso ainda, pois está no começo, só posso adiantar que é só de música moderna. E com influências da música popular, em sua maioria. Tenho um projeto sobre transcrições: é notório que o violão sempre se alimentou do repertório de outros instrumentos e ninguém pensou em fazer um trabalho sobre isto.

Continuar tocando Radamés, Villa-Lobos (ano que vem 50 anos de sua morte...), Brouwer (ano que vem 70 anos dele), música popular, contemporânea e composições minhas. Aliás, tenho um projeto de apresentar muitas composições minhas: escrevi muita coisa de câmara e solo e pretendo editar neste ano.

Também tenho um trabalho didático bem grande, são no total 24 pequenos estudos e 12 grandes estudos, que pretendo incorporar definitivamente no meu trabalho com os alunos.

Quanto às gravações, creio que neste próximo ano terei grandes oportunidades de trazer os Beatles ao disco e também a minha música de câmara, o que já está praticamente acertado.

Fora isto, continuo adorando e me divertindo muito com música. Tenho dois grupos excelentes: Núcleo Hesperides - Música das Américas, que trabalha a música contemporânea das três Américas, e o Trio Opus 12 de violões, com o Edelson Gloeden e Daniel Murray. Temos muita coisa para fazer ainda...

Paulo, agradecemos muito a você pela entrevista. Gostaria de mandar algum recado ou dica para os leitores da BGM?

Gostaria muito de agradecer a entrevista. Foi muito bom para mim também, sempre é bom revisar conceitos para ver se ainda estamos pensando do mesmo jeito... E lá vai um recadinho para os leitores da BGM: Estudem muito e estudem sempre, nunca tenham a ilusão de que já sabem tudo. De fato, quanto mais aprendemos mais descobrimos que não sabemos nada mesmo. Não se esqueçam de estudar muita música e ouvir também muita música, seja popular, erudita, vanguarda, folclore... Aprendemos com tudo. Aprendi isto com meu amigo e mestre Radamés Gnattali. Só não aceitem porcarias, e às vezes mesmo para isto, é preciso estudar muito... Abraços!



Gustavo Cipriano é graduado em Engenharia de Alimentos pela Unicamp. Violonista amador, estuda com o violonista e professor Daniel Motta. Gustavo define a si mesmo como insanamente apaixonado por violão e é um dos colaboradores mais ativos do fórum de violão brasileiro.



Artigo

Impressões sobre o Tornavoz

Antônio Tessarin*

Gostaria de falar um pouco sobre o tornavoz que estou usando atualmente.

O tornavoz já é um velho conhecido de todos desde a época de Torres, no século XIX, o qual o usou por diversas vezes. O de Torres era feito em metal, latão, e era bem comprido, chegando até quase o fundo do violão e por isso, para facilitar a passagem do fluxo de ar, foram feitos varios furos da borda inferior e que eram bem trabalhados tipo um bordado. Ele também fez outros menores, até a metade da altura das laterais.

Dentre seus violões, podemos destacar três instrumentos legendários: o pertencente a Llobet, o de Tárrega, e outro chamado de "La Leona", todos com tornavoz. Também Hauser usou tornavoz em várias ocasiões, memoravelmente em um violão feito pra ele mesmo em 1947. Nos anos 20 e 30 foi usado constantemente por famosos luthiers espanhóis, entre eles, Domingo Esteso, Garcia, Simplicio, Manuel Ramirez e Santos Hernandez.

Recentemente, o violonista Paul Galbraith me contactou para verificar a possibilidade de fazermos testes com tornavoz, pois estava interessado nos resultados citados na história desse acessório. Deixemos que ele próprio comente:

“Quando comecei recentemente a pesquisar sobre o tornavoz, eu não fazia idéia do ressurgimento do interesse nesse assunto nos últimos anos. Lembrava de um violão em particular com tornavoz — Simplicio de 1929 — e sabia que o tornavoz oferecia um ganho nítido nos graves do violão, abaixando a ressonância da caixa em direta relação com a profundidade do cone. Quanto mais profundo o tornavoz, mais grave a ressonância. Como meu violão tem uma corda grave extra, pensei que seria útil para mim, enquanto não tivessem “efeitos colaterais” negativos no resto da tessitura do instrumento. Um fator importante, para mim, era que o Simplicio não apresentava defeitos timbrísticos.



Acabei encontrando informações sobre vários luthiers que usam tornavoz e descobri que tinham um denominador comum nessa história: Romanillos. Na verdade, Torres, já que Romanillos se interessou pelo tornavoz através do conhecimento profundo que ele tem do trabalho de Torres. Romanillos começou a influenciar grupos de luthiers nos seus cursos anuais, ao usar tornvozes de vários tamanhos em seus próprios instrumentos.

Um desses ex-alunos é Tobias Braun, que desenvolveu um espécie de ‘mini-tornavoz’, de uma aparência muito elegante. Gostei muito das descrições do efeito dessa ‘variante’ do tornavoz e escrevi para ele. Braun foi muito generoso ao dividir informações e impressões sobre os efeitos deste aparato.

Falei então com Tessarin e fiquei bastante encorajado com seu entusiasmo. Fiz um ‘mini-tornavoz’ à la Braun, de papelão e testei até ter certeza de que era o que eu buscava. Seguiram-se mais conversas com Tessarin e finalmente o sinal verde para um teste ‘de verdade’ no meu Rubio...”

Para mim, como luthier, o que mais me preocupava era o fato de o tornavoz prejudicar o acesso ao interior do violão, e talvez por isso, um dos motivos do seu esquecimento. Um mini-tornavoz que não atrapalhasse uma futura manutenção no instrumento, poderia ser o que estávamos procurando.

Na verdade, deveríamos primeiramente fazer algumas experiências práticas para ouvir a real influência dele com esse tamanho diminuto. Então comecei a construir em diversos materiais e instalar nos violões prontos. O material que mais deu certo foi mesmo o papelão o qual moldei em formato cônico para poder se adaptar sob pressão na boca de um violão já pronto.



O resultado foi surpreendente, mudou o violão, e para melhor. Eu precisava então fazer um urgente em madeira pra ser um tornavoz de verdade. Eu queria conseguir um método prático de fabricação, já que nunca gostei de nenhuma estrutura complicada, porque não é a minha filosofia de trabalho. Cheguei a um método muito simples de construção, solucionando também a colocação do mesmo no violão Rubio já pronto, sendo que era maior que a boca do instrumento.

Bom, técnicas a parte, consegui.

O resultado no som foi maravilhoso, pois o violão Rubio é muito sonoro e mostra facilmente qualquer alteração. O tornavoz abaixa consideravelmente a afinação da caixa e isso faz uma diferença palpável nos graves. Quanto ao resto da tessitura, também foi beneficiada, talvez porque a ressonância grave alimente a sonoridade dessas vibrações mais agudas e todo o conjunto se beneficia. Dessa forma, no violão do Rubio, os agudos ficaram mais doces e isso tudo foi um ganho e tanto.

Tenho usado nos meus violões de 6 cordas também e estou muito satisfeito com os resultados, e esta também é a opinião dos músicos que experimentam esses novos instrumentos.

Conclusões: o tornavoz, como as pesquisas tinham apontado, mesmo pequeno, organiza o fluxo de ar que passa pela boca do violão, dando estabilidade às vibrações do tampo e resultando em melhor qualidade do som. Além disso, ele me agradou como elemento de integração do conjunto estético e também da importante colaboração na harmonia sonora do violão.

Estou usando jacarandá na sua construção, já que essa madeira casa bem pela resistência (mesmo com pouca espessura), bonita coloração e não é pesada nessas proporções. Também notamos que ele deu a essa região uma resistência especial que faltava sem ter que colocar aqueles espessos e pesados reforços que se usam normalmente nessa área.

Termino com as reflexões de Emilio Pujol sobre um dos legendários violões do século XX, o Torres de Tarrega, que foi feito inicialmente como um instrumento particular para o próprio Torres, mas que Tarrega acabou comprando, e usando por mais de 20 anos:

“...tinha um timbre transparente e caloroso, como se fosse dourado. O equilíbrio entre graves e agudos era em exata proporção no volume, e a sustentação igualmente generosa na escala inteira. Era suficiente para tirar um acorde perfeito, tocar somente as três cordas graves, que as harmônicas das outras cordas já ficavam nitidamente audíveis ... além da espontaneidade do som, devido talvez ao tornavoz dele...”

(Antonio de Torres: Guitar Maker - His Life & work - José Romanillos, páginas 181-182)



Antônio Tessarin é um dos mais prestigiados luthiers brasileiros e tem seus instrumentos usados por músicos como Paulo Bellinati, Rick Udler e Swami Jr. Sempre generoso e inovador, Tessarin é muito admirado também por seus colegas de trabalho, que se beneficiam de suas invenções. Em sua carreira de mais de 20 anos como luthier, já construiu cerca de 600 violões que hoje estão espalhados por todo o Brasil e pelo mundo.



Entrevista

Entrevista concedida a Vinícius de Abreu*

MARCUS TARDELLI

Ele é um dos maiores expoentes de uma nova geração de músicos que começou a despontar no final da década de 1990. Dono de uma sonoridade e musicalidade impressionantes, estreou em sua carreira solo com a responsabilidade de gravar um disco inteiro com obras de ninguém menos que Guinga arranjadas para violão solista.

Marcus, você integrou o Quarteto Maogani por um bom tempo e resolveu deixar o grupo em 2005 para se lançar como solista. Como foi pra você, depois de muito tempo trabalhando com o quarteto, encarar essa nova experiência de trabalhar sozinho?

Na verdade, toquei solo durante quase toda minha vida, desde meus primeiros passos com o violão. Pela minha forma particular de pensar e tocar o instrumento, sempre soube que a carreira de solista seria inevitável. Meu período de 4 anos no Maogani me deu mais certeza ainda que o que eu queria mesmo era tocar solo. O Maogani foi uma espécie de laboratório pra mim, onde pude experimentar minhas idéias como arranjador.

Seu primeiro disco solo foi "Unha e Carne", somente com músicas do compositor carioca Guinga. Poderia nos falar um pouco sobre o processo de elaboração deste trabalho, desde o primeiro contato com o Guinga até o lançamento e divulgação da obra?

Conheci Guinga em meados de 2002, numa reunião de músicos. Imediatamente após ele ter me ouvido tocar apenas por alguns minutos, disse: “preciso ir na sua casa agora longe de todos aqui pra te ver tocar solo”. E não deu outra, fomos à minha casa naquele mesmo instante e ficamos de 7 horas da noite até madrugada afora tocando. Logo após a audição, Guinga comentou que tinha um projeto de gravar um disco de violão solo com suas músicas, mas que tinha encontrado, pela primeira vez, alguém que pudesse tocar suas músicas melhor do que ele próprio. Disse então que abriria mão desse projeto se eu quisesse fazê-lo. Não acreditei muito naquilo achando uma empolgação de momento, e me perguntando se o Guinga, consagrado como compositor genial e também como violonista, não poderia gravar suas próprias músicas?

Dois anos depois, quando soube que eu estava preparando meu primeiro disco solo, Guinga me ligou dizendo que não tinha conseguido gravar mais o disco de violão com suas músicas desde o momento que me viu tocar. Então lançou uma proposta irrecusável: “se você gravar um disco de violão com minha obra, eu abro mão e não gravo mais”. Disse também que eu estaria livre para escolher o repertório, fazer os arranjos e tocar as músicas da minha maneira. Daí tudo se desencadeou. Pude fazer um disco sobre a obra de Guinga (não necessariamente em cima de peças dele pra violão) com arranjos próprios dentro do meu universo particular de pensar e tocar o instrumento, sem deixar peder a essência do compositor nas músicas.

Você tem tocado bastante no exterior em países como Itália, Holanda, EUA e Alemanha. Inclusive, houve uma turnê na Europa com o Guinga. Como o público está recebendo o seu trabalho?

Tenho ficado muito feliz e surpreso com a rapidez e entusiasmo que o público em geral tem recebido meu trabalho. É maravilhoso quando você percebe que as pessoas captaram e se emocionaram com a música através do instrumento. Isso é o mais importante. Outra coisa que tem causado muito interesse nas pessoas é minha forma particular de tocar o instrumento (como por exemplo o uso ativo do polegar esquerdo na frente do braço do violão), que eu acredito já estar de certa forma influenciando alguns violonistas como o próprio Guinga.

Alguns violonistas como Baden Powell, Romero Lubambo e Bola Sete construíram uma sólida carreira no exterior. Você acha que existem melhores oportunidades para o violonista lá fora do que aqui? Como enxerga o cenário violonístico para o profissional, atualmente?

O público dos países de primeiro mundo não tem mais sensibilidade que o nosso. O que acontece é que, em países como os USA por exemplo, as pessoas têm mais educação, dinheiro e tempo para a grande música e as artes em geral. Aqui no Brasil, o trabalhador chega em casa quase “morto” do trabalho e as únicas coisas em que ele consegue pensar são comer, dormir e se divertir, diversão essa que não exija muito de sua capacidade intelectual, pra não cansar ainda mais sua mente estressada (como por exemplo ver uma bunda na TV ou descontraír com uma música bem animada). Nesse processo, a sensibilidade das pessoas para a essência e profundidade das coisas acaba sendo desestimulada, culminando em uma supervalorização da superficialidade. Nessa perspectiva, alguns países teriam mais público para boa música que outros. Por outro lado, acho que de uma forma geral o mundo todo já está bem globalizado com o banal e superficial, mas as pessoas sensíveis à grande arte vão sempre existir, inclusive aqui no Brasil.

Você é um violonista que reúne o que muitos músicos consideram difícilimo de conciliar: potência, virtuosismo e velocidade aliados a um jeito limpo, refinado e "cantado" de tocar. Você considera que chegou ao seu ideal artístico de sonoridade no violão? Algum violonista em especial teve uma influência mais forte na formação da sua personalidade musical?

Acho que meu segredo foi sempre ter a música como objetivo final e não o violão. Sempre busquei tocar tudo de forma mais natural e intuitiva, sem se prender a parâmetros técnicos ou escolas de se tocar o instrumento. A sonoridade que busco é sempre a da música que imagino ou sinto e não uma sonoridade de violão especificamente. Como tenho mais fome de música do que de violão, minha percepção sempre esteve mais voltada para a essência da música do que para o instrumento em si. Dessa forma, acho que minhas influências como instrumentista vêm diretamente da própria música de compositores como Villa Lobos, Debussy e Tom Jobim do que de um violonista específico.



Do lado da técnica, você tem um jeito bastante peculiar de resolver alguns acordes, principalmente em se tratando do uso do polegar da mão esquerda. Como você desenvolveu esse jeito tão particular de tocar violão?

(Só pra especificar, esse recurso do polegar não é só usado para acordes, mas também para fazer melodias, contras cantos, harmônicos, pestanas etc.)

Em primeiro lugar, sempre coloquei a técnica a favor da música que eu imaginava e sentia, e isso nos faz criar sem nos prendermos a um estilo específico de se tocar. Outra coisa que sempre me ajudou foi ter facilidade de tocar e romper barreiras técnicas no instrumento. Comecei de

maneira autodidata tirando tudo de ouvido e nunca me enquadrei em nenhum método ou escola de violonistas. Sempre ouvia mais discos de orquestras e outras formações do que discos de violão. Para reproduzir os sons que eu ouvia, as minhas mãos foram se desenvolvendo de uma forma diferente da técnica tradicional do instrumento. Por exemplo, o uso do polegar da mão esquerda (como um dedo ativo na frente do braço do violão) para fazer melodias ou harmonias que com a técnica tradicional não se poderia fazer. Ou o uso dos outros dedos em angulações inéditas (como pestanas com as costas dos dedos ou notas pressionadas com a própria unha ou com parte da mão). Mas tudo sempre em favor da música, em busca da interpretação mais profunda, da harmonia perfeita e do caminho orquestral.

Quais são os projetos em andamento? Algum CD solo saindo em breve? Algum projeto editorial como um álbum de partituras de arranjos?

Estou preparando 2 projetos distintos. Um disco de violão com arranjos meus para música de compositores que influenciaram a música popular como Debussy, Villa-Lobos, Fauré, Scriabin, Gershwin, originais pra orquestra ou para piano, na perspectiva de um violão solo. E um segundo CD de violão de música brasileira.

Marcus, gostaria de agradecer em nome de todos os colaboradores e leitores da BGM por esta entrevista. Você gostaria de deixar alguma dica artística, técnica ou profissional para os leitores e amantes do violão?

Eu que agradeço a vocês. A mensagem que eu deixo é para as pessoas buscarem sempre a música através do instrumento. Não adianta ter técnica, velocidade, alta performance, se não estão a favor da música. Isso é claramente perceptível pra quem não houve com os olhos. Acho que um artista tem que jogar pra arte o tempo todo. O verdadeiro virtuosismo não é apenas dominar e tocar um instrumento, mas também tocar as pessoas, emocionar, saber dizer a música das notas e não as notas da música. Um grande abraço a todos da Brazilian Guitar Magazine.

Site oficial do violonista: <http://www.marcustardelli.com.br>



Vinicius de Abreu é natural de São Paulo, bacharel em Sistemas de Informação pela FIAP e trabalha como Analisa de Sistemas em um banco de investimentos em São Paulo. Amante da música brasileira e do instrumento, atualmente estuda sob a orientação do violonista Euclides Marques, procurando se aperfeiçoar musicalmente para a realização de projetos envolvendo música brasileira.



DANIEL SARKIS E ORQUESTRA DE VIOLÕES DE BRASÍLIA

Idealizada por Jaime Ernest Dias e com o apoio de Paulo André Tavares, a Orquestra de Violões de Brasília, fundada em 1991, conta hoje com 16 instrumentistas de nível e já gravou dois CD's – “Contrastes” e “À Moda Brasileira”. Nesta entrevista, a orquestra se faz representar por um de seus componentes, o violonista Daniel Sarkis.

Caro Daniel, normalmente, os grupos de câmara surgem da união de alunos e professores, como um complemento didático. Essa afirmação vale também para a Orquestra de Violões de Brasília? Fale-nos sobre a origem da Orquestra.

Exatamente. A Orquestra de Violões de Brasília surgiu dentro de uma disciplina na Escola de Música de Brasília, chamada Música de Câmara/Formação de Conjuntos. A idéia principal era desenvolver a prática de conjunto e melhorar a leitura de partituras. No começo, não havia muitas partituras para esse tipo de formação e com o passar do tempo e a solidificação do grupo, professores, músicos e os próprios integrantes da Orquestra começaram a fazer arranjos e músicas para serem tocadas dentro da formação de 4 naipes.

Quando e como se deu a consagração da Orquestra fora dos limites das salas de aula?

Com o amadurecimento do grupo, começaram a aparecer convites de outros lugares e começamos a buscar teatros e casas de show para divulgar o trabalho.

Quantas formações houve desde a fundação? As diferentes formações influenciaram as tendências do grupo?

A Orquestra passou por várias fases, com a entrada e saída de alguns músicos, mas sempre manteve uma base desde o início de sua fundação. Essas mudanças não alteraram o estilo e as tendências da Orquestra e sim acrescentaram uma melhoria técnica e novos arranjos para o grupo.

A configuração de quatro "naipes" acompanha a Orquestra desde sua formação original?

A maioria das músicas está no formato de quatro naipes, mas há alguns arranjos e músicas que foram feitos para três, seis e oito naipes. Carapanã, Apanhei-te Cavaquinho (três naipes), Maresia (seis naipes) e Melodioj (oito naipes) são alguns exemplos.

Alguns músicos dizem que orquestras de violão não são viáveis musicalmente pelo fato de que os naipes de cordas dedilhadas não conseguem ter um ataque perfeitamente sincronizado como instrumentos de arco e sopros. Como vocês respondem a esse tipo de crítica?

Esses músicos nunca ouviram a Orquestra de Violões de Brasília... (risos) A dificuldade de sincronização é a mesma para qualquer tipo de orquestra, seja ela de violões, sopros, sinfônica. Já vi varias orquestras tradicionais e de sopros com esse tipo de problema. O que tenho a dizer sobre isso é que com muito ensaio e dedicação supera-se esse problema.

Sabe-se que a Orquestra navega tanto pelo popular quanto pelo erudito. Como se dá a escolha do repertório? Existe disponibilidade de material pronto para a formação? Como são realizadas as eventuais transcrições?

No começo, pela falta de partituras, usávamos arranjos e composições para 4 violões transcritos por compositores conhecidos no Brasil e exterior. Vários professores e músicos de Brasília fizeram arranjos e músicas especiais para a OVB; os próprios componentes também traziam músicas e arranjos de músicas conhecidas e próprias. Nem tudo dá certo, certas

composições, arranjos e transcrições não funcionam com a Orquestra. Hoje em dia ainda não há uma grande variedade de arranjos para orquestra de violões, mas acho que temos um bom material para divulgar e pretendemos algum dia publicar livros com os arranjos e músicas dos dois CDs.



Fale-nos um pouco sobre os discos "Contrastes" e "À Moda Brasileira".

São nossos 2 primeiros CDs, o primeiro, "Contrastes", foi nossa primeira vitória, gravamos esse CD em agosto de 1997, no Auditório do Memorial Juscelino Kubitschek, em três madrugadas, com a ajuda do "Gato"... (risos), José Luiz Costa, técnico e engenheiro de som de São Paulo, uma referência nacional nesse tipo de gravação. Não tivemos nenhuma ajuda financeira, todos os recursos foram gerados através de cachês de apresentações do grupo. São 18 faixas com arranjos bem cuidados e mesclando o erudito e o popular, ele foi lançado em setembro de 1998 na Sala Martins Penna do Teatro Nacional Claudio Santoro, numa noite de casa cheia.

O 2º CD, "À Moda Brasileira", foi gravado no Espaço Cultural Anatel em apenas uma semana, de 7 a 13 de fevereiro de 2003, novamente com a equipe técnica do "Gato". Esse CD mostra uma orquestra bem madura e com a maioria das músicas composta pelos integrantes da OVB. É um CD de música popular, tirando apenas uma música de Villa-Lobos. Esse trabalho teve o apoio do Ministério da Cultura e graças à dedicação e profissionalismo da nossa "musa", Simone Lacorte (1º violão), conseguimos gravar um CD excelente.

Como é a aceitação do público em geral relativamente à orquestra?

Sempre tivemos um ótimo retorno do público e da crítica, recebemos grandes elogios e as pessoas ficam surpresas de ver uma orquestra composta apenas de violões de náilon.

Quais foram as investidas da Orquestra fora de Brasília?

Não tivemos grandes saídas de Brasília por falta de apoio. O grande número de integrantes do grupo dificulta muito conseguir patrocínio para viagens longas. Nossas principais apresentações fora de Brasília foram em Barreiras-BA e Goiânia-GO.

Existe abertura para novos instrumentistas? O que deve um violonista fazer para ingressar na orquestra?

Sim, a OVB sempre foi aberta para novos músicos, mas tomamos o cuidado de escolher pessoas que tenham alguma afinidade, somos uma grande família, amigos até hoje e não basta ser bom músico, tem que ter união e respeito. Geralmente, a entrada de outro integrante é feita pela indicação de um dos membros da Orquestra.

Daniel, agradecemos imensamente a entrevista. Gostaria de deixar alguma mensagem para os leitores da BGM?

Agradeço a você Edgard e a todos da revista BGM, pelo espaço e oportunidade de falar do nosso trabalho. Para os leitores, fica aqui nosso carinhoso abraço e o convite para conhecerem nosso trabalho no site oficial da Orquestra. Para contato, utilizem nosso e-mail contato@orquestradevioloes.mus.br.

Site oficial da orquestra: <http://www.orquestradevioloes.mus.br>



Edgard Thomas é graduado em Engenharia Eletrônica pelo INATEL. Estudou violão com os professores e violonistas Victor Cunha, Edelson Gloeden e Marco Pereira. cursou cadeiras do curso de bacharelado em Música pela Fundação Brasileira de Teatro Dulcina de Moraes. Apresentou-se em audições e recitais em Minas Gerais. Recentemente, em Brasília, retomou seus estudos e é violonista amador, amante do instrumento e colaborador do Fórum do Violão Brasileiro.



Artigo

Um Breve Histórico do Violão

Nilo Sérgio Sanchez*

VIOLÃO OU GUITARRA?

Os estudantes de violão muitas vezes ficam confusos com os nomes dos instrumentos. Questões referentes a termos como violão, viola e guitarra são comuns. Outras perguntas referem-se às estruturas e afinações de cada um deles. Longe de pretender esgotar o tema, parece-me importante oferecer um apanhado geral sobre o assunto, abordando alguns poucos dados históricos que tragam uma visão da trajetória desses instrumentos de cordas dedilhadas, partindo do alaúde árabe.

Alaúde árabe

Os árabes, cuja cultura é de origem persa, estenderam sua dominação à África do Norte, à Península Ibérica e a outras regiões da Europa. Deste modo, sua música, de origem caldeo-ássíria, depois de sofrer ricas influências egípcias, se difundiu pelas terras de conquista, impregnando-se de folclore local para subsidiar depois a grandes músicos de todas as épocas como fonte de inspiração.



O instrumento característico da música islâmica foi o *UD*, ou *Al'ud* (do árabe **دوع**: Al=A – artigo definido, e ud=madeira, portanto o nome do instrumento seria algo como “a madeira”). Este nome originou as palavras *laúd* em espanhol, *luth* em francês, *liuto* em italiano, *lute* em inglês, *Laute* em alemão e *alaúde* em português. Durante a mencionada ocupação árabe no século XIII, foi introduzido em toda a Europa a partir da Espanha, país que o rejeitou.

Teoricamente, a escala árabe admite 17 graus em vez dos 22 da Índia e dos 12 graus da música europeia. O alaúde árabe pode ser construído em diversos tamanhos e, atendendo a tais subdivisões de alturas de notas, não possui trastes. Tem forma de pêra, com costas abauladas. Suas cordas de tripa são tocadas com a ponta de pena de ave. Segundo historiadores foi Ali-Bem-Ziriab quem aumentou o número de cordas do alaúde árabe de quatro para cinco ordens e substituiu o pequeno pedaço de madeira usado como plectro por uma pena de águia.



Alaúde Renascentista Europeu

Apresenta, como o ancestral árabe, abertura circular com *roseta* (ou *rosácea*) no tampo e cravelhame inclinado em relação ao braço. A caixa é periforme, com costas abauladas. Tem seis ou sete trastos de tripa amarrados ao braço. Suas cordas são dedilhadas. Com exceção da corda mais aguda (denominada *chanterelle*), as demais apresentam-se aos pares. Cada par é chamado ordem. O número de ordens varia entre 6 e 20, mais a *chanterelle*, muito embora o número de ordens mais comum fosse entre 6 e 13, incluindo a *chanterelle*. As ordens são afinadas ao uníssono nas cordas agudas e à oitava nas

graves (como na nossa viola caipira).

Apesar de modelos mais ou menos do tamanho do violão atual serem os mais comuns, há alaúdes fabricados em diversos tamanhos (soprano, alto, tenor, baixo). Por seu caráter polifônico (possibilidade de tocar mais de uma nota por vez), foi o principal instrumento da Renascença em toda a Europa, exceto na Espanha, onde depois da tomada de Granada em 1492, a vihuela tornou-se preferência.

Durante os séculos XVI e XVII os luthiers tornaram o instrumento mais leve e delicado, com decoração abundante. Aliás, o próprio termo *luthier* deriva do nome do alaúde em francês (*luth*), significando originalmente construtor de alaúdes e depois usado para identificar o construtor de qualquer tipo de instrumento musical. Em virtude de sua delicadeza, raros exemplares antigos chegaram à atualidade em boas condições.



Arquitele

Durante a Renascença o alaúde passou a ser usado em diversas situações da vida musical: solo, no acompanhamento do canto, no acompanhamento dos recitativos em óperas, em *consorts*. *Consort* é o termo inglês que designava pequenos conjuntos instrumentais como os de música de câmara atuais. Havia dois tipos: *whole consort* – conjunto com instrumentos da mesma família (consort de violas da gamba, flautas-doce ou alaúdes); *broken consort* – agrupamento de instrumentos de famílias diferentes.

A necessidade de obter dos instrumentos sons mais graves levou à criação, no século XVI, dos *arquiteles*. São, na verdade, alaúdes munidos de cordas graves, usados como solista ou como baixo contínuo (acompanhamento em óperas e peças orquestrais). Os dois tipos mais usados foram:

- *Tiorba* – a caixa de ressonância é periforme, com costas abauladas. Possui, além das cordas normais, vários bordões que passam fora do braço, dando uma nota cada.
- *Chitarrone* – É maior que a tiorba. Apresenta, além do braço normal, mais um braço longo para fixar bordões. Cada corda acrescentada é pulsada “ao ar”, ou seja, só pode dar uma nota. Foi desenvolvido na Itália.

Alaúde espanhol moderno

Tem as costas planas e caixa em forma de pêra. Com seis cordas duplas em tripa, é afinado como um violão de doze cordas (mi, si, sol, ré, lá, mi, do agudo para o grave). Os dois primeiros pares (mais agudos) são afinados ao uníssono e os restantes à oitava. É usado em conjuntos de música espanhola.



Guitarra renascentista ou “guitarra de quatro ordens”

Instrumento pequeno, estreito e com curvaturas laterais pouco acentuadas. Possui quatro cordas duplas, três afinadas ao uníssono (lá, mi, dó, do agudo para o grave) e uma à oitava (em sol ou fá). O quarto par pode ser afinado ao uníssono, soando mais

agudo que o terceiro. Foi muito divulgado durante a Renascença, tanto na Espanha (coexistindo com a vihuela), quanto na França (era o instrumento preferido do Rei Henrique II).

Vihuela ou “vihuela de mano”

Surgiu na Espanha, durante a Renascença, tendo sido o instrumento preferido nas cortes e palácios da Península Ibérica. Dispõe de seis cordas duplas, com várias possibilidades de afinação e construída em vários tamanhos. Suas costas são planas, diferenciando-o do alaúde. De um modo geral, uma vihuela construída com tamanho próximo ao do violão atual teria a afinação mi, si, fá#, ré, lá, mi, do agudo para o grave (ou seja, similar ao alaúde de seis ordens).



Entre 1536 e 1576, surgiram na Espanha sete livros com repertório de grande qualidade para vihuela.

Após este período, nada mais foi publicado e o violão barroco passou a dominar as atenções. A obra “*El Maestro*” (Valência – 1536), de Luis Milan, publicação mais antiga para o instrumento, foi dedicada ao rei D. João III, de Portugal.

Devido ao interesse pela música antiga e pela história ibérica, o instrumento teve seu renascimento na Espanha durante o século XX e tem sido usado por grupos de “música antiga” em todo o mundo.



Guitarra de cinco ordens

O instrumento conhecido como *guitarra de cinco ordens*, *guitarra barroca*, *violão barroco* ou *vihuela de cinco ordens*, teve inicialmente construção mais rudimentar do que a da vihuela. Foi provavelmente o instrumento preferido do povo na Península Ibérica até ser substituído pelas violas dedilhadas e, sobretudo, pelo violão. As cinco cordas duplas são afinadas as três primeiras ao uníssono (mi, si, sol, do agudo para o grave) e as outras duas à oitava (ré e lá). O quarto e o quinto pares podem ser afinados ao uníssono, passando a soar mais agudos que o terceiro. Outra possibilidade é substituir o primeiro par por corda única, imitando a chanterelle dos alaúdes.

O espanhol Gaspar Sanz (1640-1710) foi um reconhecido instrumentista e professor de violão barroco, tendo publicado em 1674 sua importante obra *Instruccion de musica sobre la guitarra espanhola*.

Origem dos nomes violão e guitarra

Segundo Jose de Azpiazu em seu livro *La guitarra y los guitarristas*, os gregos já usavam instrumentos de cordas dedilhadas e ritmos como 5/8 e 7/8. O vocábulo greco-assírio *kithara*, depois de latinizado, deu origem a: *guitarra* em espanhol, *guitare* em francês, *guitar* em inglês, *Gitarre* em alemão, *chitarra* em italiano, *gitara* em russo e *gitaar* em flamenco.

Ainda segundo Azpiazu, San Isidoro de Sevilla cita a palavra *fidícula* (pequena lira em latim) como uma das denominações da cítara. Os exércitos romanos a chamavam *vitula* ou *vigola*, de onde provém os vocábulos viola, violão, vihuela e violino, entre outros.

Deste modo, podemos obter o seguinte:

- Alaúde é um instrumento de origem arábico-asiática com um nome árabe
- Vihuela é um instrumento de origem arábico-asiática com um nome romano
- Guitarra é um instrumento de origem arábico-asiática com um nome greco-romano
- A palavra violão tem origem romana.

Roberto Corrêa, em seu livro *A arte de pontear viola*, cita que no final do século XVIII surgiu na Espanha a *guitarra* de seis cordas simples. No norte de Portugal este instrumento passou a ser chamado de *violão*, já que o termo *guitarra* referia-se ao instrumento fadista que conhecemos como *guitarra portuguesa* e o termo *viola de arame* era usado para o instrumento que conhecemos como *viola caipira* (derivado da vihuela, porém com cordas de metal). No Brasil, adotamos também o termo *violão* para o instrumento conhecido no mundo inteiro como *guitarra*. Para nós, *guitarra* é o termo que designa a *guitarra elétrica*. Isso explica o motivo de o violão ter nome de origem romana apenas na Língua Portuguesa. Vale lembrar que em algumas regiões do interior de nosso país o *violão* também é chamado de *viola*.

Espero que o pouco apresentado nesta abertura de coluna mensal para a nossa **Brazilian Guitar** traga o esclarecimento de dúvidas recorrentes dos alunos de violão quando se deparam com partituras e títulos de CD estrangeiros e nacionais e seja, antes de tudo, um ponto de partida para pesquisas relacionadas ao assunto.

Agradeço ao convite feito pela equipe para desenvolver uma coluna pontual na revista e envio cordial saudação aos organizadores, colaboradores e leitores.

Abraços a todos!
Nilo Sergio Sanchez

Bibliografia

AZPIAZU, Jose de. *La guitarra y los guitarristas*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1961.
CORRÊA, Roberto. *A arte de pontear viola*. – Brasília, Curitiba: Ed. Autor, 2000.
DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão*. – Curitiba: Ed. Da UFPR, 1994.
HENRIQUE, Luís. *Instrumentos Musicais*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
SANCHEZ, Nilo Sergio. *Instrumentos Musicais léxico ilustrado*. São Paulo: Liceu Pasteur, 2001.



Nilo Sérgio Sanchez é violonista, arranjador, compositor e regente. É coordenador de Música do Liceu Pasteur de São Paulo. Seu livro, Curso de Violão – Obras de Grandes Mestres, editado pela Irmãos Vitale, é um curso completo de violão e apresenta obras de importantes compositores brasileiros contemporâneos – eruditos e populares – como Paulinho Nogueira, Antônio Rago, Badi Assad e Toquinho.

Enigma de Athos

Partitura

Afinações e Tonalidades do Violão

Marcus Bonilla*

Um dos grandes desafios de compor para violão é criar elementos que funcionem na frágil sonoridade desse instrumento. O que acaba acontecendo é recairmos em tonalidades que tenham cordas soltas nos baixos onde o instrumento soa melhor e facilita a ressonância e interpretação. Não que seja ruim, mas para tentar fugir desse estigma tonal, em *Enigma de Athos* proponho uma afinação com a sexta em B e a quinta em F#. Não chega a ser novidades, mas com essa afinação, além de ampliar a extensão do instrumento, a ressonância é remetida para outra tonalidade, ampliando as possibilidades composicionais.

Como o nome sugere, o tema é bastante enigmático e lírico. O pulso não é muito rigoroso e deve ser executado como um lamento, deixando as notas soarem sempre que possível. Já na parte “B” a música cresce e caímos em um ternário composto que deve ser respeitado com rigor e energia, como um *molto continuo* culminando na nota mais aguda do violão, o si da 19a casa. Na parte “C” a música fica mais barulhenta e deve-se usar *glissandos*, *rasgueados*, e *crescendos* até extrapolar os limites do instrumento para depois voltar a serenar com a retomada do tema “A” e *coda*.

Devido a encordatura e o uso de notas acima da décima segunda casa, a leitura torna-se pouco trabalhosa, mas tecnicamente não apresenta grandes dificuldades, vale a pena dar uma experimentada.

Essa peça é uma das doze faixas que fazem parte do CD virtual *Caminhante do Céu Vermelho* disponível para audição no site www.marcusbonilla.com.br.



Marcus Bonilla é pós graduado em música e tem uma ampla atuação que envolve trabalhos como arranjador, produtor, compositor, concertista e técnico em gravação. Dono de uma sólida base como músico de câmara, também desenvolve trabalhos didáticos para alunos de todos os níveis.

ENIGMA DE ATHOS

Para violão solo

Marcus Bonilla

www.marcusbonilla.com.br

This musical score is for guitar, spanning measures 20 to 37. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. The notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines. Measures 20-23 feature a continuous eighth-note melody in the upper register. Measures 24-30 show a more complex interplay between the upper and lower staves, with frequent use of slurs and ties. Measures 31-37 continue this pattern, with some measures featuring dense chordal textures and others showing more fluid melodic passages. The score concludes with a final cadence in measure 37.

D.S. al Coda

39

41 Coda

44

47

