

EDIÇÃO Nº6

AGOSTO 2008

BRAZILIAN GUITAR MAGAZINE

A REVISTA DO VIOLÃO BRASILEIRO
WWW.BRAZILIANGUITAR.NET

TURÍBIO
SANTOS



EDITORIAL



Muitas pessoas já nos indagaram o porquê da revista ter o nome em inglês, se era uma publicação apenas voltada ao violão popular, quais eram os critérios para publicar artigos e diversas coisas a respeito da linha editorial da BGM. O nosso principal critério é bastante simples: dar enfoque à produção de cultura violonística que acontece no Brasil ou é feita por brasileiros. Na prática, esse critério se revela muito amplo. Para dar um exemplo, nesta edição temos um excelente artigo sobre o catalão Miguel Llobet, cuja pesquisa foi produzida no Brasil.

Conforme se pode ver, não temos a intenção de restringir. Ao abordar Llobet, estamos falando da música clássica para violão de um autor espanhol. Mas trata-se de produção de material realizada no Brasil. Por outro lado, estrangeiros interessados em música brasileira também têm espaço livre na nossa revista, como foi o caso da publicação da partitura do italiano Angelo Zaniol, que nos brindou com um choro composto por ele próprio.

Enfim, nosso foco principal é dar destaque ao que se produz dentro do universo do violão no Brasil ou violão brasileiro, dependendo de como se queira chamar. Não importa se a vertente é popular ou clássica. Boa leitura!

EQUIPE EDITORIAL

Carlos Eduardo
Edgard Thomas
Eugênio Reis
Gerson Mora
Gilson Moraes
Gustavo Cipriano
Julian J. Ludwig
Mário Sampaio
Nilo Sérgio
Ruben Paiva
Vinícius de Abreu

PARCEIROS

Acervo Musical Online
BRAVIO - Associação Brasiliense de Violão
Canto do Violonista
O mundo do violão
Violão.Clássico.Weblog
Violão Intercâmbio
Violao Mandriao
Violao.org

TURÍBIO SANTOS

POR EDGARD THOMAS*



Um dos maiores nomes do violão brasileiro e mundial de todos os tempos, Turíbio Soares Santos nasceu em São Luís, no Maranhão, e é radicado no Rio de Janeiro. Foi aluno de Antônio Rebello, com quem formou uma sólida base profissional. Conheceu, com Jodacil Damaceno, o universo do violão clássico, e com Hermínio Bello de Carvalho, Jacó do Bandolim, Ismael Silva, Paulinho da Viola, Clementina de Jesus, Araci de Almeida, Dino 7 Cordas, César Farias, Nicanor Teixeira, Elizeth Cardoso, Radamés Gnattali e Pixinguinha, o da música popular. Sua carreira internacional iniciou-se com a vitória no Concurso Internacional da ORTF (Office de Radiodiffusion et Television Française), em Paris, onde, também lecionou no Conservatório do Xème Arrondissement. Turíbio Santos estudou, na Europa, com os mestres Julian Bream e Andrés Segóvia. Turíbio dirigiu a Sala Cecília Meireles e hoje está à frente do Museu Villa-Lobos, no Rio de Janeiro. Turíbio foi condecorado como Chevalier de la Legion D'Honneur, pelo Governo Francês e como Oficial da Ordem do Cruzeiro do Sul, pelo Governo Brasileiro.

Você viveu e trabalhou longos períodos na Europa, gostaríamos que falasse um pouco sobre a sua carreira internacional.

A carreira internacional aconteceu graças à minha desistência da faculdade de arquitetura em 1964. Escolhi nesse momento participar do sétimo concurso internacional de violão da Radio Televisão Francesa (ORTF), que acabei ganhando em 1965.

Comecei a lecionar, no Conservatório do Xème Arrondissement, de Paris (na época, o violão ainda não estava no Conservatoire Nationale de France), fiz uma série de turnées para as JEunesses Musicales de France, gravei um 45 rotações para a RCA e um LP com a cantora Maria D Aparecida, também para a RCA.

Em 1967, gravei o Concerto de Aranjuez para a Musidisc Europe e, a partir desse disco, fiz um contrato com a Erato Disques em Paris, onde gravei 18 discos em 18 anos.

Mais tarde, a Warner comprou esse acervo e muitos ainda estão em catalogo. Acabaram de lançar no Brasil uma segunda gravação que fiz do Aranjuez, com Cláudio Simone regendo a Orquestra de Monte Carlo.

No violão clássico, você teve a rara oportunidade de trabalhar com os grandes ícones do século XX, como Villa-Lobos, Julian Bream e Andrés Segóvia. Poderia contar um pouco sobre a experiência?

Pergunta difícilíssima, precisaria escrever um livro para descrever o que foi isso. Tento resumir: durante o verão de 1965, assisti ao primeiro Master Class de Julian Bream e ao último de Andrés Segóvia. Isso chama-se sorte! Dois temperamentos maravilhosos, únicos.

Aprendi uma montanha com os dois, mas o ponto mais forte foi lidar com a eloquência do violão e os recursos para obtê-la, o que tenho procurado passar sempre para meus alunos.

Como foi que você se tornou um dos maiores divulgadores da obra de Villa-Lobos para violão?

Em 1962, Arminda Villa-Lobos convidou-me para fazer o primeiro disco do Museu Villa-Lobos, com a estréia integral dos 12 Estudos para violão.

A relação profunda com o Museu Villa-Lobos começou aí e, lógico, com a obra também, já que me tornei, desde os 18 anos, muito amigo da Mindinha.

Você editou, pela Max Eschig, muitos originais de autores brasileiros, dedicados ao violão. Fale-nos um pouco sobre essa experiência.

Philippe Marrietti era um dos dois irmãos proprietários da Editora e, certa vez, pediu-me para opinar sobre suas edições. Daí, nasceu a idéia da Collection Turíbio Santos e a publicação de muitos compositores brasileiros, como Cláudio Santoro, Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, Francisco Mignone, Almeida Prado, Radamés Gnattali e Nicanor Teixeira.

Você gravou muitos discos, sendo a maioria dedicada à música erudita. Porém, há trabalhos seus que tratam exclusivamente de música popular, como, por exemplo, o Valsas e Choros. Como você classificaria a sua tendência musical?

Antes de eu nascer, meu pai já possuía discos de Dilermando Reis e Segóvia, em São Luís do Maranhão. Acho que isso explica a origem dessa convivência entre clássico e popular na minha vida.



Por favor conte-nos um pouco sobre seu convívio ao lado de grandes ícones da música popular brasileira, como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Radamés Gnattali, Nicanor Teixeira, Clementina de Jesus, dentre outros.

Novamente, uma pergunta que só pode ser respondida com um livro. Mas, neste caso, ele existe e chama-se Mentiras ou Não, editado por Jorge Zahar. O que posso dizer é que estas amizades tiveram um padrinho: Hermínio Bello de Carvalho, que foi meu colega de estudos com o professor Antonio Rebello.

Turíbio, poderia nos falar sobre seu trabalho pioneiro com a formação de orquestras de violões no Brasil?

Quando criei os cursos de violão na UFRJ e na UNIRIO, em 1980 e 81, havia uma demanda represada de ótimos estudantes de violão. Reuni as duas turmas em 1983 e nasceu a primeira orquestra de violões. A segunda foi criada alguns anos mais tarde, graças ao repertório maravilhoso de compositores como Mignone, Edino Krieger, e Radames Gnattali.

Como você vê o panorama do mercado editorial e fonográfico para a música instrumental em geral, no Brasil?

Ascendente e positivo.

No Museu Villa-Lobos, quais são os projetos atuais e para o futuro? Existe algum projeto dedicado exclusivamente ao violão?

No Museu Villa-Lobos, existem inúmeros projetos em andamento, mas chamo a atenção para o VILLA-LOBOS E AS CRIANÇAS, patrocinado pela Petrobrás e destinado a profissionalizar, na música, jovens de baixa renda.

Quais são os seus projetos futuros em relação ao violão?

Aos sessenta e cinco anos, o meu projeto mais importante é manter uma boa forma física que me permita tocar durante mais algum tempo. Digamos que a pesquisa presente se refere à resistência física do idoso.

Mas, em janeiro de 2009, vou gravar mais uma série de concertos para violão e orquestra, com a regência de Leandro Carvalho e obras de Ricardo Tacuchian, Silvio Barbato, Sergio Barboza e minhas.

Turíbio, gostaríamos de agradecer, imensamente, pela entrevista. Poderia deixar um recado aos leitores da revista?

Aos leitores, desejo muitas felicidades e convido-os todos para participarem das iniciativas do Museu Villa-Lobos, via sua Associação de Amigos. Um abraço.



Edgard Thomas é graduado em Engenharia Eletrônica pelo INATEL. Estudou violão com os professores e violonistas Victor Cunha, Edelson Gloeden e Marco Pereira. Coursou algumas 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 do instrumento e é violonista amador, amante do violão e membro do Fórum do Violão Brasileiro.

LUTHIER EDUARDO BRITO

POR EUGÊNIO REIS*



Eduardo, no seu site você conta que iniciou-se na luteria de maneira muito autodidata e basicamente fazendo reparos. Hoje você é um dos luthiers brasileiros que mais viajaram ao exterior. Poderia falar um pouco sobre a sua experiência no estudo da luteria? É possível fazer um paralelo entre o ensino da luteria no Brasil e no exterior?

Eu construí do primeiro ao vigésimo violão apenas com informações de livros, ferramentas manuais e a cara e a coragem. Com as primeiras vendas e encomendas, fui montando a oficina e comprando melhores ferramentas, livros e juntando algum dinheiro para fazer um curso fora do Brasil. Quando descobri o curso do Sergei De Jonge no Canadá, levei um susto, pois ele tinha desenvolvido a estrutura de tampo para qual as minhas pesquisas e experiências vinham me apontando fazia tempo, e tinha colocado uma foto dela

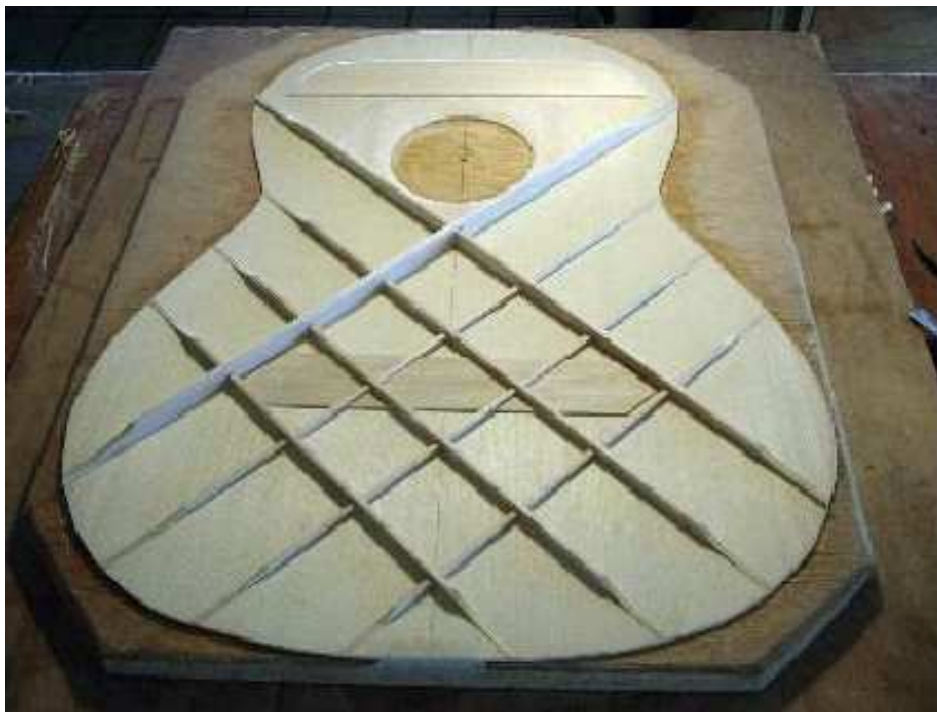
na internet! Não sei muito sobre o ensino da luteria por aqui, quando comecei a aprender não encontrei nenhum para fazer. Só conheço bem os meus cursos, onde o aluno sai do material bruto e chega ao violão terminado, e tem real possibilidade de se profissionalizar. Sei de alguns cursos por aqui onde o luthier prepara as peças do violão e revende o “kit” aos alunos, que apenas montam o instrumento sob a orientação do artesão; Digamos que é um curso de colagem, não há possibilidade do aluno sair dali para uma carreira de luthier. No exterior até alguns colegas oferecem o curso de luteria como curso de extensão para interessados na comunidade. Aqui as únicas chances são com luthiers individuais, onde a filosofia de esconder os “segredinhos” infelizmente ainda é muito cultivada.

No Brasil, mais de 80% dos luthiers estão localizados em SP, RJ e MG. O fato de você trabalhar em Brasília cria alguma dificuldade de logística, como a compra de materiais ou despacho dos instrumentos? E o clima seco da cidade no inverno? Atrapalha ou ajuda na construção dos instrumentos?

Na verdade, morar em Brasília ajuda bem mais do que atrapalha. Brasília tem duas estações, a das chuvas e a da seca, e ambas são bastante extremas. A variação da umidade relativa do ar vai quase todo ano de 18% a 90% nas estações bem definidas e isto me parece ótimo para condicionar as madeiras. Se ela não for boa, com certeza racha, empena. Alguns anos em Brasília e a madeira esta pronta pra tudo! Todo luthier deve ser bem consciente do efeito da umidade em seus instrumentos e da necessidade de se climatizar a oficina, geralmente com o uso de aparelhos de ar condicionado, que secam o ar. Então, viver em Brasília reduz meus custos, pois só preciso bancar o ar condicionado na metade molhada do ano. Em termos de logística não tenho problema algum, pois as transportadoras ligam Brasília a todas as cidades do Brasil e a internet hoje em dia te conecta ao mundo todo em tempo real. Morando aqui também reduz a competição, pois como você bem disse, 80% dos luthiers estão em outras capitais. Nesse ponto ensinar luteria tem suas desvantagens, pois vários dos meus antigos alunos estão por aqui correndo atrás dos meus clientes.

Você mescla muitos elementos da construção tradicional com as técnicas mais modernas, como a treliça. Qual o seu ideal estético para o violão clássico? Tem algum luthier que você usa como referência?

Meus ídolos são Antonio de Torres, Hermann Hauser e Santos Hernandez. Entre eles você nota uma certa semelhança estética, uma preocupação não só com a funcionalidade, mas também com a beleza e a arte, a linha, a forma e as decorações em mosaicos, por exemplo. Todos tinham um design enxuto, porém de rara beleza. Além de produzirem violões excepcionais, se tratando de sonoridade. Meus primeiros violões foram as cópias mais perfeitas possíveis do design desses caras; Grande escola! Mas, com o passar do tempo e dos violões, cheguei a conclusão que o design Torres básico da estrutura do tampo só produzia resultados superiores quando eu utilizava madeiras de tampo excepcionais em todos os aspectos de



qualidade, grão juntinho, quarteado perfeito, etc. Na realidade, uma pequena fração das madeiras que nós luthiers adquirimos tem toda esta qualidade. No dia a dia temos que usar madeiras de qualidade média, que são a grande maioria das madeiras que conseguimos comprar. Se a madeira não for boa demais, o violão fica com um som meio desequilibrado, principalmente nas frequências agudas, que ficam sem corpo e fracas. Basta você analisar as estruturas destes caras do passado com algum conhecimento de causa para ver que eles estavam cientes disto, sempre tentando deixar a metade do tampo do lado dos agudos mais rija com a colocação de barras, a inclinação da barra harmônica inferior, adicionando alguma assimetria ao tampo para conseguir garantir estes tão importantes agudos. Quando descobri a treliça, foi uma revelação. Desde o primeiro violão estava tudo lá, os graves, médios e agudos. Boa separação das vozes, um pouco mais de volume, e a vantagem de você poder usar um tampo que não seja o “master grade”. Se usar o tampo melhor, naturalmente o som fica mais rico, mas o mais comum também traz resultados de qualidade e equilíbrio, quase como se o tampo fosse só o substrato para a treliça. Meu violão tenta unir a estética dos mestres à qualidade proporcionada pelas modernidades. Existem controvérsias, porém, pois algumas pessoas não gostam do som da treliça, talvez porque cresceram ouvindo violões sem médios e sem agudos e se acostumaram àquele som; Vai saber.

O uso de madeiras alternativas é algo que parece atrair bastante a sua atenção. Poderia falar um pouco da sua experiência com algumas delas?

O pobre e maltratado Jacarandá da Bahia merece a fama que fez, pois em matéria de som fica muito difícil competir com ele. Mas a realidade está aí, Jacarandá é um risco ecológico e no caso do luthier e do vendedor de madeira um risco jurídico e financeiro também. Temos que procurar outras madeiras e na verdade esquecer o som do velho baiano, encontrar outras sonoridades e qualidades, pois existem muitas outras espécies de madeiras no Brasil, por enquanto! Sou um urubu de madeira na verdade, que cata qualquer pedaço de pau jogado pela rua e vejo depois para que pode ser usado. Já usei pinho de caixa de laranja para tampo, Pinho do Paraná de velhas estantes, Ipê, Maçaranduba, Muiracatiara, Imbuia, Brosimo, Roxinho, Pau-Ferro, Pau-Marfim, Braúna, Eucalipto e muitas outras. Tudo vira violão! O que varia é a sonoridade e o caráter do instrumento e, principalmente se você consegue vender ou não para alguém. O músico antes de ouvir o som do instrumento já tem um preconceito que diz que se não for a madeira “x”, o instrumento não presta, então pode saber que o jacarandá não tem a mínima chance de sobrevivência. Nenhum instrumento agrada a todo mundo, mais nunca fiz um instrumento que não tivesse encantado pelo menos uma pessoa, pois vendi todos.

Você é um dos raros luthiers no mundo cujo site vai muito além do layout profissional e que se tornou uma referência de consulta em língua portuguesa para assuntos relacionados a luteria. Como surgiu o projeto do site?

Aprendi muito nas publicações da GAL (Guild of American Luthiers), uma associação da qual sou membro há mais de 10 anos e que recomendo a todos. O ideal por trás desta organização é a difusão de informações, ou seja, um luthier descobre uma coisa nova (pode ser técnica, ferramenta, informação fonte de matéria prima ou qualquer outra coisa relevante para este nosso mundo) e então ele escreve um artigo e envia para publicação na revista trimestral, chamada American Lutherie. Quando eu estava aprendendo e procurava um luthier por aqui, sempre esbarrava na parede de segredinhos profissionais, não conseguia nada além de informações básicas sem muito uso prático, então quando desenhei o site, queria suprir esta lacuna de informações para o público que não tem acesso aos sites em inglês, e me orgulho de receber e-mails de caras do interior que me dizem ter feito o primeiro instrumento apenas com informações do meu site. Palmas para eles, pois a informação nem é tão específica assim, porém já dá pra você ver como um pouquinho já ajuda. Além do mais, não foi por pura solidariedade que fiz a página assim. Com este conteúdo eu sabia que ia ajudar a difundir meu nome e minha profissão e que isso iria eventualmente refletir no meu ganha-pão, ou seja, é bom pra todo mundo!



Como você vê a apreensão de Jacarandá da Bahia por parte de Polícia Federal no ano passado?

Vejo sinceramente como uma m****! (risos)

Demorei anos para encontrar os fornecedores de Jacarandá e quando encontrei e tinha aquele canal estabelecido, tudo de repente desaparece. O pior é que alguns desses caras também vendiam tampos, fundos, laterais e escalas de materiais diversos e não proibidos, e este canal também se perdeu. A pergunta que não quer calar porém é: Sendo o Jacarandá da Bahia encontrado somente no Brasil, como pode ser que hoje você só possa comprar nos EUA e na Europa? No mínimo, é uma coisa curiosa, não?

Você aceita encomendas personalizadas e já construiu violões bastante diferentes do modelo convencional. Tem alguma encomenda que foi especialmente difícil de realizar?

Na verdade, os instrumentos mais difíceis são aqueles que você nunca fez antes, que são ao mesmo tempo os mais legais de fazer, pois você começa de um desenho num papel, pensa e repensa o design, escolhe as técnicas que vai usar, constrói ferramentas e moldes e depois termina com um instrumento novo. Se pudesse faria isso o tempo todo, mas infelizmente isto é um processo caro, pois o luthier precisa produzir constantemente para pagar as contas. O instrumento mais difícil que construí foi uma guitarra acústica archtop, pois a técnica tem mais a ver com a construção dos instrumentos de arco e realmente quase tudo foi novo para mim.

Você também constrói violões de aço e guitarras acústicas. Como é a demanda por esses instrumentos, já que essa parece ser uma área onde as grandes marcas como Fender, Martin e Gibson, têm amplo domínio?

Estes instrumentos são uma fração mínima da minha produção, obviamente pela concorrência das grandes marcas que são mais valorizadas por serem grife e símbolos de status para os músicos, além de serem ótimos instrumentos. Peço a atenção dos músicos para o fato de que o instrumento de luthier, que no Brasil tem preços iguais ou inferiores aos das grandes marcas importadas, geralmente são produzidos muito mais cuidadosamente e com materiais de qualidade bem mais selecionada. Pensem e ouçam!

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



Agradeço a vocês pela oportunidade e gostaria de pedir aos leitores que prestigiem seus luthiers locais para ajudar a manter viva esta profissão-arte e elevar sempre o nível dos instrumentos musicais nacionais.



Eugênio Reis é brasileiro radicado nos EUA, onde é um dos diretores de uma sociedade de violão em NY, e vem se dedicando a divulgar o violão brasileiro de 6 e 7 cordas em várias frentes, escrevendo artigos em inglês e português, participando de convenções e festivais, dando recitais, transcrevendo música, produzindo concertos de violonistas, organizando fóruns de debates e também representando dois dos mais importantes luthiers brasileiros.

MIGUEL LLOBET

POR DAGMA EID*



Miguel Llobet (1878-1938)

Miguel Llobet y Solés nasceu em 18 de Outubro de 1878 em Barcelona, capital da Catalunha. Filho de pai escultor, Llobet mostrou disposição para a pintura, mas foi pela música seu maior interesse. Além do violão estudou violino e piano na Escola Municipal de Música de Barcelona e sua paixão pelo violão começou quando ganhou o instrumento de um tio. Em 1889, Llobet assiste um concerto de Antonio Manjón (1866-1919) e impressionado com o instrumento, decide dedicar-se completamente, estudando com Magín Alegre (?-?), um nome com poucas referências, e depois, com Francisco Tárrega (1852-1909).

A condição do violão no cenário musical durante o século XIX não era favorável para a sua divulgação nas salas de concerto. O violão era considerado um instrumento inferior, usado apenas para acompanhar melodias na rodas de música popular. Sobre tal condição, Emilio Pujol comenta: “La guitarra, entonces, era tenida por instrumento de limitados recursos. Desacreditada y manoseada por gentes incultas y de baja condición, sólo se la”

consideraba adecuada para rasguear en ella simples aires vulgares, acompañar toscamente canciones callejeras, o para unirla a otros instrumentos congéneres en rondas y serenatas de pintoresco tipismo. Como si fuese un instrumento al margen de la música, excluído del concepto general del arte, no podía ofrecer al artista un medio idóneo para el desarrollo de sus facultades, ni la utilidad práctica que brindaba la más humilde profesión.”

Francisco Tárrega veio a ser um ponto de partida para melhorar a imagem do violão. Deixou obras de valor permanente – estudos, transcrições, trêmulos e os admiráveis Prelúdios. Embora tenha passado seus conhecimentos apenas de forma oral, a ele são atribuídas mudanças na técnica de execução que foram seguidas por mais de um século. Suas inovações, do ponto de vista instrumental, especificavam claramente suas intenções musicais e exploravam as possibilidades timbrísticas do violão.

Podemos dizer que existe um capítulo essencial no século XIX e XX na história do violão que passa obrigatoriamente por nomes como o do próprio Llobet e outros discípulos de Tárrega – Domingo Prat (1886-1944), Daniel Fortea (1882-1953) e Emilio Pujol (1886-1980) – responsáveis pelo ressurgimento do violão. Notamos, portanto, que foram os violonistas catalães que impulsionaram o movimento do violão neste período, junto com nomes de violonistas de outras partes da Espanha, como o importante violonista andaluz Andrés Segovia (1893-1987), que com sua carreira de quase oitenta anos continua a fascinar estudantes, profissionais e amadores.

Miguel Llobet é uma figura extremamente importante na história do violão, mas ainda não teve seu merecido destaque, ficando um tanto esquecido e sufocado entre as notoriedades de Tárrega e Segovia. Os fatores que contribuíram para o esquecimento da totalidade da obra de Llobet, o atraso das edições de suas obras e arquivos perdidos podem ser o período de entraves políticos ocorridos na Catalunha, a guerra civil espanhola (1936-39) e a personalidade acomodada do próprio Llobet.

Apesar dos fatores que dificultaram a divulgação de sua produção, o conjunto de sua obra foi essencial para a história do violão. Com suas *Canciones Catalanas* tornou-se mestre na arte da transcrição e ajudou a posicionar o violão no século XX. As treze *Canciones Catalanas* adaptadas para violão solo por Miguel Llobet são:

Plany (1899); *La filla del marxant* (1899); *Cançó del Lladre* (c.1900); *El Testamento d'Amélia* (1900); *El Rossinyol* (1900); *El fill del Rei* (1900); *El Mestre* (1910); *L'hereu Riera* (1900); *La Nit de Natal* (1918); *La Filadora* (c. 1918); *La Presó de Lleida* (c. 1920); *El Noi de la Mare* (s.d.).

Todas elas estão publicadas pela Chanterelle Verlag¹.

Trata-se de uma coleção de versões de melodias tradicionais catalãs. Portanto, ao observar que o material usado na concepção destas célebres adaptações pertence ao terreno do folclore catalão, cuja tradição é milenar, nos sentimos motivados a buscar as informações a respeito destas melodias.

O contato com as gravações realizadas pelo grupo catalão de música antiga *La Capella Reial de Catalunya* foi o ponto de partida para o início da pesquisa, pois citavam algumas canções usadas por Llobet como *El fill del rei*, *La Filadora*, *Cançó del Lladre*, *El Mestre*, e *El Testament d'Amelia* - estudadas durante a nossa formação musical como violonistas, tanto na execução como no ensino delas. Tal realização fonográfica incluiu as letras das canções, gravadas numa concepção coerente com a origem das melodias². Isso nos remeteu a um interesse em desvendar este passado histórico e a procurar respostas para a interpretação deste repertório, tanto para prática num conjunto de música antiga quanto na execução destas versões românticas para violão. A pesquisa contida nesta gravação nos motivou a encontrar as outras melodias usadas na obra para violão de Miguel Llobet e percebemos que outros compositores, talvez influenciados pelo próprio Llobet, também exploraram temas tradicionais catalães em sua obra³.

A publicação de Purcell trazia uma versão monofônica da canção *El Mestre*, com parte da letra original em catalão traduzida para o inglês. Isso também nos motivou a transcrever outras melodias tradicionais catalãs e traduzi-las para o português.



¹Primeiramente foram editadas como *Diez Canciones Populares Catalanas* pela Union Musical Española (UME) em 1964. *La Pastoreta* foi publicada pela UME em 1969 e *El Noi de la Mare* em 1975. *La Presó de Lleida* foi publicada somente em 1989, pela Chanterelle Verlag, por Ronald Purcell (1989), junto com as outras.

²As canções originaram-se de maneira espontânea e anônima, e foram transmitidas através da tradição oral. Portanto, não é possível identificar com precisão a origem delas, mas as referências que localizamos no transcurso da música popular, indicam que a maioria delas teve origem no canto litúrgico e no trovadorismo. Para mais informações, ver a pesquisa completa.

³Entre os compositores-violonistas estão Emilio Pujol, Andrés Segovia, Manuel Ponce, Narcyso Yepes, John W. Duarte e Leo Brouwer; e os compositores não-violonistas Federico Mompou, Francisco Casanovas Toru Takemitsu e Leonard Ballada Ibañez. Para mais informações ver pesquisa completa.

Conhecer o texto de tais melodias contribui para formar uma idéia mais completa do contexto folclórico onde música e poesia despontam juntas. A música que recorre a tais temas ficou registrada na história do violão. No entanto, os violonistas em geral não identificam a sua origem e não conhecem o texto original das canções catalãs encontradas na música antiga. Portanto, a pesquisa das letras e sua tradução visam oferecer elementos para uma melhor compreensão dos temas explorados por Miguel Llobet.

A pesquisa sobre a origem e a tradução dos textos das canções escolhidas baseou-se no trabalho de campo do musicólogo catalão Joan Amades (1951), citado em diversas publicações sobre folclore catalão. O texto da canção El Mestre foi coletado neste cancionário tradicional catalão, além dos outros temas utilizados por Llobet em suas versões para violão.

EL MESTRE (TRADUÇÃO LIVRE PARA O PORTUGUÊS)

El pare i la mare
no em tenem sino a mi
me'n fan anar a l'escola
A aprendre de llegir.
Mês, ai!, ara tom
Patantom, xiribiriclona
Tumpena, tumpí.
Mes, ai!, ara tom
Patantom xiribiriclom.

El mestre que m'ensenya
s'ha enamorat de mi;
me'n diu: - No et facis
monja
que et casaràs amb mi.

Jo li'n faig de resposta
que no el sabre servir.
- Tu faràs com les altres,
quan em veuràs venir:

M'hi posaràs la taula,
M'hi posaràs pa i vi,
a cada cap de taula
um brot de llessamí.

El mestre va a la guerra
A servir el rei Felip,
m'ha dit que tornaria
Quan será el bruc florit.

Me'n ve una gran tristesa;
a l'horta jo n'aní,
a l'horta del meu pare,
Si n'hi ha un tarongí.

La soca n'és de plata,
les branques són d'or fi;
a la branca més alta,
hi canta el francolí.

Meu pai e minha mãe
têm somente a mim
me colocaram na escola
para aprender a ler.
Mês, ai!, ara tom
Patantom, xiribiriclona
Tumpena, tumpí.
Mes, ai!, ara tom
Patantom xiribiriclom.

O professor que me ensina
apaixonou-se por mim
me disse: - Não vá para o convento
pois você se casará comigo.

Eu respondi
que não saberia servi-lo bem
- Tu farás como as outras fazem
quando me ver retornar.

Você colocará a mesa para mim,
me servirá pão e vinho,
e em cada ponta da mesa
um ramalhete de jasmin.

O professor vai à guerra
servir o rei Felipe,
ele me disse que retornará
quando as flores se abrirem.

Uma grande tristeza me tomou
eu fui para o jardim
e no jardim de meu pai
existe uma laranjeira.

Sua base é de prata
seus galhos de ouro fino
lá no galho mais alto
está cantando um francolí.

Com as *Canciones Catalanas* Llobet iniciou uma espécie de tratamento de música folclórica que não existia no repertório violonístico que estava voltado para transcrições de obras clássicas, fantasias e pout-pourris que exploravam temas de óperas famosas. Além disso, podemos afirmar que ele foi o primeiro a mostrar as possibilidades expressivas do violão e sua complexidade abrindo o caminho para outros compositores escreverem para o instrumento de forma sofisticada, ampliando o repertório da época.

Llobet explorou temas populares antigos de forma inusitada, modernizando-os e tornando-os extremamente importantes para o instrumento entrar numa nova fase idiomática. O sentido musical que Llobet confere ao som do violão supera as dimensões formais das obras para o instrumento solista de seu tempo. De fato, Llobet seguiu os passos de seu mestre Francisco Tárrega, a quem é atribuída criação de uma escola violonística, mas como discípulo, Llobet elevou os ensinamentos que recebeu principalmente no que diz respeito à concepção sonora e experimentação de timbres. Sua escrita explorava efeitos de orquestração pela forma que explorava os timbres, ao tratar cada corda do violão de maneira distinta, como se cada corda fosse um instrumento diferente.

Os efeitos coloridos usados por Llobet através da combinação de pizzicatos, o uso de harmônicos e sua técnica de mão direita, proveram uma nova gama de sons que aumentaram as possibilidades técnicas e artísticas do instrumento, consideradas hoje como elementos naturais das escolas de composição e interpretação.

Uma breve análise da canção *El Mestre* indica como Llobet expandiu as possibilidades técnicas do violão. Notamos o uso de harmônicos artificiais inseridos numa textura contrapontística, atingindo um nível de sofisticação inédito até então:



Sua concepção orquestral é denotada pela maneira expressiva que explora a melodia na 4ª. corda (compasso 24) e o contraste através dos pizzicatos (compassos 30 a 32):



Durante o II Encontro Internacional de Violonistas de Tatuí, realizado em 2007, o contato com o violonista italiano Stefano Grondona resultou numa maior motivação para a realização da pesquisa acerca das *Canciones Catalanas* de Llobet. Grondona vem revelando a existência de obras inéditas do importante violonista-compositor catalão em gravações recentes a partir de 2005.

Antes do contato com o trabalho de Grondona, nos chamou a atenção um artigo da revista Soundboard (2002) que trazia a citação de um arquivo inédito de obras de Llobet redescobertas, cujo detentor seria o violonista catalão Fernando Alonso, mas o acesso a elas ainda não havia sido possível. A expectativa era que este arquivo revelasse mais obras e um perfil ainda mais modernista de Llobet, resultando no renascimento do violão no século XX.

Portanto, ainda não é possível realizar um catálogo definitivo da obra de Llobet, uma vez que mais obras vêm sendo descobertas. Para mais informações devemos aguardar a publicação deste arquivo. O número de obras citadas nos catálogos realizados até então por Ronald Purcell (1989) e Bruno Tonazzi (1966) fornecem apenas uma parte do patrimônio musical deixado por Llobet, pois a recente pesquisa de Grondona vem revelando gradualmente a existência de mais obras.⁴

As obras inéditas consistem em transcrições para duo de violões e grupo de instrumentos de cordas dedilhadas e instrumentos de plectro. No final do século XIX foi fundada uma importante sociedade musical - Lira Orfeo - da qual Llobet foi co-fundador.



Sociedade Lira Orfeo (1898-1907)

Entre as disciplinas oferecidas aos estudantes estavam as aulas de grupo de instrumentos. Llobet foi o diretor artístico de um grupo que reunia instrumentos como mandolinas espanholas, violões, alaúdes, e um arquialaúde. Tal grupo levava o mesmo nome da sociedade catalã e para esta formação Llobet realizou transcrições de obras de Mozart, Mitjana, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Schumann e Albeniz, além de mais três versões de canções tradicionais catalãs - *La Filla del marxant* (usada anteriormente na adaptação para violão solo), *L'Anunciació* (na Catalunha mais conhecida como *La Mare de Deu*) e *L'hostal de la Peira*.⁵

As atividades do grupo catalão Lira Orfeo estão emergindo graças à pesquisa de Grondona à frente do sexteto de violões Nova Lira Orfeo. Este grupo faz referência ao grupo catalão que se reunia na sociedade catalã. Foi formado em 2002 a fim de difundir a coleção inédita das obras de Llobet para esta formação que ressurgiu apenas recentemente. Tais obras estão registradas no Cd Homenaje (Stradivarius, 2006).

O reconhecimento da importância das Canciones Catalanas e do conjunto da obra de Llobet tem motivado alguns pesquisadores a desvendar o universo deste importante violonista catalão. Graças à pesquisa do violonista Stefano Grondona, obras inéditas vêm sendo reveladas e mais informações a respeito de traços dos diferentes momentos criativos de Llobet podem ser fornecidas.

Diante da possibilidade do surgimento de mais obras, aguardamos a publicação do patrimônio musical que Llobet deixou para o violão para completar um capítulo essencial da história do violão.

⁴Para a consulta destes catálogos, ver pesquisa completa.

⁵Dentre as obras inéditas não editadas, existe ainda uma outra transcrição para duo de violões - a canção popular brasileira *Therézinha de Jesus* (1918), baseada na versão pianística de Heitor Villa-Lobos, segundo informações fornecidas por Grondona. Para a nossa surpresa, no dia 22 de Abril, o recital do duo Grondona-Mondiello realizado no II Encontro Internacional de violonistas de Tatuí (2007) revelou a existência desta obra inédita (há um registro em DVD).



Dagma Eid é formada em violão pelo Conservatório de Tatuí (1996) e graduada pela Universidade Estadual Paulista (2002). Obteve seu título de mestre em música com a dissertação "Miguel Llobet: Canciones Catalanas para violão (1899-1927)" na Universidade de São Paulo (2008). Atualmente é professora de violão erudito do Conservatório de Tatuí, onde também ministra aulas de Interpretação da música do século XVI e realiza pesquisas com instrumentos antigos como alaúde e guitarra barroca. Contato: dagmaeid@hotmail.com

UM OLHAR NA HISTÓRIA DO VIOLÃO

POR HENRIQUE PINTO*



A história do violão tem um longo caminho, desde seus primórdios no século XVI até o violão atual, com todo o seu repertório caracterizando cada período e cada compositor em sua linha de criação, seus intérpretes e sua aceitação nas salas de concertos. Nos momentos em que esteve em sua plenitude, produziu e motivou artistas, fossem intérpretes ou compositores, conviveu nas cortes e teve luthiers (artistas do artesanato) que fizeram de seu móvel uma preciosa obra de arte, fazendo jus ao ambiente que o cercava. Conviveu em curvas do esquecimento, quando sua voz não era compatível com instrumentos que eram mais presentes em sua produção sonora e virtuosismo. Ressurgiu a cada um desses períodos, pela mão de seus verdadeiros cultores, que valorizaram e reconstruíram sua história, colocando-o em sua posição de justiça. Podemos fazer uma breve retrospectiva de sua trajetória, a partir do início do século XVI, quando contava com apenas 4 cordas e não tinha a importância de instrumentos, como a vihuela, que já tinha 6 cordas (a primeira simples e as demais, duplas), chamadas de ordens. Era um instrumento construído por um artesanato primoroso, possuía 10 casas, separadas por trastes móveis, suas cordas eram de tripa, e sua afinação era como nosso violão atual, com exceção da 3ª corda, que era afinada em fá sustenido. Era tocada nas côrtes e os músicos que a praticavam eram cultos e protegidos pelos nobres. Foi um período, do início até meados do século XVI, que teve seu auge com compositores como Alonso de Mudarra, Diego de Pisador, Miguel de Fuenllana, Esteban Daza e o mais famoso de todos, que foi Luis Milan. Todos esses compositores compunham e escreviam no sistema de tablatura, que consistia no número de cordas da vihuela (como um pentagrama) e sobre cada linha o número que correspondia à nota desejada (zero era corda solta, 1 era a primeira casa, 2 a segunda casa e assim por diante) e na parte acima desses números a figura que corresponde ao ritmo (semibreve, mínima, semínima etc). Alguns desses compositores, como Fuenllana e Valderrabano, escreveram para o violão de sua época, de 4 cordas, uma significativa obra com uma complexa construção contrapontística, que precedeu ao gênero fuga. No final do século XVI a vihuela caiu em desuso e o instrumento similar, na sua maneira de tocar, sonoridade e encordoamento inicia sua ascensão: o alaúde. O violão, por sua vez, segue nas mãos do povo, como instrumento de acompanhamento para cantores e dançarinos. Todo esse acontecimento musical se deu na Espanha.

Vicente Espinel (Ronda-1.550-Madrid-1.624) foi um escritor e músico muito conceituado e violonista amador; acrescentou uma corda a mais ao seu violão, providência que foi aceita em todos os centros musicais. A partir desse momento, o instrumento passou a ter a denominação, em toda Europa, de “Guitarra Espanhola”. Juan Carlos y Amat (Monistrol 1.572-1.640) foi médico e violonista, elaborou o primeiro método para o violão de 5 cordas em 1.598, o qual foi intensamente divulgado em toda a Espanha. Esse novo momento do violão não tardou a frutificar, e alguns países o adotaram e desenvolveram sua literatura. Em seguida, surgiram seus intérpretes, com acesso à nobreza de sua época. O primeiro grande violonista foi o italiano Francesco Corbetta (Pavia 1.620 – Paris 1.681), que serviu como músico de câmara a Luis XIV na França, dedicando-lhe sua importante obra “La guitarra royale”. Depois, seguiu para a corte da Inglaterra, onde foi professor da rainha. Ainda trabalhou como músico na Alemanha e Espanha.

Robert de Visée (França 1.650-1.725) foi aluno de Francesco Corbetta, e, seguindo seus mesmos passos em sua carreira, foi músico da corte de Luiz XIV, substituindo-o. Além de violonista, tocava tiorba e compôs uma obra bastante extensa: Livre de guitarre, Livre de pièces pour la guitarre, Pièces de théorbe et de luth, 3º livre de pièces pour la guitarre e numerosas peças, especialmente danças. Toda a sua obra foi escrita em tablatura.

Gaspar Sanz (Calanda 1.640 – Madrid 1.710) foi um músico com uma ampla formação, graduado em teologia e em filosofia, reconhecido como um dos maiores virtuosos de sua época, além de ser organista. Aprofundou seus estudos musicais na Itália e, ao voltar à Espanha, foi professor de Don Juan da Áustria. Deixou um trabalho que compreende toda a técnica violonística de sua época, mostrando em detalhes a prática de arpejos, acordes e escalas, além de uma coletânea de danças cortesãs e populares como: gallardas, chacones, passacalles, folias, sarabandas, canários, jácaras, paradetas, etc., todo este trabalho contido em seu “Instrucion de música sobre la guitarra española”. Sanz usava as duas escritas vigentes, a mensural e a tablatura.

Giovanni Battista Granata, Ludovico Rondalli, o acadêmico Caliginoso na Itália; Nicola Derosier, Francisco Champion na França; Francisco Guerau, Santiago de Murcia e Ribayez na Espanha completaram esse momento, com uma obra de raro valor artístico, escritas originalmente para o violão de 5 cordas.

Fim do período em que o violão fica em seu apogeu, inicia-se um novo momento na história da música em que o piano, o violino, o violoncelo, os quartetos de cordas, as orquestras e as óperas, com suas sonoridades brilhantes, ofuscaram a delicada sonoridade do violão, e este passou um breve período em que só os diletantes ainda o mantinham na intimidade. Porém, outro período se aproximava a partir do acréscimo de mais uma corda, a 6ª corda.

Miguel Garcia, padre da “Orden de San Basilio”, que era, além de violonista, organista, se tornou conhecido por Padre Basílio. Acrescentou duas cordas a seu violão, mas a 7ª logo caiu em desuso, ficando o instrumento, definitivamente, com 6 cordas. Formou violonistas que deram um novo impulso ao violão. Federico Moretti (Nápoles 1.765 – Madrid 1.838), italiano que viveu grande parte de sua vida na Espanha, foi o primeiro a fazer um método para esse violão, que, na época, fez bastante sucesso.

Com Padre Basílio, inicia-se uma nova era, que podemos chamar de “período de ouro do violão”, momento em que se concretiza sua escola, repertório e formação de concertistas, enfim, toda história posterior do violão é dependente deste movimento. Esse ressurgimento não se deu apenas na Espanha; a Itália foi, do mesmo modo, um berço de grandes violonistas, fossem compositores ou concertistas.



Ferdinando Carulli (Nápoles 1.770 – Paris 1.841) foi um prolífico compositor, tendo deixado mais de 300 números de opus. Sua obra abrange um vasto repertório, desde seu método, até peças solo, duos, trios e quartetos de violões, combinação de violão com flauta, violino, cello e concerto para violão e orquestra. Sua música é leve e explora as possibilidades técnicas e sonoras do instrumento, e permanece até hoje no repertório, principalmente do estudante, e seus duos para violões são peças obrigatórias para este conjunto.

Matteo Carcassi (Florença 1.792 – Paris 1.853) teve uma carreira bastante intensa como concertista, tendo viajado por vários países da Europa, sempre muito aplaudido. Sua obra de concerto hoje é pouco tocada, mas ele foi o didata que introduziu uma pedagogia racional e ordenada no ensino do violão, seu método op. 59 é um dos mais bem organizados e até hoje ainda é usado com ótimos resultados. O complemento desse método são os “25 estudos melódicos e progressivos op. 60”, uma obra prima de organização, que abrange todos os problemas técnicos do instrumento.



Luigi Legnani (Ferrara 1.790 – Ravenna 1.877) além de violonista, era construtor de violões e violinos, sendo sua obra mais conhecida os 36 caprichos op. 20, pode ser comparada aos caprichos de N. Paganini.



Mauro Giuliani (Bisceglia 1.781 – Nápoles 1.829) foi, sem dúvida, o mais importante compositor italiano do período. Sua obra abrange desde peças para iniciantes, até 3 concertos para violão e orquestra, quartetos, estudos, sonatas e combinações de violão com vários instrumentos. Seu Concerto op. 30 é um dos mais tocados e gravados. Sua linguagem composicional explora principalmente a mão direita do violonista, com todas as possibilidades de combinações. Criou um instrumento novo, a “terz guitar”, que é um violão afinado uma 3ª acima. De sua produção para violão solo, as Seis Rossinianas e a Sonata op. 15 são as mais procuradas. Giuliani, além do violão, tocava cello e flauta e tocou violoncelo na 1ª audição da 7ª Sinfonia de Beethoven.

A Espanha, onde aconteceram todas as transformações que culminaram no “período de ouro do violão”, teve nomes que marcaram sua presença por um trabalho de excelência, como concertistas, compositores e didatas:

Dionisio Aguado (Madrid 1.784- Madrid 1.849) foi um concertista de raro virtuosismo e, como compositor, deixou, principalmente, uma obra didática que resume todos os problemas técnicos do violão. Criou um método que foi muito usado em sua época, compôs estudos que sintetizam todos os artifícios da técnica violonística. Sua obra de concerto é de extrema dificuldade, como seus Rondós. Foi muito amigo do também violonista Fernando Sor (que será tratado a seguir), como qual chegou a tocar em duo, embora ambos adotassem critérios diferentes sobre a técnica violonística.



Fernando Sor (Barcelona 1.778 – Paris 1.839) foi, sem dúvida, o compositor que deixou a obra de maior qualidade nesse período. Sor teve uma formação musical bastante sólida, escreveu óperas, sinfonias, quartetos de cordas, canções e obras para piano, mas a obra que o eternizou foi a escrita para violão. Ele era chamado de ‘Beethoven do violão’ com justa razão, ele teve influência daquele compositor e, também, de Mozart e de Haydn. Suas peças para violão são baseadas no quarteto de cordas, em que harmonia, polifonia e forma estão na justa proporção das possibilidades do instrumento. O patrimônio violonístico deixado por Sor é de 60 opus, que podem ser distribuídos em estudos, sonatas, temas com variações, duos, trios e obras didáticas.

Napoleón Coste (Doubs 1.806 – Paris 1.883) foi um compositor com mais liberdade de construção em suas obras, sendo seu trabalho principal os “Estudos op. 38”, de rara qualidade melódica e harmônica, ainda hoje de farto uso, principalmente o de número 22. Foi o primeiro violonista a transcrever as obras de Robert de Visée para notação moderna



Julian Arcas (Espanha 1.832-1.882) foi um reconhecido concertista e compositor. Teve grande influência na construção dos violões de Antonio Torres, que abriram uma nova dimensão sonora ao instrumento.

Seria demasiadamente longo assinalar todos os violonistas dessa época que marcaram sua existência, concertistas ou compositores, mas seria injusto não citar nomes como: Johann Kaspar Mertz, Anton Diabelli, Nicoló Paganini, G.A.Brescianello, Giulio Regondi, Antonio Cano, Leonardo de Call, Joseph Küffner, Franz Seegner, Fernando Ferandieri e muitos outros. O intenso movimento que caracterizou essa etapa do violão produziu obras de caráter definitivo, como as de Sor, Giuliani, Carulli e Coste, as quais que podemos qualificar como pedagógicas e de concerto, e as construídas quase amadoristicamente são de alto valor didático.



Francisco Tárrega

Em meados do século XIX acontece um novo declínio do violão, por motivos da preferência do público por massas sonoras maiores e uma nova linguagem que acontecia na grande história da música. O violão permanece em estado latente, e, de forma mais tímida, em pequenas audições, à espera de seu novo ressurgimento. Em 29 de novembro de 1.852, nasce em Villareal (Espanha), aquele que será o criador de uma nova técnica e de um novo repertório, e o reflexo na sua história será o de colocar o violão num patamar de igualdade com todos os outros instrumentos: Francisco Tárrega! Seu primeiro professor foi Manuel Gonzáles, conhecido como “El Ciego de la Marina”. Posteriormente, seguiu seus estudos de música no Conservatório de Madrid, freqüentando as classes de piano, harmonia e composição e concluindo seu curso de maneira brilhante. Alguns documentos citam que ele chegou a ser aluno de Julián Arcas. Seu trabalho visa todos os aspectos do violão, desde o mais rudimentar

exercício até a execução dos mais intrincados problemas que possam surgir na execução de uma peça. Tárrega procurava resolver todos os problemas que fossem surgindo durante o período de preparo de um repertório. Seu sistema de estudo incluía fazer exercícios durante um largo período; escalas, arpejos, ligados, acordes e todos efeitos instrumentais, para, em seguida, estudar as obras. Dessa forma, não haveria surpresas de dedilhados. Ele era aluno e professor dele mesmo, e só tendo vivido a experiência de tocar é que chegava as conclusões pretendidas. Dessa forma, criou uma escola, que poderia ser chamada de “Escola de Tárrega”, mas não teve tempo para organizar todo o seu material, assim sistematizando seu pensamento pedagógico. Emilio Pujol, seu aluno mais dedicado, foi o que mais compreendeu seu sistema, demonstrado em seus livros “Escuela Razonada de la Guitarra”. O processo da transcrição se consolidou com Tárrega: J.S.Bach, F.B.Mendelssohn, Mozart, Haydn, Albeniz e outros compositores do mesmo calibre foram transformados em obras violonísticas com uma rara percepção e habilidade musical do mestre, que deixou perto de uma centena de transcrições. Suas composições fazem parte do grande repertório do violão; Recuerdos de la Allambra, Capricho Árabe, Danza Mora, prelúdios, mazurcas e gavotas fazem parte obrigatória do repertório do estudante e do concertista. Tárrega passou a vida com um trabalho incessante para seu autodesenvolvimento, foi um raro caso de fusão de instrumento e instrumentista, e sua herança foi o trabalho que realizou e o exemplo da ética que sempre o acompanhou.

Antonio Jurado Torres (Almeria “Espanha” 1.817 – Almeria 1.892) foi o construtor de violões que modificou totalmente o formato do instrumento, que passou a ter uma sonoridade mais doce e um volume maior, devido a algumas modificações que realizou. Demonstrou que o segredo todo da sonoridade estava no trabalho do tampo e no formato que idealizou. Os melhores violonistas de sua época passaram a usar seu instrumento, que se tornou um modelo para os posteriores luthiers, como Hauser, Santos Hernandez e Romanillos. Tárrega dependeu desse instrumento para realizar todo o seu trabalho. Torres-Tárrega formaram uma unidade, e, a partir dessa associação, o violão tomou um novo rumo, sempre ascendente em sua história.



Miguel Llobet (Barcelona 1.878 – 1.938) foi aluno de Tárrega. Morou um longo tempo na Argentina e, com sua aluna Maria Luisa Anido, realizou concertos e gravações. Llobet morou em Paris e conviveu com todo o mundo musical que o rodeava: M.Ravel, C.Debussy, G.Fauré, E.Granados, R.Strauss e Manuel de Falla. Falla compôs a primeira obra de um compositor não violonista, “Homage pour le tombeau de Debussy”, a pedido de Llobet, que hoje é um marco na transição do repertório do violão. Herdamos de Llobet obras originais e os arranjos de canções catalãs, que possuem uma harmonia e um dedilhado inusitados até então. Suas transcrições de obras para dois violões também foram um ponto de partida nesse repertório, sendo uma referência para este tipo de arranjo.



Andrés Segovia (Linares 1.893 – Madrid 1.987) colocou definitivamente o violão no mais alto patamar. Possuía a técnica e a sutileza de conseguir todas as gamas de timbres, que até aquele momento eram desconhecidas. Transformou o violão numa pequena orquestra. Conforme o ângulo de ataque da mão direita, sua sonoridade se transformava e surgiam planos sonoros diferenciados. Uma pequena peça era trabalhada em todas as suas possibilidades e se transformava num lindo presente para o ouvinte. O repertório desenvolvido por Segovia motivou compositores como Manuel Ponce, Joaquim Turina, H.Villa-Lobos, M.Castelnuovo-Tedesco, Joaquim Rodrigo, F.Moreno-Torroba, compositores esses que, compondo para ele, deixaram uma vasta obra,

no sentido quantitativo e qualitativo, incluindo peças para solo e concertos com orquestra. Além das obras originais, ele transcreveu uma infinidade de peças e deixou uma substancial discografia, mostrando as várias etapas de sua vida artística. Segovia deu concertos em quase todo o mundo e, a partir de seu trabalho, o violão se tornou, definitivamente, um instrumento do mesmo calibre do piano, do violino, do violoncelo, da flauta e de outros instrumentos de orquestra. É considerado na mesma estatura artística de luminares como Casals, Horowitz, Haifetz, Oistrach e outros de igual calibre.

Durante a guerra civil na Espanha, muitos artistas deixaram o país e foram morar em outros países, Segovia foi para o Uruguai e lá permaneceu durante 10 anos. Nesse período, teve como aluno Abel Carlevaro (Uruguai 1.918 – 2.001), que absorveu toda a sua técnica e acrescentou muitos detalhes, construindo o que hoje podemos definir como “técnica Carlevariana”. Aqui, inicia-se outro momento do violão. Segovia não foi um professor no sentido lato, toda sua técnica e musicalidade foi originária de uma aguda intuição aliada à percepção inteligente da sonoridade do violão, juntamente com um trabalho disciplinado e objetivo. Carlevaro observou cada movimento de ambas as mãos e sua postura, reformulando e realizando experiências em si mesmo até encontrar seu ponto de equilíbrio entre movimentação e música. Cada gesto tem um significado musical dentro de um relaxamento controlado. É a economia de energia com um maior resultado e menor esforço. O ato de tocar é como um balé, é a arquitetura de todos os movimentos pré-elaborados, formando um plano perfeito e absorvido pela memória muscular. Carlevaro nos legou sua técnica e, ao usá-la, percorremos um caminho menor para um determinado resultado. Assim como Tárrega, ele nos legou seu método e composições que fazem parte obrigatória na pedagogia do violão atual. Seus “Prelúdios americanos” são um exemplo perfeito do uso da movimentação da mão esquerda e o dedilhado equilibrado da direita, num aproveitamento das sutilezas sonoras do violão. O trabalho de Carlevaro foi reconhecido em todo o mundo. Formando alunos, dando concertos, palestras e criando um novo repertório, ele dividiu a história da técnica violonística, que deixou de ser apenas um trabalho de repetição para ser um trabalho de reflexão.

O século XX foi o século dos compositores, concertistas e luthiers, que, ao darem uma sólida contribuição, colocaram definitivamente o violão em situação igualitária aos outros instrumentos. Sociedades violonísticas surgiram em todo mundo. Em todos os festivais ele está presente, em todas as Universidades faz parte do currículo. A existência de revistas especializadas trouxe artigos com importantes assuntos. O movimento violonístico em todo o planeta levou ao surgimento de concursos que lançaram novos concertistas e, também, à realização de séries de concertos. Temos, como resultado final, um maciço interesse pelo violão.



Henrique Pinto é um dos mais importantes professores de violão clássico na história do instrumento no país e no mundo. Inúmeros concertistas de sólida reputação internacional estudaram com ele. Dentro da esfera do ensino, Henrique é autor de diversos livros e métodos que continuam em catálogo há décadas. É membro e mentor do Violão-Câmara-Trio, um dos raros grupos nesse tipo de formação no país.

O VIOLÃO EM BRASÍLIA

UM PANORAMA

POR ALVARO HENRIQUE*



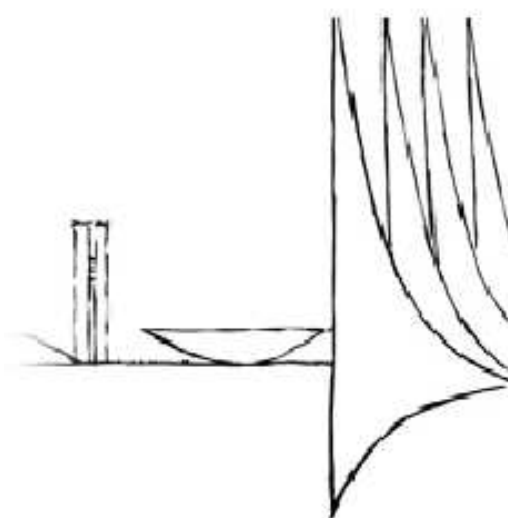
A história do violão em Brasília inicia com a construção da cidade. Dilermando Reis vinha constantemente à cidade para tocar para JK, e também era o violonista mais famoso à época. No Museu da Memória Candanga, por exemplo, é possível verificar que Dilermando era um ídolo dos construtores da capital, que vieram com seus violões e violas. Porém, ele nunca lecionou na cidade. Foi, portanto, uma contribuição indireta.

Nos anos 1960, são criados os cursos de música da Universidade de Brasília (UnB) e a Escola de Música de Brasília (EMB). Foram professores nessas instituições o Geraldo Ribeiro, que hoje mora em Tatuí - SP, e Raul Santiago. No início dos anos 1970 o Geraldo saiu de Brasília e, no mesmo período, Raul Santiago teve problemas de saúde. Eustáquio Grilo veio para essas entidades e pouco tempo depois o Raul Santiago já não tinha mais condições de trabalhar. Portanto, o primeiro professor da cidade que formou (e continua formando) toda uma geração de alunos e se tornou a referência local de violonismo foi o Grilo.

Grilo teve sua formação em princípio como auto-didata, auxiliado por familiares, e depois foi refinada nos Seminários de Porto Alegre com o Abel Carlevaro. Teve uma atuação de destaque nos anos 1970 e início dos 1980, que inclui a conquista de prêmios em concursos internacionais. Infelizmente ainda não gravou, mas é possível encontrar registros de seus recitais. Nos últimos anos, têm se dedicado ao ensino, à composição e a arranjos. Algumas de suas obras de destaque são quatro Toccatas (uma delas premiada num concurso da Funarte), Cici e Tiloca e as 12 Capricciosas, que em breve serão publicadas pela Henry Lemoine, na França. Quem gosta dos Estudos Sencillos do Brouwer e gostaria de algo similar com um tempero brasileiro vai adorar as 12 Capricciosas.

Concomitantemente, chorões cariocas que eram funcionários públicos mudaram para Brasília. Nesse grupo temos Waldyr Azevedo. Outro momento marcante para o choro em Brasília foi a fundação da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional. Alguns músicos da orquestra, como a flautista francesa Odette Ernest Dias, se apaixonaram pelo choro e iniciou uma conversa mais íntima do choro “de boteco” com a música sinfônica. Nos anos 1970 o choro repentinamente voltou à moda e com isso vários fãs de Jimmi Hendrix trocaram a guitarra pelo violão, o cavaquinho e o bandolim. Um deles é o próprio presidente do Clube do Choro, o Reco do Bandolim. Nessa conversa entre o choro tradicional, a música erudita e o rock começa a surgir uma nova forma de fazer choro que só existe em Brasília e vêm conquistando todo o país. No violão do choro, a primeira grande referência local é o Alencar Sete Cordas. Assim como o Grilo, vêm formando uma geração sólida de bons violonistas, direta e indiretamente.

Marco Pereira entrou para o corpo docente da UnB nos anos 1980. Apesar de ter ficado poucos anos, ele mantém uma forte ligação com a cidade. Brasília foi musa de algumas composições (Num Pagode em Planaltina, por exemplo), ele vai à capital frequentemente, e vários de seus trabalhos recentes foram ao lado de músicos brasilienses, como Zélia Duncan, Hamilton de Holanda e Gabriel Grossi. Ele é uma das principais influências e referências dos violonistas da cidade, especialmente os chorões.



Da primeira geração de violonistas profissionais formados pelo Grilo, destacam-se Kolmar Chagas, Ronaldo Miotti, Luiz Tibana, Jaime Ernest Dias e Cida Alvim. Todos foram trabalhar como professores na EMB e se voltaram para a música de câmara. Kolmar e Ronaldo tocam em duo, Tibana toca num grupo de cello, flauta e dois violões (ao lado de João Bosco Oliveira). O Jaime é dos melhores cameristas que o Brasil possui. Já lançou cinco CDs e certamente tem participações em pelo menos mais uma dúzia. Foi um dos orientadores de um projeto que fantástico dos anos 1990: a Orquestra de Violões de Brasília. O grupo reuniu uma mesma geração do violão erudito na cidade. Apesar de encerradas suas atividades, ele foi fundamental para a formação de vários violonistas e cameristas que continuam atuando, como o duo Mandrágora (Daniel Sarkis e Jorge Brasil), o duo Corda Solta (Matheus Caetano e Jaime Ernest Dias), entre outros. Recentemente a Escola de Música de Brasília voltou a ter orquestras de violões, porém com uma proposta puramente didática.

Aparece a primeira geração de chorões brasileiros. Entre os violonistas, Fernando César, Rogério Caetano, e Daniel Santiago se tornam os músicos de maior destaque, que vêm trabalhando em várias formações, como o Dois de Ouro, formado pelos irmãos Fernando César e Hamilton de Holanda, o trio Brasília-Brasil (Hamilton de Holanda, Rogério Caetano e Daniel Santiago), o regional Firme e Forte, entre outros. Eles têm lançado vários CDs e tocado em todo o país e no exterior. Outra geração fantástica vem surgindo, que em breve deverá se consolidar no cenário nacional. A primeira escola de música (e talvez a única) dedicada integralmente ao choro tem contribuído muito para formar músicos cada vez melhores. Recentemente o Marambaia, grupo que conta com o violonista Marcus Moraes, lançou seu primeiro CD em uma turnê na Europa.

Nos anos 1990 se formou na UnB uma ótima leva de violonistas, em especial Luciano Tavares, Wellington Fagundes, Felipe Maravalhas, Júlio Cruz Alexandria, Alessandro Borges Cordeiro e Júlio Ribeiro, que hoje dá aulas de violão na Marshall University (EUA). Wellington vêm encontrando ótimas oportunidades profissionais no canto coral, e têm atuado principalmente nessa área. Felipe é professor temporário na UnB e tem se dedicado à música antiga em instrumentos de época. Ele usa um violão único, uma réplica de um violão barroco ateorbado. Júlio Cruz encontrou seu porto seguro no funcionalismo público e infelizmente nos brinda com seu talento menos frequentemente que gostaríamos. Alessandro é o maior especialista em Dilermando Reis, e está preparando para publicação uma série de obras para violão solo do Dilermando que ainda são inéditas.

Na área do jazz e mpb, atuam em Brasília dois grandes profissionais: Paulo André Tavares e Lula Galvão. Eles participaram de vários CDs, tocam na noite com competência e formaram vários alunos. Recentemente o Lula Galvão está tendo nacionalmente o reconhecimento que merece.

Não posso deixar de comentar também de instrumentos correlatos. A EMB tem um núcleo dedicado à música antiga, que inclui o alaudista Fernando Dell'Isola. Ele é o primeiro brasileiro a lançar um CD solo de teorba, e também está formando uma nova geração. Também trabalha na EMB o violonista Roberto Corrêa, um dos grandes nomes da viola no país, que lançou vários CDs e métodos.

Sou da geração mais jovem do violão, e pra minha surpresa fui o primeiro brasileiro a lançar um CD solo de violão erudito. Desse grupo, como intérpretes, Fabiano Borges e Thiago Vilela são outros nomes de destaque. Eles têm sido premiados em concursos, e tocado em outras cidades e mesmo no exterior. O Maurício Martins têm se dedicado a ensinar apenas para alunos iniciantes e nível intermediário, e a qualidade surpreendente do seu trabalho vêm formando frequentemente grandes promessas, entre as quais Pedro Rogério (já premiado em concursos nacionais) e Victor.

Durante esse período, vários compositores radicados e nascidos na cidade escreveram para o instrumento. Os dois maiores compositores que aqui viveram, Cláudio Santoro e Jorge Antunes, são um exemplo. Um jovem que está construindo uma carreira brilhante, Rodrigo Lima, já escreveu duas peças para violão solo, uma peça para violão e quarteto de cordas, um trio de violões e tem mais uma peça para violão solo no forno. Compositores que aqui nunca viveram também fizeram de Brasília sua musa, e escreveram para violão obras em sua homenagem, como Toninho Horta (Céu de Brasília), Luís Bonfá (Amor em Brasília), Walter Burle-Marx (B-A-C-H visita Brasília), Ivor Mairants (Braganza to Brasilia) e Dimitri Fampas (Valsa de Brasília).

Entidades culturais como o Clube do Choro, o Feitiço Mineiro, o Centro Cultural Banco do Brasil, a Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional e as ligadas às embaixadas costumam trazer violonistas de todo o mundo. Atualmente, além da Associação Brasiliense de Violão (BRAVIO), o Clube do Choro e o Instituto Cervantes são as instituições que mais trazem violonistas. Já passaram por Brasília Luz Maria Bobadilla, Manuel Barrueco, Anabel Montesinos, Pablo Sainz Villegas, Alvaro Pierri, entre outros. Temos também dois festivais que oferecem concertos e oportunidades únicas de aprendizado com grandes mestres. O Festival de Inverno de Brasília, mais recente, ocorre em julho. O Curso de Verão da EMB é o maior festival do país, que recebe em janeiro entre 800 a 1000 alunos. Nos últimos anos eles têm convidado quatro professores de violão, encontramos violonistas dando aulas de harmonia, composição, arranjo, etc., bem como eventualmente fazem parte da programação o violão sete cordas, o violão flamenco, o alaúde ou a viola caipira.

Já que iniciamos o artigo falando do passado, tentaremos fazer um prognóstico do futuro. Em Brasília temos uma geração entre 15 e 25 anos que recebeu educação musical na escola. O nível de exigência, formação e conhecido do público é dos mais altos do país. A música instrumental ocupa um espaço privilegiado na rotina do brasiliense, e o público de música erudita contempla todas as idades. Acredito que isso garantirá a continuidade e a evolução constante do cenário de música instrumental da capital. O violão, naturalmente, também vai usufruir disso, conquistando um público maior, formando alunos mais preparados, aumentando o interesse de compositores, e oferecendo condições para que bons músicos residam na cidade.



Alvaro Henrique se apresentou em cerca de 20 cidades brasileiras, na Inglaterra, Alemanha, Irlanda e Grécia. Foi premiado nos principais concursos de violão do Brasil e ganhou a categoria Música Erudita do Prêmio Nascente (Ed. Abril – USP). É Bacharel em Violão, formado pela USP. Preside a BRAVIO (Ass. Brasiliense de Violão). Em seu último trabalho apresentou a Obra Integral para Violão de Villa-Lobos (1887-1959).

FIM DE TARDE – ULISSES ROCHA



Estudos & Outras Idéias

Esta é uma composição que Ulisses Rocha gravou em seu CD solo mais recente, “Estudos e Outras Idéias”, lançado em 2006 (o disco mais recente foi gravado em trio com Nelson Ayres e Toninho Ferraguti e lançado em 2008).

Fim de Tarde é uma valsa com um lirismo bem acentuado, que funciona dentro da riquíssima tradição brasileira de valsas, mas que ao mesmo tempo soa muito moderna e despida de qualquer tipo de saudosismo.

Conforme o título sugere, trata-se de uma música onde o clima de contemplação se faz presente do início ao fim, como quem se senta no final do dia para ver o pôr-do-sol. É uma peça para ser tocada sem pressa, mas ao mesmo tempo com um pulso rítmico constante, sem excessos de rubatos.

A peça dura cerca de 3 minutos e meio e, tecnicamente, requer atenção em algumas passagens ascendentes e nos ligados. Nesse tipo de peça mais lenta, a clareza na enunciação das notas e o aspecto cantante são essenciais para obter uma interpretação rica.

A harmonia, como de praxe nas composições de Ulisses, é muito bem estruturada e idiomática no violão.

Bom estudo!

Fim de tarde

Transcrição:
Diogo Carvalho

Ulisses Rocha

♩ = 94

1/2 CII

1/2 CII ①

9

15

21

The musical score is written for guitar and bass. The guitar part is in 3/4 time with a tempo of 94 bpm. The key signature has one sharp (F#). The tuning is 1/2 CII. The score is divided into four systems, each with a measure number in a box (9, 15, 21). The guitar part includes various techniques such as triplets, slurs, and fingerings. The bass part is shown as a single line with fret numbers. The score ends with a double bar line and repeat signs.

Fim de tarde

The musical score for 'CIX' and 'CIII' is presented in two systems. The first system, labeled 'CIX', features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with a similar rhythmic pattern. The second system, labeled 'CIII', continues the melodic and bass lines. Below the musical notation is a guitar tablature section with five staves, providing fret numbers for each string. The tablature is aligned with the musical notation, showing the fret positions for each note. The first system of the tablature corresponds to the 'CIX' section, and the second system corresponds to the 'CIII' section. The tablature includes various fret numbers, such as 8, 10, 11, 12, 9, 10, 11, 9, 8, 6, 5, 3, 0, 3, 1, 0, 3, 5, 6, 3, 5, 0, 1, 2, 2, 2, 2, 3, and 1.

The second system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. It contains a melody with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the staff, there are markings for '1/2 Cl' and '1/2 Cl II'. Below the staff, there are fingering numbers (1, 2, 3) and a circled '0'. The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It contains a bass line with various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Below the staff, there are fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and a circled '0'. The system concludes with the instruction 'D.S. al Coda no repetition'.

D.S. al Coda
no repetition

D.S. al Coda
no repetition

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system shows measures 47 through 52. The treble staff contains the melody with various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The bass staff provides a harmonic accompaniment using guitar chords and fingerings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 and circles with numbers. The second system continues the piece, showing measures 53 through 58, maintaining the same musical notation and guitar accompaniment style.

