

DANIEL CÓRDOVA CHRISTÓFARO

O DIÁLOGO ENTRE SOLISTA E  
ORQUESTRA NO *CONCERTO MÉTIS* DE  
ROLAND DYENS

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2010

DANIEL CÓRDOVA CHRISTÓFARO

O DIÁLOGO ENTRE SOLISTA E  
ORQUESTRA NO *CONCERTO MÉTIS* DE  
ROLAND DYENS

Dissertação de mestrado apresentada a  
Escola de Música da Universidade  
Federal de Minas Gerais, como  
requisito parcial à obtenção de título  
de Mestre em Música.

Área de concentração: Performance  
musical

Orientador: Prof. Dr. Flávio Barbeitas

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2010

**Daniel Córdova Christófar**

**O DIÁLOGO ENTRE SOLISTA E ORQUESTRA NO *CONCERTO MÉTIS* DE  
ROLAND DYENS**

Dissertação de mestrado submetida a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Música em Performance Musical e aprovada pela seguinte banca:

---

Prof. Dr. Flávio Barbeitas (orientador)

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Fábio Adour da Câmara

Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof. Dr. Guilherme Loss Vincens

Universidade Federal de São João Del Rey

Belo Horizonte

3/09/2010

C556d Christóforo, Daniel Córdova.

O diálogo entre solista e orquestra no Concerto Métis de Roland Dyens [manuscrito]  
/ Daniel Córdova Christóforo. – 2010.

105 f., enc.: il. + 2 DVDs

Orientador: Prof. Dr. Flavio Barbeitas

Linha de pesquisa: Performance musical.

Inclui 2 DVDs.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Bibliografia: f. 84-87.

1. Música – performance. 2. Música – análise. I. Barbeitas, Flavio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.072

## AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento do meu mestrado é um processo de amadurecimento musical, intelectual e pessoal, fruto da participação direta e indireta de pessoas, entidades (e momentos) que marcaram essa fase como um “ponto de mutação” no meu aprendizado.

A meus pais, Cícero e Maria, pelo exemplo de inteligência, dedicação e caráter;

A Gabriela e Raquel, pela cumplicidade;

Ao Camilo, por ser um modelo onde me espelho sempre;

A Rosilda, pelo carinho incondicional;

Aos tios, tias, primos e primas, por completar minhas referências pessoais;

Ao Davi e Heitor, por me lembrar que a vida pode ser mais leve;

A Samantha, pela doçura e zelo;

Aos amigos (antigos, novos e futuros), que inspiram a jornada;

A Escola de Música da UFMG, pelas oportunidades e pelas estórias;

A Pós-graduação e seus funcionários, pela atenção;

Ao coordenador de Pós-graduação Sérgio Freire, pelo apoio;

Aos professores da Escola de Música da UFMG, bem como todos os professores com quem tive o privilégio de descobrir o ofício da música;

Ao Flávio Barbeitas, pela paciência, percepção e orientação precisa;

A banca examinadora composta por Fábio Adour e Guilherme Vincens pelas críticas e sugestões extremamente pertinentes e valiosas;

A Aliekey Vianna e Fábio Zanon, pela disponibilidade;

Aos alunos, com os quais aprendi tanto;

A Cristiane Lima pelas sugestões pertinentes;

A Berenice Menegale, por acreditar no meu esforço;

A Fundação de Educação Artística, onde iniciei minha estória musical;

A Fatinha, pela presença e compreensão nos momentos de aperto;

Ao Sesiminas, pela abertura e apoio;

A Lucas Cavazza e Jussan Fernandez, pela ajuda nos recitais com a orquestra Sesiminas;

Aos músicos da Orquestra de Câmara Sesiminas: Ângelo Vasconcellos, Antônio Viola, César Timoteo, Claudison Araújo Benfica, Cleusa Angélica de Sana Nébias, Edson Queiroz de Andrade, Elias Martins de Barros, Eliseu Martins de Barros, Eri Lou Nogueira, Fausto Borém, Firmino Cavazza, Gláucia de Andrade Borges, Gláucia Martins de Barros, João Cândido dos Santos, Leonardo Lobão Lacerda, Olga Buza, Sérgio Arraes, Vitor Dutra, Yllen de Almeida e Williem Barros por dividir comigo o desafio de explorar e executar o *Concerto Métis*;

Ao maestro Marco Antônio Maia Drumond, pela paciência, por acreditar no trabalho de interpretar o *Concerto Métis* e por dividir comigo sua experiência durante os ensaios e concertos;

A Andrea Adour, pela amizade e fundamental ajuda na estruturação da dissertação e pelas sugestões e ideias sempre acertadas;

Ao Fábio Adour, pela referência musical, intelectual e pessoal constante;

A Marcela Nunes, Felipe José e Sérgio Starling pelos momentos musicais prazerosos no na preparação do recital de mestrado;

Aos companheiros de som: André (Lodi e Rocha), Bernardo, Bruno, Camilo, Daniel (Pantoja e Vargas), Danilo, Fábio, Felipe, Luis, Marcela, Pedro, Sérgio e tantos outros com quem tenho o prazer de partilhar a música;

Muito obrigado a todos.

## RESUMO

Esta dissertação tem como o objetivo analisar o *Concerto Métis* (para violão e orquestra de cordas) de Roland Dyens no que diz respeito ao diálogo entre o solista e a orquestra. Será discutida a funcionalidade da formação no que se refere ao equilíbrio, levando-se em conta as características sonoras do violão. Para tanto, serão observados aspectos estéticos, técnicos, práticos e musicais do conjunto instrumental presente na obra. Será desenvolvida uma análise crítica da partitura apoiada em uma performance ao vivo, realizada em setembro de 2009.

Palavras-chave: *Concerto Métis*, violão, orquestra de cordas.

## ABSTRACT

This dissertation's goal is to analyze the *Concerto Métis* (for guitar and string orchestra) by Roland Dyens considering the dialogue between soloist and orchestra. It will discuss the functionality of the group regarding sound balance, taking into account the sound characteristics of the guitar. Aesthetic, technical, practical and musical aspects of the *Concerto Métis* were observed through a critical analysis of the score backed up by a live performance held in September 2009.

Key-words: Concerto Metis, guitar, string orchestra.

## SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 Contexto geral do <i>Concerto Médis</i> .....	17
Capítulo 2 Equilíbrio sonoro na formação “violão solista e orquestra de cordas”	29
Capítulo 3 Análise do <i>Concerto Médis</i> .....	37
3.1 Rítmica .....	42
3.2 Harmonia.....	57
Conclusão.....	81
Referências.....	84
Fontes consultadas.....	87
Apêndice.....	88

## INTRODUÇÃO

A presente dissertação é um estudo da instrumentação violão solista e orquestra de cordas no *Concerto Métis* de Roland Dyens e tem como foco principal o tratamento dado à orquestração da obra.

Meu interesse pelas obras camerísticas com violão iniciou durante o curso de graduação em violão, período no qual adquiri uma boa experiência com esse tipo de repertório por ter tido a oportunidade de tocar diversas peças dessa natureza.

No decorrer da minha formação, a prática da música em grupo foi constante e diversificada. Cada formação com a qual trabalhei ofereceu particularidades quanto à participação do violão no dado contexto musical. Algumas suposições surgiram a partir dessas experiências. A obra *História do Tango* de Astor Piazzolla para flauta e violão é uma peça conhecida e muito executada da música de câmara. Durante a graduação, executei essa peça em várias ocasiões, por vezes substituindo a flauta por outro instrumento (clarineta, violino, violoncelo, viola ou contrabaixo). O bom resultado sonoro entre o violão e qualquer um desses instrumentos (lembrando que, no caso do contrabaixo, a melodia soava na mesma região de oitava do violão) me chamou a atenção para a importância do idiomatismo técnico e musical da escrita do violão no equilíbrio sonoro de uma obra. Qualquer um dos instrumentos citados acima tem maior amplitude sonora que o violão e podem facilmente encobri-lo, porém a escrita do violão é suficiente eficaz para que o diálogo entre esses instrumentos ocorra naturalmente nessa obra de Piazzolla. A FIG. 1, extraída da peça citada (a parte do violão está destacada em amarelo), aponta características que exemplificam esse fato em “Bordel 1900” (primeiro movimento de *História do tango*): a condução da melodia grave em ostinato com a utilização de baixo pedal (primeira nota de cada compasso), cuja rítmica e a tessitura (circulado em vermelho) destacam o violão; o acompanhamento em arpejos com utilização de cordas soltas, que têm maior volume sonoro que cordas presas (setas pretas).



FIGURA 1

Em *História do tango* o violão exerce a função de acompanhador para a flauta (ou outro instrumento melódico) na maior parte do tempo, função que frequentemente o violão desempenha na música de câmara. Contudo, nas obras em que sonoridade a do violão deve ser percebida como principal, a escrita violonística apresenta características distintas.

A *Sonatina (Concertino) para violão e piano* de Radamés Gnattali exibe outro modelo de interação do violão em música de câmara (FIG. 2). A deficiência de potência e projeção sonora do violão com relação ao piano inspira o compositor a lançar mão de um simples recurso composicional para equilibrar esses instrumentos: Gnattali utiliza plenamente a sonoridade do violão e do piano, porém em poucos momentos esses instrumentos soam simultaneamente na peça.

O diálogo é estabelecido entre eles pela alternância de solos (em amarelo), utilizando materiais musicais similares (em vermelho, os momentos em que um instrumento silencia para que o outro realize o solo). Dessa forma, Gnattali se abstém de resolver o problema do limite sonoro do violão em relação ao piano. Mesmo que seja uma solução eficaz (e até mesmo característica da obra) é apenas uma das possibilidades de operacionalização para formação “violão e piano”.

# Sonatina (Concertino) para Violão e Piano

Radamés Gnattali  
Rio: 1952

**I**

**Allegro Moderato**  $J = 126$

Violão

Piano

6

12

19

23

27

32

**Enérgico**

*f*

*dim.*

*p*

*cresc.*

*f*

*dim.*

*f*

*ch\**

*p*

*mf*

*cresc.*

*ch\**

*mf*

*cresc.*

\*:dedo mínimo

FIGURA 2

Similar à instrumentação abordada nessa dissertação é a obra *Lúdicas para violão e cordas* de Cesar Guerra-Peixe (FIG. 3). Trata-se de um conjunto de dez pequenas peças, cujos títulos (“Diálogo”, “Dança Negra”, “Modinha”, “Urbana”, por exemplo) remetem a aspectos da cultura brasileira (ritmos ou desenhos melódicos próprios de canções populares) ou ao procedimento composicional aplicado no movimento, aludindo materiais e intenções musicais para o músico e antecipando um possível caminho para a interpretação. As *Lúdicas* foram originalmente escritas para violão solo e posteriormente orquestradas pelo compositor para “violão e cordas”. O violão é o instrumento principal nessa obra, mas não exerce propriamente a função de solista, uma vez que a orquestração de Guerra-Peixe, durante a maior parte da obra, procura colorir a escrita do violão, muitas vezes dobrando-o literalmente

(em amarelo e vermelho, extratos do violão dobrados pelas cordas). Em várias *Lúdicas*, a escrita das cordas adiciona materiais não presentes no original para violão solo, porém elas nem sempre produzem mudanças significativas no discurso musical original. O compositor incorpora a sonoridade das cordas à do violão, configurando uma escrita quase sempre rarefeita para a orquestra de cordas, resultando uma obra de grande sutileza e equilíbrio sonoro, porém, é uma maneira uniforme de tratar a orquestração da instrumentação estudada.

**Lúdicas nº 7**  
Diálogo C. Guerra Peixe

Allegro moderato  $\text{♩} = 116$  A tempo

The score consists of three systems of staves. The first system includes Violino 6º = D, Violino 1, Violino 2, and Viola. The second system includes Violão (Vlo.), Violino 1 (Vln. 1), Violino 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violão (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The third system includes Violão (Vlo.), Violino 1 (Vln. 1), Violino 2 (Vln. 2), Viola (Vla.), Violão (Vc.), and Contrabaixo (Cb.).

Key markings and annotations include: *Allegro moderato*  $\text{♩} = 116$ , *A tempo*, *poco ritard.*, *pizz*, *pp*, *mf*, *espressivo il canto*, *arco*, and *mp*. Red circles and boxes highlight specific notes and passages in the Violino 6º = D, Violino 1, Violino 2, and Violão (Vlo.) parts. Yellow highlights indicate passages where the guitar is doubled by strings.

FIGURA 3

A oportunidade de executar o *Concerto duplo para violão e bandoneon* (FIG. 4) de Astor Piazzolla ofereceu duas conclusões a respeito da performance de obras dessa natureza: primeiramente, a orquestração deve considerar os limites de volume sonoro do violão; em segundo lugar, o uso do reforço sonoro (ou amplificação) no violão é um procedimento válido e essencial no caso deste *Concerto duplo* ou em obras para violão e grupos numerosos. Nesse concerto, Piazzolla divide a função de solista entre o violão e o bandoneon. Além de o bandoneon ser um instrumento de grande potência e projeção sonora, a escrita das cordas apresenta seções muito densas (ver os círculos vermelhos), sendo assim, em muitas passagens a sonoridade do violão fica completamente encoberta pelo bandoneon e pela orquestra (em amarelo, destaco o grupo em *tutti*, onde o violão executa uma única nota, com o dobramento do violão e o bandoneon no retângulo vermelho). É plausível supor que Piazzolla tenha pensado na integração do som dos instrumentos, porém o violão, com frequência, desaparece por completo em meio à massa sonora do conjunto. É um bom exemplo da utilidade da amplificação: o violão ganha presença pela maior liberdade dinâmica do violão e o próprio conjunto ganha liberdade para explorar seus alcances dinâmicos naturais.

The image shows a page of a musical score for Astor Piazzolla's 'Concerto duplo para violão e bandoneon'. The score is for measures 119 to 122. It features staves for Violon (Vlo.), Bandoneon (Bd.), Violins (Vl.A, Vl.B, Vl.C, Vl.D), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). A yellow vertical highlight covers measures 120 and 121. Within this highlighted area, a red rectangular box is drawn around the Violon staff. Red circles are drawn around specific notes in the string staves (Vl.A-D, Vla, Vc., Cb.) in measures 120 and 121, indicating dense passages. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'ff'.

FIGURA 4

Nesse processo de aprendizagem do ofício de intérprete e interesse do repertório de música de câmara com violão, destaco o *Concerto Métris* de Roland Dyens como uma obra

rica de processos composicionais e recursos técnicos e expressivos que pode clarear vários aspectos do uso da instrumentação “violão e cordas”.

Segundo Henrique Autran Dourado (2004, p. 215), música de câmara é “feita para pequenos ambientes, é executada por conjuntos como trios, quarteto de cordas, octeto de sopros, quinteto de metais ou mesmo uma orquestra de câmara”.

Podemos acrescentar a essa definição outro aspecto importante: o constante diálogo entre os instrumentos integrantes do grupo, onde cada instrumento exerce um papel próprio (caracterizando um personagem instrumental), figurando uma cor na paleta tímbrica daquela formação. Ainda que um dos instrumentos exerça um papel de destaque, os demais usualmente desempenham funções importantes no decorrer da peça.

Mesmo que o gênero “concerto” esteja mais ligado à prática orquestral, a obra que tocamos nessa pesquisa pode ser considerada pertencente ao repertório camerístico: o solista é um instrumento típico da prática da música de câmara e a orquestra é composta apenas pelo naipe de cordas, além disso, não é necessário o uso de um conjunto numeroso, visto que acompanha um instrumento de pouca projeção sonora. O *Concerto Métis* é essencialmente uma obra orquestral, considerando a típica denotação do gênero “concerto”, normalmente trabalhado no ambiente orquestral, mas contém características da prática camerística.

Quando o violão é integrante de um duo, trio, ou formações similares, exerce com certa facilidade seu papel no discurso musical da peça. A preparação de peças em que o violão se relaciona com um maior número de instrumentos demanda que os intérpretes considerem as limitações físicas do violão e construam o discurso musical equilibrando a sonoridade do conjunto. Duas etapas podem resumir a elaboração de performance de música de câmara com violão:

- Análise da partitura com o intuito de descobrir os materiais musicais mais importantes e desenvolver os meios para que eles efetivamente apareçam.
- Consideração sobre os aspectos técnicos da performance (ambiente, uso ou não de amplificação, posicionamento do grupo, etc.).

É pressuposto nesta dissertação que a escrita musical juntamente com as condições e circunstâncias do ambiente da performance são fatores importantes que agem sobre a funcionalidade de obras camerísticas com violão. A análise da partitura é um meio pelo qual

se obtém previamente opções interpretativas, bem como soluções referentes ao equilíbrio da instrumentação. Na execução da obra o intérprete se depara com as questões musicais de forma aprofundada, testa conjecturas realizadas na análise e adapta sua interpretação à realidade sonora do ambiente.

Elaboramos o sentido de “funcionalidade da obra” como: nitidez sonora e identificação autônoma do solista e da orquestra, de forma que cada um deles possa ser percebido como um personagem da trama musical e que suas características consigam ser exploradas de forma abrangente, refletindo a eficiência da escrita musical do violão e da orquestra de cordas, bem como da orquestração aplicada nessa formação. Com base na análise da partitura e na experiência da execução do *Concerto Métis* com a Orquestra de Câmara Sesiminas, estudarei a orquestração da formação “violão e orquestra de cordas” utilizada nesse concerto.

Esse estudo visa identificar e compreender os procedimentos composicionais que Roland Dyens utiliza para solucionar os problemas inerentes dessa instrumentação. Minha experiência na execução dessa peça permitiu o contato com as especificidades da instrumentação estudada e com as soluções orquestrais utilizadas por Dyens, proporcionando uma percepção ampla da obra e complementando nossa análise da partitura.

Como já mencionado, o equilíbrio é um atributo importante na prática da música de câmara. A palavra “equilíbrio” vem do latim: *equi-* (igual; nivelado); *librio-* (libra – peso de 324 gramas – era a moeda de uma libra de ouro). Sugere a ideia de balança, equiparação (HECKLER; BACK; MASSING, 1984). O sentido de equilíbrio será utilizado nessa pesquisa para entender como os personagens instrumentais (violão e orquestra de cordas) exercem suas funções musicais (figura, fundo, acompanhamento, etc.) de forma que não sejam subaproveitados, ou seja, que as características da escrita permitam que o solista não seja encoberto pela massa sonora das cordas. Ao mesmo tempo, a escrita das cordas não é restringida pelos limites sonoros do violão. Supondo que a sonoridade dos personagens instrumentais do *Concerto Métis* seja equilibrada, quais as características na escrita do violão que o distinguem como solista e lhe conferem destaque na obra? Da mesma maneira, como Dyens trata a escrita das cordas, proporcionando variedade textural à orquestração e mantendo o destaque do solista?

Alguns fatores externos à partitura do *Concerto Métis* ajudam a responder essas questões: informações sobre a gênese da obra, o contexto musical em que está inserido, bem como dados do gênero composicional em que ela se encaixa, o concerto. A história de Roland Dyens e sua prática musical são elementos a se considerar, pois se trata de um violonista experiente com formação em composição, portanto, é plausível supor que Dyens apreciou os detalhes da orquestração estudada, bem como a possibilidade do uso de amplificação. Considerações sobre o ambiente de performance e o uso de amplificação são essenciais na execução de peças da natureza do *Concerto Métis* e não podem ser deixados de lado, mas serão apontados apenas alguns aspectos, visto que o foco da presente pesquisa é a escrita musical.

No primeiro capítulo deste trabalho será observado como o *Concerto Métis* dialoga com o cenário musical atual. Será discutida a origem dos elementos estéticos do concerto, e como esses elementos interagem com o panorama estético presente, referido por muitos autores como pós-moderno. O conceito de pós-modernidade será construído a partir da análise e discussão de textos e artigos sobre estética musical.

No segundo capítulo será feita uma avaliação de fatores externos à partitura do *Concerto Métis* que podem influenciar no diálogo entre os personagens instrumentais. Serão considerados aspectos referentes ao uso de amplificação e ambiente de performance. A discussão será feita com base em bibliografia específica sobre acústica, bem como informações colhidas em entrevistas com os violonistas Aliéksey Vianna e Fábio Zanon.

No terceiro capítulo serão apresentados e analisados os elementos que promovem a relação entre os personagens musicais. Serão observadas as características da escrita<sup>1</sup> (ritmo, harmonia, melodia, forma, textura, etc.) que constituem o diálogo entre solista e orquestra de cordas. As análises terão como referencial teórico principal a dissertação *Sobre a composição para violão* (CAMARA, 1999) e o tratado *The Study of Orchestration* (ADLER, 1928). Através da interseção entre as informações sobre a escrita para violão solo contidas na dissertação de CAMARA com os dados sobre o gênero “concerto” e orquestração presentes na obra de ADLER, serão assinaladas as ferramentas com os quais Dyens constrói o diálogo e estabelece o equilíbrio entre solista e orquestra de cordas no *Concerto Métis*.

---

<sup>1</sup> Ao nos referir à “escrita”, não queremos chamar a atenção para elementos textuais e sim aos processos composicionais próprios do fazer musical.

## CAPÍTULO 1

### CONTEXTO GERAL DO *CONCERTO MÉTIS*

O *Concerto Métis* de Roland Dyens foi composto em 1990, portanto seria possível adjetivá-lo como “contemporâneo” (se considerarmos o sentido corrente da palavra: “que ou o que é do tempo atual” [HOUAISS, 2001]). Porém, a significação comumente atribuída ao termo “contemporâneo” em música ainda está ligada à ruptura com processos composicionais utilizados até o início do século XX.

Os compositores vanguardistas do século passado, de fato, utilizaram novas possibilidades expressivas: diferentes processos harmônicos e formais, valorização inédita dos aspectos relacionados ao timbre e novos recursos tecnológicos na busca por horizontes musicais até então inexplorados. Ainda que o *Concerto Métis* tenha sido escrito nos dias atuais, não representa um exemplo da busca pela inovação dos processos composicionais aplicados pela vanguarda musical ao longo do século XX, os quais tradicionalmente se enquadram uma peça na classificação “contemporânea”, ou mesmo “moderna”.

É comum inserir uma música em alguma categoria, ou estética musical, a fim de estabelecer parâmetros comuns ou associações com outras obras. Este é um processo útil ao intérprete, que se beneficia das associações realizadas na análise para melhor compreender a obra e executá-la ciente do maior número de nuances possível. O *Concerto Métis* combina elementos de várias estéticas musicais, convidando o intérprete a desenvolver e articular uma grande gama estilística. Este não é um caso isolado: grande parte dos músicos atuais não compõe segundo uma linguagem musical determinada, cerrada em parâmetros estilísticos. A associação entre elementos musicais díspares é comumente utilizada, e, como no caso do *Concerto Métis*, um dos caminhos para se alcançar essa mistura é o aproveitamento das particularidades distintas de um instrumento (o violão).

A produção musical atual é diversificada e numerosa e as características dos estilos comumente apresentam interseções que tornam complicada a categorização musical de cada um. A acepção do adjetivo “contemporâneo” em uma música já é duvidosa, pois é aplicada a peças que utilizam determinadas técnicas composicionais ou recursos tecnológicos nem tão

recentes quanto o significado de “contemporâneo” indicaria. A utilização da técnica de composição como divisor estético foi útil até determinado ponto, mas é apenas um dos referenciais para categorizar uma música.

A mescla entre técnicas, estilos, culturas e práticas musicais é observada em vários períodos históricos, porém é nos dias atuais que este procedimento é utilizado de uma forma mais abrangente, por um maior número de músicos e pela mistura de estéticas cada vez mais distintas. Na música, a mistura de processos musicais ou a inserção de estilos musicais em diferentes meios culturais diversifica a produção, a criação e o consumo musical. Essa mistura cultural é uma das características do pós-modernismo,

denominação genérica dos movimentos artísticos surgidos no último quartel do século XX, caracterizados pela ruptura com o rigor da filosofia e das práticas do Modernismo, sem abandonar totalmente seus princípios, mas fazendo referências a elementos e técnicas de estilos do passado, tomadas com liberdade formal, ecletismo e imaginação. (HOUAISS, 2001)

Fatos socioculturais e mercadológicos contribuem para tal desenvolvimento. É comum que orquestras profissionais ocupem uma parte de sua agenda com programas destinados à ampliação de público, em locais abertos e gratuitos. Por outro lado, grupos *pop-rock* também ocupam teatros fechados, locais menos utilizados por essa vertente musical. A expansão do mercado fonográfico, por meio do comércio de LPs e, mais tarde, CDs, multiplicou o alcance dos vários estilos musicais e a internet ampliou ainda mais o acesso a novas perspectivas sonoras.

O desenvolvimento tecnológico alargou a divulgação de diversos estilos musicais. Essa diversidade é fruto do acesso a um número cada vez maior de influências, o que contribui para o aumento de estilos musicais no circuito artístico. Anterior ao acesso cultural promovido pelos meios de comunicação e pelo mercado da música, o desenvolvimento estilístico naturalmente seguia o fluxo da produção musical de um ambiente restrito, limitado ao alcance geográfico, por exemplo. O consumo simultâneo de músicas de diversos domínios estéticos, bem como de diferentes épocas, contribui para um processo criativo que mescla referências díspares. A liberdade de misturar elementos de culturas ou épocas diferentes é uma característica atribuída à música pós-moderna, ainda que esse procedimento não seja incomum em outros períodos históricos. O conceito “pós-modernismo” é ainda incipientemente discutido, mas serve de porto a várias músicas e músicos dificilmente

categorizáveis, exatamente por utilizarem várias linhas ou estéticas composicionais em prol de uma expressão musical particular ou a um dado momento ou situação.

Este é o caminho contrário daquele tomado até metade do século XX. Os compositores lidavam com a experiência de novas técnicas composicionais, o que delimitou a estética musical e emoldurou um estilo composicional. No contexto pós-moderno não há limites e sim mediações entre os estilos, os efeitos expressivos desejados são fruto da mistura de vários fatores.

O artista pós-moderno [...] não constrói a arte átomo por átomo. Ele não tenta dominar. Ele coloca-se em relação à matéria da mesma forma que a criança em relação à linguagem [...] É necessário desenvolver uma grande maestria para utilizá-la, mas não é necessário inventá-la. Também não existe o medo de usar um vocabulário antigo, e nem mesmo a gíria, quando se quer estar na moda. (BUCKINX, 1998, p. 101)

Se, durante o modernismo, técnicas, conceitos, teorias e métodos serviam como ponto de partida para os processos de criação, a partir dos anos de 1970 era a idéia musical que estabelecia as técnicas mais apropriadas. O compositor pós-moderno passou a aceitar qualquer forma de linguagem, desde que essa forma fosse apropriada para transmitir as suas intenções musicais. (IAZZETTA, 2005, p. 234)

Por tudo isso, é difícil classificar esteticamente uma música no contexto cultural atual. É comum, porém, a utilização do termo “erudito” contraposto ao termo “popular”. A diferenciação desses termos é normalmente estabelecida pela fonte utilizada pelo músico: se o músico utilizou uma partitura, considera-se que é uma música erudita; ao contrário, se ele aprendeu a música pela prática instrumental (de ouvido), faz parte do âmbito popular. São, porém, palavras que não se contradizem como se espera, afinal há músicas “populares” (transmitidas oralmente) com alto nível de erudição, e obras “eruditas” (possíveis somente com a utilização da partitura) familiares aos mais diversos ouvintes.

A confusão entre esses termos (“erudito” e “popular”) é causada pela constante mistura de elementos técnicos e expressivos das duas categorias. A prática de incorporar materiais musicais de diferentes esferas não é nova, podendo ser encontrada em outros períodos históricos, mas é abundante no cenário musical do século XX (principalmente a partir da segunda metade). Citando dois exemplos próximos (geográfica e temporalmente):

1. Caetano Veloso, cantor e compositor da música popular brasileira (MPB), figura do movimento conhecido como “Tropicália”, lançou o disco *Araçá azul*, que apresenta caráter experimental, em comparação a discografia da época.

2. Tim Rescala, compositor carioca de formação acadêmica, lançou recentemente o disco *Desritmificações*, em que expõe músicas instrumentais de teor essencialmente popular, utilizando ritmos e temática oriunda da cultura popular brasileira, mas com alto nível de detalhamento técnico, onde até mesmo a bateria tem partes escritas em partitura.

Os materiais rítmicos, melódicos e harmônicos que já serviram como indicadores da classificação estética não são mais eficazes: parâmetros musicais dificilmente são úteis para a diferenciação de “música erudita” e “música popular”. Porém, essa separação ainda é feita tanto pelo leigo quanto pelo teórico musical.

Elementos extra-musicais, ligados à prática ou ao contexto sociocultural oferecem outras pistas para tais diferenciações. O ambiente de performance é uma delas. A música “erudita” é preferencialmente executada em ambientes fechados, onde o público frui as obras em silêncio e com atenção voltada especialmente à música e aos músicos, à performance em si. O ouvinte é convidado a absorver as minúcias da música por meio de um ritual que prevê práticas definidas: exige-se desligar os telefones, não é permitido consumir alimentos ou bebidas, os aplausos são feitos somente no final das músicas, etc. Os eventos de “música erudita” colocam a performance musical como o objetivo principal da ocasião e propõem que o ouvinte direcione sua concentração totalmente à música apresentada.

Em oposição, a música “popular”, em princípio, não exige esse condicionamento, sendo utilizada em ambientes informais. É de praxe que os instrumentos sejam amplificados, para que o público tenha a liberdade de conversar sem influenciar na música produzida. A música pode servir apenas como ambientação em festas, restaurantes, bares ou casas de espetáculo. Mesmo nas apresentações de alto nível técnico e profissional, a música tende a não ser o foco principal, e sim a reunião daquele grupo de pessoas naquela situação ou evento.

O fator ambiente de performance serve para diferenciar esses dois estilos, mas é apenas um indicativo, visto que tanto a música dita “erudita” quanto a “popular” estão

inseridas nos mais diversos ambientes. A descrição anterior é apenas um panorama geral do tipo de evento no qual esses dois estilos normalmente se adéquam.

O fator instrumentação é outro diferencial. São considerados “eruditos” os instrumentos tradicionalmente utilizados na orquestra. A performance solo costuma também ser atrelada a esse gênero musical, bem como a combinação de dois ou mais instrumentos (música de câmara). Peças que utilizam a voz também fazem parte dessa categoria e costumam ser categorizadas como “repertório lírico”, um piano normalmente acompanha o cantor ou cantora. A função dos instrumentos nessas formações (fundo, figura, acompanhamento, etc.) comumente é revezada pelos integrantes do grupo. É comum também que os instrumentos dialoguem entre si, por meio do contraste das características tímbricas de cada instrumento.

A instrumentação da “música popular” é também variada, englobando o “solo” (principalmente com instrumentos harmônicos) até grandes formações instrumentais, porém a função de cada instrumento nos conjuntos musicais é delineada de forma mais fixa. Os instrumentos de percussão (bateria, pandeiro, etc.) estabelecem e mantêm o pulso e a caracterização rítmica, e os instrumentos harmônicos (piano, violão, cavaquinho), além dessa função rítmica, oferecem sustentação harmônica. As funções rítmicas e harmônicas citadas aqui configuram o papel de acompanhamento de uma melodia principal, que pode ser um instrumento melódico ou um (a) cantor (a).

A mescla da instrumentação tradicional da música “erudita” e “popular” é também comum no contexto musical atual. A título de ilustração, pode-se citar o violinista Stéphane Grappelli, improvisador virtuoso que utilizava o violino em *blues* e *jazz* norte-americanos. Em contraste, Yngwie Malmsteen escreveu o *Concerto suíte para guitarra elétrica*, introduzindo um instrumento típico do *rock* (a guitarra) no contexto orquestral.

Considerando a composição em si, alguns aspectos formais e técnicos diferenciam os gêneros. As formas tradicionais arraigadas desde o classicismo (sonata, sinfonia, suíte) são fortes indicadores da genealogia erudita de uma composição. A utilização de técnicas composicionais de variação (imitação, compressão e diminuição melódica, mudança de andamento, imprevisibilidade harmônica, utilização de rubato, etc.) indica um típico processo da composição “erudita”. É comum atrelar o termo “popular” a canções ou gêneros musicais

urbanos ou folclóricos (como o samba e o choro), que geralmente fazem parte da rotina musical de um contexto social e são reconhecidos pelos mais diversos públicos.

Enquanto que a música erudita requer um aprendizado direcionado, normalmente encontrado em conservatórios de música, a composição popular é tradicionalmente executada com base no conhecimento de cada músico das convenções rítmicas e harmônicas em um dado gênero musical, que servem de ponto de partida para a execução daquela música. A escrita musical “erudita” tenta detalhar com a maior precisão possível os aspectos sonoros através da partitura, enquanto que na música “popular”, signos que resumem o conjunto de notas a se utilizar em cada passagem (cifras, no caso dos instrumentos harmônicos) somada a padrões rítmicos característicos de cada estilo musical (samba, bossa-nova, *jazz*, etc.) bastam para a comunicação e performance dos músicos. A improvisação com base nessas convenções rítmicas e harmônicas é tradicionalmente empregada na esfera da música “popular”. As técnicas de composição “eruditas” enumeradas podem ser identificadas na música “popular”, mas geralmente não são manipuladas da mesma forma.

Essa mistura de estéticas também é fruto do ecletismo na prática musical. Ainda que o músico se especialize em um estilo específico, é comum a utilização de materiais e técnicas de outros segmentos musicais como ferramenta ou elemento expressivo em suas composições ou performances. Tom Jobim aplicou a harmonia dissonante do Jazz norte-americano em melodias e ritmos brasileiros (bossa-nova), mesmo não sendo considerado um jazzista ou improvisador; Radamés Gnattali compôs obras com a temática da umbanda (*Maria Jesus dos Anjos* – cantata umbandista) ainda que não fosse membro dessa cultura; Rafael Rabello aplicou técnicas do violão flamenco em sua prática como violonista popular, mas não se tornou essencialmente um “violonista flamenco”. Os exemplos de mescla entre as práticas musicais são inúmeros e as fronteiras entre estéticas são cada vez mais tênues.

CAMARA (2008, pág. 18 a 26), discute com propriedade a diferenciação ilusória o termo “erudito” e “popular”, diferenciação ineficaz, mas que continua a ser utilizada devido a carência de alguma mais própria, ou menos preconceituosa. Nas palavras de CAMARA,

Música híbrida em essência, que basicamente acopla o caráter harmônico da Europa com o caráter rítmico dos povos negros e indígenas (simplificando bastante para não complicar o panorama) e que muito se legitima, posteriormente, com o surgimento das possibilidades fonográficas. Música que se mantém híbrida, continuamente recebendo influências das mais diversas fontes e, assim, refletindo o dinamismo e o cosmopolitismo típico de uma cultura fundamentalmente urbana. Não que os outros

gêneros sejam estáticos, mas como as produções musicais eruditas e folclóricas ainda se sustentam à deriva da comercialização da indústria fonográfica, elas são marcadamente menos volúveis às intempéries da moda e dos recursos tecnológicos. É exatamente essa interseção que a Música Popular estabelece entre o erudito e o folclórico que torna tão difícil qualquer tentativa de definição estática de nosso objeto (*a música*).

VINCENS (2009, pág. 24) soma elementos a essa discussão. Em sua dissertação de mestrado, estudou os arranjos para violão solo dos violonistas/compositores Sérgio Assad e Roland Dyens de obras que invariavelmente poderiam ser consideradas do universo da “música popular”. VINCENS nos lembra como o mercado fonográfico influi na classificação desses estilos: “... a indústria do entretenimento dita o que será popular, ou seja, o que será vendível, tanto no gênero do Jazz quanto no popular”.<sup>2</sup>

Dessa forma, “popular” viria a significar “o que está na moda” ou que é amplamente consumido. VINCENS também ressalta a consciência de Dyens quanto o porquê dos arranjos sobre temas conhecidos:

Dyens demonstra sua consciência da predileção da audiência por temas “famosos”, que são sua plataforma para mostrar sua virtuosidade como arranjador e violonista, e um modo de se conectar com o público.<sup>3</sup>

É de se esperar que esse hibridismo cultural aponte novos caminhos ou, pelo menos, diferentes maneiras de percorrê-los. Essa quebra de fronteiras promove diálogos que criam e difundem novas perspectivas. Neste rico território está inserido o *Concerto Métis* de Roland Dyens. Várias características do concerto (e da obra do autor como um todo) se enquadram no contexto pós-moderno que caracteriza a conjuntura musical atual.

O título (*Concerto Métis*) já oferece pistas do hibridismo musical contido na obra. O gênero concerto carrega características próprias, arraigadas desde o classicismo. Uma acepção simples e aceita de concerto é:

Sinfonia ou Sonata para um instrumento solista com orquestra, construída como um diálogo alternado [...] em cada caso, se efetuam modificações particulares sugeridas

---

<sup>2</sup> Original: the entertainment industry dictates much of what is going to be popular, that is, what is going to sell, even in jazz and classical genres.

<sup>3</sup> Original: Dyens demonstrates this awareness of the audience and his predilection for arranging “famous” themes, which are for him platforms for showcasing his virtuosity as arranger and performer, and a way of connecting to audiences.

pela fisionomia especial da obra e pelo caráter do solista, de seus recursos expressivos e técnicos. (BAS, p. 324)<sup>4</sup>

Um concerto normalmente é composto de três movimentos, os quais freqüentemente alternam andamentos rápidos e lentos. Também comum é a utilização de uma forma sonata no primeiro movimento. Estas são especificações gerais e o intenso uso desse gênero musical a partir do classicismo apresenta variações e particularidades de uma obra à outra. O primeiro movimento do *Concerto Métis* é construído na forma sonata, trabalhada com certa liberdade. O segundo movimento, em forma *rondó*, contém uma cadência escrita (opcional) para o solista. O terceiro movimento tem características de uma *toccata*, finalizando a peça com uma feição imponente. Todos esses elementos são próprios do gênero “concerto”, afirmando a hereditariedade da obra estudada, remissível à prática composicional da “música erudita”.

O termo *métis* é de origem grega e remete os sentidos de sabedoria, prudência e artifício (PEREIRA, s/d). A origem etimológica do termo sugere que a palavra é da mesma família que *métron* (medida): “*métis* é a sabedoria, a prudência. O sânscrito tem *matih*, e o latim *metiri* (medir), no sentido físico e moral” (PEREIRA, s/d). *Metis*, na mitologia grega, foi também a primeira esposa de Zeus, engolida por ele a conselho de Urano e Geia, pois haviam prenunciado que seu segundo filho com Métis o destronaria assim como ele próprio havia feito com Cronos. Dessa união nasceu Atena, a deusa da sabedoria (BRANDÃO, 1990, p 266, v. I).

Já o termo “contemporâneo”, segundo o *Dicionário morfológico da língua portuguesa*, vem do latim *tempus*, “provavelmente o lexema é *tem-*, com sentido original de dividir e cortar e por isso, sucessão dos momentos divididos (do todo em partes); daí, moderar-se ou misturar em proporções certas, como em temperar” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984) *Temperar* pode indicar a mistura em partes equilibradas, ou ainda, *medir* as proporções corretas. O nome do concerto estudado incita a mistura dos elementos contidos na obra. Atribuindo um sentido amplo à palavra “elementos”, essa mistura pode ser associada aos fatores estilísticos, bem como a características técnicas que contribuem para o resultado sonoro do *Concerto Métis*.

---

<sup>4</sup>Original: una Sinfonía, o Sonata, para un instrumento solista con orquesta, modificada a base de diálogo alternado, [...], separadamente en cada caso, se efectúan las modificaciones particulares sugeridas por la fisionomia especial de la obra y el carácter próprio del instrumento solista, de sus recursos, tanto expressivos como técnicos.

O uso de amplificação é um elemento técnico que permite a mistura de práticas musicais diferentes. As atribuições (ainda que questionáveis) dadas ao termo “erudito” e “popular” suscitam atitudes distintas na performance musical, o mais óbvio é o uso ou não de amplificação. É de praxe que na música “erudita” a amplificação não seja utilizada devido a, como já dito, o ambiente de performance e o ritual do evento. Ao contrário, os eventos ligados à música “popular” costumam utilizar amplificação.

Contudo, a evidente diferença de volume entre o solista e a orquestra implica a utilização de reforço sonoro, prática comum na execução dos concertos para violão, mas que foge da tradicional conformidade da música de câmara e orquestral. Em entrevista concedida por Fábio Zanon (2009), este violonista cita duas atitudes comuns do tempo em que os sistemas de amplificação não existiam ou eram ineficientes. A primeira é um exemplo da prática de Andrés Segovia, que não contava com bons sistemas de amplificação na sua época e afastava o solista da orquestra, ou seja, posicionava a orquestra no fundo do palco e o solista próximo ao público. Outra opção viável é colocar o solista em um pódio, dando destaque visual e sonoro ao violão, realçando a presença do solista.

Mesmo que Dyens não indique a amplificação do violão na partitura, presume-se que ele considera essa opção. A qualidade e os recursos técnicos de captação e amplificação já eram suficientemente desenvolvidos na época da composição do *Concerto Métilis* para que os resultados sonoros fossem satisfatórios em nível de fidelidade ao timbre do violão, possibilitando um reforço sonoro suficiente para que o volume do violão e da orquestra de cordas seja aproximado.

O contraste sonoro entre o som do violão amplificado com a orquestra sem amplificação pode também denotar a mistura de duas práticas musicais distintas. A percepção dinâmica do instrumento é alterada e o violonista adequa sua técnica a essa situação. O violão amplificado é normalmente utilizado em ambientes grandes, em formações que trazem percussão, instrumentos de sopro ou instrumentos também amplificados. Nesse contexto, o violonista utiliza uma paleta tímbrica limitada do instrumento, considerando que a função do violão seja de acompanhador harmônico. Considerando que a amplificação suprime a necessidade da obtenção de volume, o violonista não precisa extrair o máximo de sonoridade do instrumento, e assim, acomoda sua técnica tentando a um toque mais uniforme, deixando de explorar as variedades tímbricas do instrumento. Na música de câmara são exigidos contrastes tímbricos mais amplos, normalmente aplicados nos contextos sem amplificação.

O recurso da amplificação costuma ser aplicado ao grupo como um todo com o objetivo de unificar a sonoridade da formação, principalmente na música popular ou em ambientes abertos. Porém, considerando a instrumentação estudada e o ambiente de performance comum nos concertos (teatros fechados), torna-se desnecessária a amplificação das cordas. Essa situação oferece o desafio de manter o timbre e as características tímbricas do violão, visto que o reforço sonoro, por melhor que seja, altera o som acústico. O uso de amplificação altera a fonte sonora, somam-se o som vindo do tampo do violão e o de uma caixa de som ou amplificador. O caráter da música de câmara privilegia o uso acústico dos instrumentos e a utilização de reforço sonoro no violão altera essa característica. A consideração desse aspecto representa um problema técnico na execução de obras com a formação estudada. Equiparar o som do violão amplificado com a orquestra de cordas representa uma questão específica, vinculada ao ambiente de performance e ao conhecimento de sonorização.

Os elementos rítmicos e melódicos do concerto estudado estão impregnados de materiais oriundos (ou pelo menos inspirados) da prática musical “popular”. Essa prática normalmente é apreendida pela imersão naquela cultura particular, através do contato auditivo e da prática reiterada desses materiais. Além disso, o próprio violão é um instrumento versátil e presente em culturas diversas. Essa riqueza sonora transparece no *Concerto Métis*, que apresenta várias perspectivas da prática e técnica violonística.

É comum que os concertos lancem mão dos materiais oriundos da linguagem própria do instrumento solista e, considerando a versatilidade do violão, sua integração com a orquestra de cordas é ricamente explorada por Dyens. A construção do diálogo com as cordas passa pela adequação da orquestra à gestualidade do violão. Esses elementos são mesclados com técnicas composicionais oriundas da cultura “erudita” (compressão, imitação, etc.) normalmente estudadas em academias e escolas superiores de música, e amplamente usadas na formação “orquestra de cordas”. Já a gestualidade violonística utilizada presente no *Concerto Métis* é proveniente de estéticas musicais variadas, e Dyens promove a convergência dessa gestualidade com procedimentos técnicos da música “erudita”. A peça mescla elementos do espírito “popular” da prática violonística com a sistematização da música “erudita”, o que permite caracterizar o *Concerto Métis* como uma obra esteticamente híbrida. Os detalhes dessas características serão apontados e esmiuçados no Capítulo 3.

A produção musical de Roland Dyens está carregada de elementos oriundos de culturas diversas, com os quais o autor constrói discursos musicais sem “plastificá-los” ou “pasteurizá-los”. Em entrevista concedida a Sean Beavers, em julho de 2004, Dyens caracteriza seu aprendizado como formal e clássico, mas ressalta que procurou experiências na música popular e sempre buscou integrar essas vivências em suas composições (BEAVERS, 2006, pág. 19). BEAVERS aponta o perfil pós-moderno de Roland Dyens em sua tese, na qual estudou obras de Dyens em que ele homenageia os compositores que o influenciaram durante seu aprendizado musical, buscando incorporar o estilo desses autores em suas próprias composições.

Roland Dyens iniciou seus estudos aos nove anos de idade. Teve como professor o violonista espanhol Alberto Ponce e estudou composição, orquestração e regência com Désiré Dondeyne, formando-se com louvor na *École Normale de Musique*, em Paris. Dyens construiu uma carreira ampla e consistente, tráfegando com facilidade em vários estilos musicais, resultado tanto de sua sólida formação acadêmica quanto pelo seu interesse por novos horizontes musicais. Compôs obras para violão solo e em conjunto de câmara e ainda atua como arranjador, adaptando canções de diversas culturas para a linguagem do violão solo. Ministrou *master-classes* em diversos países e tem obras editadas por importantes editoras especializadas.<sup>5</sup> Explora práticas “populares” em seus recitais, tendo o costume de começar suas apresentações com uma pequena sessão de improvisação livre, apesar disso, se considera um violonista clássico acima de tudo (BEAVERS, 2006).

O *Concerto Métis* é uma obra única, que integra características estéticas e práticas musicais diversas. A peça foi moldada a partir da experiência ampla e múltipla de um violonista/compositor inserido num contexto cultural fértil e diacrônico. A execução desse concerto deve levar em conta esses dados para que sua interpretação seja condizente com a riqueza expressiva da obra. A prática musical contemporânea induz o intérprete a desenvolver uma vivência dilatada, aberta às influências díspares que o mercado musical apresenta e que o exercício profissional exige. O *Concerto Métis* é uma obra que instiga o intérprete a desenvolver uma pluralidade cultural capaz de estabelecer o diálogo dos vários elementos expressivos contidos na obra.

A peça também exige a consideração da possibilidade de empregar um elemento técnico extramusical: o uso de reforço sonoro para o violão, ou amplificação. É um dado que

---

<sup>5</sup> Biografia de Roland Dyens disponível em: <<http://www.rolanddyens.com>>. Acesso em: 29 mar. 2010.

depende de diversas variáveis circunstanciais, avaliáveis somente na ocasião da performance (normalmente no ensaio geral anterior à apresentação). Considerações a respeito do ambiente da performance, tipo de captação e posicionamento das caixas de som irão afetar o equilíbrio sonoro do conjunto, influenciando assim na interpretação musical.

## CAPÍTULO 2

# EQUILÍBRIO SONORO NA FORMAÇÃO “VIOLÃO SOLISTA E ORQUESTRA DE CORDAS”

Uma característica da música em grupo é a relação ou contraste entre os instrumentos integrantes, essas conexões sonoras geram discurso musical e são programadas pelos compositores ainda no processo de escrita. Considerando que o equilíbrio entre os componentes do grupo é representado pela clara inserção dos instrumentos em suas funções expressivas (fundo, figura, etc.), as características sonoras de cada instrumento influem na escrita da peça como um todo. Os tratados de orquestração abordam as possibilidades e o rendimento sonoro dos instrumentos (em geral de orquestra), bem como parâmetros gerais de combinações entre os naipes (cordas, madeiras, metais, etc.). Publicações de métodos específicos somam informações exclusivas de cada instrumento, o que é importante principalmente àqueles menos utilizados em orquestra como piano, saxofone, harpa ou violão. Esses dados, no entanto, dificilmente abarcarão todas as possibilidades da criação musical, pois esta não é baseada em métodos, mas na inventividade do compositor. Cada formação instrumental apresenta particularidades sonoras no que diz respeito à concatenação dos materiais musicais dentro da orquestração. Compreender os pormenores técnicos de cada formação contribui para o trabalho do compositor, que se beneficia antecipando os problemas relacionados ao equilíbrio auxiliando o intérprete a executar a peça de forma eficiente.

No caso das obras camerísticas, é importante considerar as informações referentes aos outros instrumentos com os quais se associa. Além das questões composicionais, que convidam o músico a compreender os aspectos musicais ligados a estética, forma, técnica instrumental e função musical de cada integrante do grupo, a música de câmara oferece vários tipos de obstáculos práticos, ligados ao ambiente e condições de performance, da adaptação dos músicos a acústica da sala e da possibilidade de uso de amplificação.

Cada obra exige uma diferente adaptação e estudo por parte do intérprete. A análise da partitura é ferramenta útil à preparação da peça e revela meios de melhor estruturar a expressividade proposta pelo autor, mas as questões externas à partitura também influenciam

no resultado sonoro, visto que a propagação da onda sonora depende das características do espaço onde está inserida.

A formação do *Concerto Méfis* (violão e orquestra de cordas) oferece desafios particulares, tanto aos compositores quanto aos intérpretes, no que se refere à eficiência sonora do conjunto. O gênero “concerto” tem como premissa ressaltar o solista, evidenciar suas qualidades e características sonoras (técnicas e expressivas) e, ao mesmo tempo, é de praxe que a orquestra dialogue com o solista. No concerto estudado, a diferença de volume e projeção sonora entre o violão e a orquestra de cordas representa um problema básico no resultado sonoro da formação. Mesmo que o violão se destaque pelo timbre, a massa sonora do conjunto (cordas) tende a encobrir o solista (violão). Essa disparidade pode ser percebida entre qualquer instrumento solista meio a um grupo instrumental numeroso; para o violão, no entanto, essa desigualdade é maior. Esta é uma das considerações do compositor frente a essa formação: como lidar com os problemas de dinâmica? Como transpô-los? Para o intérprete (e nos referimos não só ao violonista, mas ao grupo inteiro): como relacionar os personagens instrumentais sem limitá-los ou descaracterizá-los?

É importante salientar que limitar o volume das cordas em benefício do violão não é a solução final para esse problema. Como já dito, a eficiência sonora do grupo dependerá que os personagens instrumentais soem de forma plena e produtiva. É infértil restringir o papel das cordas, pois pode incorrer no empobrecimento das possibilidades expressivas do conjunto no que se refere à variedade da orquestração.

Se considerarmos o alcance dinâmico de cada um dos personagens instrumentais (violão e cordas), a margem de equilíbrio sonoro é tênue, ou seja, o violonista é obrigado a restringir sua dinâmica acima de *f* (forte), e as cordas, por sua vez, abaixo de *p* (piano). É comum, na escrita dos concertos, um desnível similar entre solista e orquestra, para que o todo soe coeso, mas, no caso do violão, se torna penoso o esforço necessário, tanto por parte do solista que é obrigado tocar sempre no limiar entre som e ruído do instrumento, quanto da orquestra que fica restrita a tocar usando “pouca crina” ou “pouco arco”<sup>6</sup>, para que esse equilíbrio ocorra. É comum que os compositores antecipem essa desigualdade entre o solista e a orquestra, escrevendo a dinâmica do solista sempre um ou dois graus de dinâmica acima da orquestra, com a intenção de que o grupo inteiro soe com uma dinâmica unificada. O

---

<sup>6</sup> Quando o instrumentista não encosta toda a área da crina nas cordas e quando o movimento vertical do arco é curto.

nivelamento dinâmico constante por parte dos personagens do concerto torna a execução musical desconfortável, pois obriga o violonista a extrair sempre o máximo de sonoridade do instrumento, enquanto as cordas limitam sua projeção sonora ao limite do violão. Esse balizamento dinâmico pode restringir a expressividade da obra, visto que a variação na dinâmica influencia diretamente na percepção do timbre dos instrumentos.

O repertório para essa formação é numeroso (principalmente a partir do séc. XX), mesmo não se comparado com o volume de concertos dedicados a instrumentos como o violino ou piano. Parte desse fato se deve ao violonista Andrés Segovia, primeira personalidade notável do violão no cenário internacional, cuja visibilidade incentivou compositores como Manuel María Ponce e Heitor Villa-Lobos a escrever concertos para violão.

A maioria das obras dedicadas à formação estudada foi composta por violonistas, ou compositores com contato próximo desse instrumento. É comum que compositores, pouco familiarizados com o violão, recorram a violonistas para esclarecer detalhes, ampliar possibilidades técnicas ou até revisar a escrita do violão. Os tratados de orquestração abordam pobremente (quando o fazem) o instrumento e os métodos de violão são direcionados ao desenvolvimento técnico do violonista, não possibilidades composicionais. CAMARA (1999) cobre essa lacuna em sua dissertação de mestrado intitulada *Sobre a composição para violão*. O autor investiga as possibilidades composicionais do violão sobre vários aspectos, especificamente nas obras para violão solo. O foco principal e fio condutor de pesquisa gira em torno dos tipos de textura das peças para violão solo (sobretudo em obras do século XX) e das possibilidades e opções técnicas possíveis aos violonistas. É uma importante fonte de informação para compositores no que diz respeito às alternativas composicionais do violão, revelando mecanismos conhecidos somente pelos violonistas.

O caráter intimista do violão, no que diz respeito ao seu uso em pequenas formações instrumentais e ambientes pequenos e para um público não muito numeroso, ainda é preponderante. Essa característica diminuiu a presença do violão no cenário da música culta durante o romantismo. Nesse período, nota-se o aumento do número de músicos na orquestra e a busca de sonoridades mais intensas, tanto no âmbito orquestral quanto no ambiente camerístico. Os violonistas seguiram a tendência de extrair maiores níveis de volume do instrumento, mas a natureza física e o modo de produção sonora do violão não permitem uma

equiparação de potência com os instrumentos da orquestra, o que restringiu o repertório violonístico durante essa época.

O violão, ao longo de sua história sofreu inúmeras modificações, no sentido de conferir-lhe maior potência sonora. A melhoria da arquitetura do violão, bem como dos materiais utilizados, também foi determinante para sua incursão no cenário dos concertos com orquestra.

O principal objetivo dos luthiers atuais vem sendo ampliar a projeção e o volume do violão sem alterar suas características tímbricas. Experiências como a diminuição da largura do tampo do violão, o reforço da massa do fundo e lateral, a utilização de materiais sintéticos (fibra de carbono) e de duas lâminas finas no tampo (ou tampo duplo) criaram o que se conhece no meio violonístico como “violão canhão”. Trata-se de um violão de grande projeção e espectro dinâmico, embora com menor paleta tímbrica, frequentemente usado por instrumentistas que se apresentam regularmente com orquestra. Alguns luthiers responsáveis por experiências bem sucedidas são Gernot Wagner (Alemanha), Greg Smallman (Austrália), Simon Marty (Austrália) e Thomas Humphrey (EUA). Na dissertação *O timbre e o volume sonoro do violão: uma abordagem acústica e psicoacústica*, NAVEDA (2002) enumera e descreve algumas das experiências na lutheria do violão ao longo do século XX.

No entanto, os violões modernos ainda não são capazes de projetar o som com potência similar aos outros instrumentos (cordas friccionadas, sopros, piano, etc.). No contexto da instrumentação estudada, os aspectos logísticos da execução demandam atenção. Duas variáveis podem ser apontadas como principais: ambiente de performance e uso de amplificação. São aspectos multiplicadores e interdependentes (influem um nos outros, gerando diferentes problemas), são, portanto, circunstanciais (englobam a qualidade dos instrumentos ao tipo de material no ambiente de performance [carpete, madeira, etc.], cada combinação de variáveis gera um resultado diferente) e demandam a interação do violonista, da orquestra e do técnico de sonorização. A qualidade do equipamento sonoro utilizado também influi no resultado sonoro, e os músicos têm que se adaptar a uma situação sonora diversa a que estão acostumados.

A amplificação é um assunto denso e profundo e, ainda que seu estudo se configure como um conhecimento importante à prática da instrumentação estudada, não representa o foco principal da presente dissertação. Vários autores pesquisam esse assunto, mas estão

vinculados a outras áreas, como arquitetura, engenharia eletrônica e acústica (D'ANTONIO; COX, 1997). Conhecimentos computacionais também são aplicados nesse terreno, visto que a análise da propagação sonora nas salas de concerto depende de recursos tecnológicos e especialidades científicas próprias.

Apontamos o ambiente sonoro como o elemento mais importante a se observar. São as considerações a respeito do espaço da apresentação musical que determinam a maneira com a qual se aborda a execução da obra, o controle da técnica instrumental e o uso do reforço sonoro. A consideração sobre o ambiente define os equipamentos necessários, o posicionamento das caixas de som e mesmo os detalhes da interpretação musical.

Considerando que a música de câmara tem como premissa a relação dos instrumentos envolvidos de forma equilibrada, a execução de obras para violão e cordas é possível sem o uso de amplificação, porém, como já apontado, gera desconforto técnico tanto para o solista quanto para a orquestra no que diz respeito aos limites de dinâmica. Tal fato foi levantado em entrevistas concedidas por Aliéksey Vianna (2008) e Fábio Zanon (2009), violonistas de ampla experiência no cenário de concerto. Os dois músicos citados argumentam que esta situação depende de um ambiente muito favorável ao violão (teatro de até 300 lugares com características acústicas adequadas) e um trabalho de ensaios com o grupo no sentido de acomodar a dinâmica do conjunto em favor do violão. No entanto, os entrevistados alertam a dificuldade dessa opção. Primeiramente, de exigir que o solista e a orquestra se atenham a níveis extremos de dinâmica. Além disso, as opções interpretativas da obra ficam limitadas, visto que o aplainamento dinâmico resulta em nivelamento tímbrico, principalmente por parte do violão.

A amplificação do violão torna-se uma alternativa prática, visto que possibilita melhor adaptação do violão ao espectro dinâmico da orquestra. No entanto NAVEDA (2002, p. 87) alerta que “[...] a amplificação, por mais fiel que possa ser, é no mínimo, uma transformação de um importante parâmetro para a linguagem estética de qualquer estilo instrumental: o timbre”.

Porém, NAVEDA (2002, p. 87) complementa que

[...] é possível ser muito fiel à sonoridade original (do violão) em baixos níveis de volume. Entretanto, para níveis altos os fatores se agravam com a perturbação da realimentação (popularmente conhecida como microfonia) e dos chiados de alta frequência.

Graças ao constante desenvolvimento dos meios de amplificação, bem como a facilidade de acesso a esses meios, a utilização de amplificação no violão é uma opção cada vez mais eficiente. É possível reforçar o som do violão sem alterar demasiadamente seu timbre, principalmente se o nível de volume requerido for baixo, apenas o suficiente para equilibrar o som do solista com a orquestra. Três aspectos no processo de amplificação podem ser colocados como principais:

- Captação: forma pela qual o som é obtido, através de microfones ou captadores de contato;
- Equalização: quando o técnico de som adéqua o sinal elétrico, obtido por captação, e procura aproximar o som proveniente da caixa de som o mais próximo possível do som natural do instrumento. Este é um parâmetro estético complexo, pois é baseado na percepção particular do músico e do técnico de som do timbre do violão;
- Posicionamento das caixas de som, que influi na percepção sonora espacial.

A captação do som é feita através de transdutores que são os meios com os quais se pode realizar uma “transformação da energia mecânica do violão em energia elétrica” (NAVEDA, 2002, p. 87). Os dois métodos de captação de som mais usados são: captação da vibração do rastilho ou do tampo (FIG. 5); captação através da onda sonora produzida pelo instrumento (FIG. 6).

A captação da vibração do rastilho ou tampo é feita por meio dos chamados captadores piezoelétricos, definido pelo *Dicionário de áudio e tecnologia musical* como “dispositivo que utiliza um cristal piezo-elétrico para converter a vibração sonora em sinal elétrico [...] instalado sob as cordas do instrumento (violão)”. Tais dispositivos têm uma maior faixa de volume e são menos propensos à microfonia, mas traduzem mal o timbre do violão e, segundo NAVEDA (2002), a posição do captador piezoelétrico pode privilegiar os médios e agudos (laterais) ou graves (centro do tampo).



FIGURA 5: Captação por vibração do tampo ou rasteiro (captador piezoelétrico)



FIGURA 6: Captação por onda sonora (microfone)

A captação da onda sonora utiliza um microfone, o qual vem a ser, segundo DOURADO (2004, p. 204) “aparelho que converte vibrações sonoras em sinais elétricos [...]”. Os microfones reproduzem com maior fidelidade o timbre do violão e são muito utilizados nas gravações em estúdio. Nas performances ao vivo, há de se observar seu correto posicionamento em relação ao violão: geralmente ele é direcionado à ponte (região central do corpo do violão, onde se prendem as cordas), lugar em que é mais intensa a vibração do tampo do violão e uma maior faixa de frequências se manifesta.

Os microfones mais indicados para o violão são condensadores ou capacitivos (mais sensíveis do ponto de vista do volume), direcionais (que concentram a captação em uma só direção) e cardióides (que captam o som de fontes sonoras próximas). Essas características prezam pela qualidade do timbre do violão e amenizam a captação de outras fontes sonoras. Esses microfones têm o alcance de volume limitado devido à realimentação de seu sinal, problema técnico conhecido como microfonia. O risco de realimentação pode ser suavizado com o correto posicionamento das caixas de som, que, por sua vez, depende da geometria e da dimensão do ambiente de performance.

De modo geral, quanto mais próxima a caixa de som estiver do microfone e, principalmente, se o microfone for alinhado ao alto-falante da caixa, maior o risco de microfonia (FIG. 7). A opção do posicionamento das caixas de som nas laterais do palco resulta em uma percepção demasiadamente artificial do som do violão, visto que a fonte sonora fica muito distante do violonista, e ainda, gera a necessidade de utilização de caixas de retorno para os músicos.

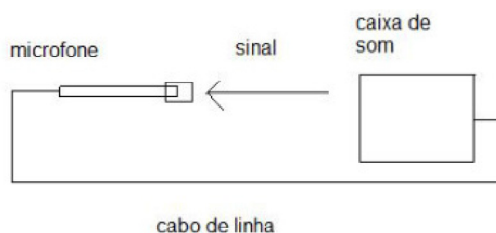


FIGURA 7: Realimentação ou microfonia

LANDI (2002) propõe uma solução engenhosa: posicionar uma caixa amplificadora embaixo da cadeira do violonista, aproximando assim a fonte sonora amplificada da natural do violão. Porém o próprio autor alerta que o limite de volume que esse sistema suporta é baixo. Para a performance da instrumentação estudada (e considerando que o ambiente dessa performance exija um maior nível de volume), a utilização dessa proposta pode não gerar um resultado satisfatório. Além disso, tanto o violonista quanto a orquestra não se beneficiam da amplificação, pois ela é direcionada apenas para o público.

Uma alternativa para esse impasse é o posicionamento das caixas de som atrás de todo o grupo com as caixas em ângulo em relação ao microfone (FIG. 8). Dessa maneira o risco de microfonia é reduzido, pois o microfone fica localizado longe e desalinhado com o sinal do alto-falante e o som do violão ainda provém de dentro do conjunto, o que produz uma percepção sonora mais próxima do resultado acústico. Tal opção também dispensa o uso de caixas de retorno para os músicos.

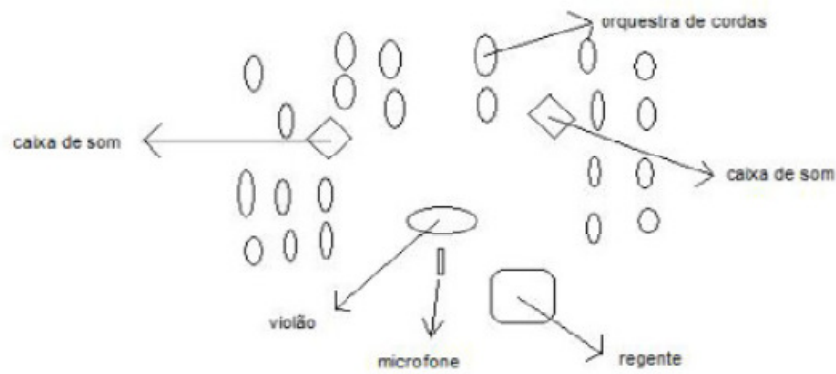


FIGURA 8: Posicionamento do microfone e caixas de som

A importância dada à fidelidade tímbrica do violão amplificado nos concertos é preponderante, porém, por melhor que seja a amplificação, o som natural do violão ainda não pode ser recriado. A escolha do sistema de amplificação, bem como a dosagem do volume aplicada, se configura como uma tarefa conjunta entre o técnico de som e os músicos envolvidos. Procurar-se-á enfim, sempre equilibrar o conforto técnico do violonista e da orquestra com o limite de volume que promova a mistura do som amplificado com o som natural do violão.

Ainda que a amplificação seja uma ferramenta útil, e cada vez mais fiel à realidade sonora, a escrita musical para a formação “violão e cordas” ainda é o fator que melhor garante o equilíbrio entre solista e orquestra. O *Concerto Métis* apresenta variados exemplos de como o diálogo é estabelecido entre os personagens instrumentais dessa formação.

## CAPÍTULO 3

### ANÁLISE DO *CONCERTO MÉTIS*

A análise proposta neste trabalho tem como objetivo investigar os recursos que o Roland Dyens utiliza para equilibrar os personagens instrumentais de seu concerto: violão solista e orquestra de cordas. Partindo do pressuposto que estes personagens instrumentais estabelecem um diálogo contínuo, a análise avaliará como as características sonoras desses personagens são utilizadas. Três questões podem ser assim formuladas:

1. Como Dyens, por meio da escrita, atribui funções musicais (principal e secundária) aos personagens instrumentais (violão e orquestra de cordas) mantendo o equilíbrio sonoro do conjunto?
2. Considerando a diferença de volume entre o solista e a orquestra, quais as características da escrita do violão que o evidenciam no *Concerto Métis*?
3. Como Dyens explora as possibilidades da escrita da orquestra sem encobrir o violão?

O termo personagem vem do latim *persona* e significa caráter, cargo, emprego ou função (HECKLER; BACK; MASSING, 1984). É um termo comumente utilizado nas artes cênicas, que diferencia cada figura dramática em uma peça teatral. Entendo que esse significado (cargo, função) pode ser aplicado às duas forças instrumentais do gênero “concerto”: o(s) solista(s) e a orquestra. Identificamos, assim, dois personagens musicais no *Concerto Métis*: o violão solista e a orquestra de cordas.

O gênero “concerto” sugere processos composicionais característicos e importantes para o foco desta pesquisa. A etimologia da palavra indica caminhos para desvendar esses processos. O termo “concerto” pode ser entendido a partir do morfema *cert-* do latim *cern-* cujo sentido “triar” ou “passar por crivo” pode ser entendido como “distinguir” ou “destacar”. O prefixo *con-* suscita a junção ou conexão entre dois elementos (PEREIRA, s/d). O termo “concerto”, em latim, diz ainda: “discutir, disputar, argumentar” (HECKLER; BACK; MASSING, 1984). O termo pode ser interpretado como uma obra que relaciona dois (ou mais) personagens instrumentais, onde um desses personagens é evidenciado no discurso

musical através da utilização das características sonoras do solista como regulador do discurso musical.

O “concerto” é um dos principais gêneros instrumentais na história da música ocidental: concertos

[...] têm sido escritos para todos os instrumentos, principalmente no século XX. Anteriormente, o piano foi de longe o instrumento predileto para concerto solo, pois combina relativamente bem com todos os instrumentos, mas não se mistura com nenhum.<sup>7</sup> (ADLER, 1928, p. 570)

Ainda segundo Adler (p. 570), seis diretrizes principais podem ser citadas como as mais recorrentes e eficazes nas orquestrações de concertos:

1. Uso de diálogo;
2. Separação do solista da orquestra por independência rítmica;
3. Atribuição de funções principal e secundária para o solista e a orquestra;
4. Diferente caracterização tímbrica para o solista;
5. Consideração das texturas mais transparentes no acompanhamento;
6. Espaçamento e disposição de registros distintos entre solista e orquestra.<sup>8</sup>

O termo “diálogo” é importante para esta dissertação, pois remete a vários processos musicais utilizados no *Concerto Métis*. “Diálogo” vem do grego e significa conversa. O prefixo *dia-* aponta para os sentidos: entre, no meio de, depois de cada, por cima de, sobre, ao largo de, durante, passando por meio de, atravessando, separando, durante, por meio de. O radical *logo* significa: “palavra, dito, exemplo, pretexto, argumento, menção, motivo” (PEREIRA, s/d). O sentido de diálogo aponta para vários níveis de relação entre os personagens instrumentais, resultando em vários tipos de “conversa” entre o violão e a orquestra de cordas, refletindo procedimentos composicionais e texturas musicais. Essas relações são base de algumas das outras diretrizes apontadas por Adler: diferenciação rítmica,

---

<sup>7</sup> No original: “[...] ...have been written for all instruments, especially in the twentieth century. Previously, the piano was by far the favorite instrument for the solo concerto because it mixes relatively well with all instruments but blends with none”.

<sup>8</sup> No original: “1. the use of dialogue;  
2. separating solo and tutti by rhythmic independence;  
3. assigning foreground and background roles to both solo and tutti;  
4. distinct color differentiation to feature soloist;  
5. consideration of the most transparent types of accompanying textures;  
6. spacing and registral placement of solo vis-a-vis the orchestra”.

espaçamento harmônico, caracterização tímbrica. Considerando as características da instrumentação do *Concerto Métis*, essa análise visa esclarecer em que medida as diretrizes exemplificadas por Adler são aplicadas na escrita da obra estudada, promovendo o diálogo entre violão e orquestra de cordas. Portanto, o sentido de diálogo irá nortear a busca dos elementos que promovem a relação entre os personagens musicais do *Concerto Métis*.

Apontamos, no Capítulo 2, a discrepância de projeção e potência sonora dos personagens instrumentais. Consideramos a utilização de reforço sonoro no violão e a apreciação do ambiente de performance como ferramentas importantes na execução de obras para violão e orquestra. São, contudo, particularidades técnicas circunstanciais. A escrita ainda é o principal fator que constrói a funcionalidade do *Concerto Métis*, pois o equilíbrio entre os personagens instrumentais envolvidos depende do diálogo entre o solista e a orquestra, o qual não está relacionado unicamente com o nivelamento de potência e projeção sonora da formação.

A diferenciação tímbrica entre o violão e a orquestra de cordas é evidente na obra estudada, e representa um dos aspectos bem explorados por Dyens, no *Concerto Métis*. O autor emprega efeitos e técnicas expandidas do universo violonístico na caracterização do solista e estabelece o diálogo entre o violão e as cordas utilizando essa distinção ou explorando efeitos na escrita da orquestra que a aproximam da textura do violão.

A atribuição da função principal ao solista e função secundária à orquestra é uma propriedade característica do gênero musical da peça estudada, o concerto. A funcionalidade da obra é resultado da eficiência dos personagens instrumentais em suas funções musicais determinadas. No decorrer do discurso musical, essas funções podem se desdobrar em, por exemplo: duas figuras (o violão executando uma melodia principal e um naipe das cordas uma melodia secundária); e/ou dois fundos (uma parte das cordas tocando um acompanhamento e outra executando um pedal).

É senso comum que a figura (ou função principal) deve estar sonoramente em evidência, enquanto o fundo (ou função secundária) oferece apoio sonoro à figura. Espera-se que as funções musicais de cada personagem estejam bem delineadas, é aí que se encontra a dificuldade de orquestração da instrumentação estudada. Duas questões emergem:

- A orquestra de cordas tem um potencial dinâmico muito superior ao violão, mas, como personagem essencialmente secundário, a escrita musical deve ser construída de forma que a caracterize dessa maneira.
- A escrita do violão deve ser distinta o suficiente para que a parte das cordas não seja subaproveitada ou condicionada aos limites sonoros do violão.

Os momentos em que os personagens instrumentais alternam suas funções musicais serão também analisados, visto que essa possibilidade acarreta diferentes disposições aos elementos (ou parâmetros) musicais apresentados por cada personagem.

A noção de parâmetro musical está associada às características da escrita aplicada a cada personagem instrumental. Elementos básicos da produção sonora são:

- Duração: “O tempo de determinada nota ou pausa no contexto rítmico” (DOURADO, 2004, p. 25).
- Altura: “Posição de um som determinável em relação a uma frequência referencial ou diapasão” (p. 116).

Esses elementos sonoros (duração e altura) são manipulados e desenvolvidos, resultando parâmetros musicais mais complexos (ritmo, harmonia), os quais edificam o diálogo entre os personagens instrumentais. Essa manipulação engendra outro parâmetro, que influenciará da mesma forma no equilíbrio sonoro da obra, a textura.

ADLER (1928) indica a transparência da textura na escrita da orquestra como um fator que garante uma orquestração equilibrada, porém o tratamento dado à textura musical no *Concerto Métis* se manifesta em três níveis diferentes:

- Textura na escrita do violão;
- Textura na escrita da orquestra de cordas;
- Textura resultante do conjunto.

A escrita violonística é própria, e as possibilidades técnicas e expressivas desse instrumento geralmente são conhecidas apenas pelos violonistas. CAMARA (1999) em sua dissertação de mestrado intitulada *Sobre a composição para violão* descreve várias dessas particularidades e será uma referência importante na categorização das texturas do *Concerto Métis*. As texturas contidas na escrita do violão, das cordas e do todo serão analisadas com base nos tipos de textura descritos por esse autor. Consideramos que a escrita das cordas (bem

como a do conjunto) na obra estudada também pode ser analisada com base nesse estudo, porque no *Concerto Médis* as características texturais do violão são estruturadoras do diálogo entre os dois personagens instrumentais.

Serão avaliadas as características rítmicas e harmônicas que invariavelmente constituem a textura musical e influenciam a funcionalidade da obra. Esses parâmetros musicais são interdependentes e multiplicadores, ou seja, além de implicar uns nos outros, geram outros parâmetros (melodia, articulação, etc.) que não serão nomeados como principais para não sobrecarregar este trabalho de terminologias. Não obstante, alguns aspectos alheios aos parâmetros principais apontadas serão úteis nesta análise e serão abordados no decorrer do texto.

### 3.1 RÍTMICA

É pressuposto nesta dissertação que a rítmica é um dos principais parâmetros a se observar no processo de aprendizado e preparação para a performance de uma obra musical e um dos aspectos a se considerar no entendimento formal e textural. Alguns pontos a respeito da rítmica são importantes no equilíbrio sonoro do *Concerto Médis*. Neste estudo, será observado como a rítmica auxilia nas relações entre os personagens instrumentais (solista e orquestra) através da diferença entre os aspectos ligados à duração das notas, próprios de cada instrumento como: efeitos decorrentes de associações rítmicas (trinados, rasgueios, etc.) diferenças na articulação entre o solista e a orquestra, contrastes e complementações rítmicas. Fatores ligados à duração e produção sonora, por exemplo, o fato de o violão apresentar ataque rápido e sustentação curta, bem como questões referentes aos motivos rítmicos, parece colaborar com o equilíbrio sonoro da obra e serão utilizados como material de análise neste trabalho.

No gênero “concerto” há características comuns nos outros instrumentos que assumem tradicionalmente o papel de solista. No caso da família dos instrumentos de sopro e cordas friccionadas há diferente tratamento rítmico, devido ao possível prolongamento das notas sem decaimento de volume, inclusive com alterações dinâmicas. O violão não é capaz de prolongar o som: logo após o ataque, o decaimento da nota é rápido. Assim, a utilização de figuras rítmicas mais rápidas que a orquestra é praticamente constante. Não obstante o piano também não seja capaz de prolongar o som, ele produz uma massa sonora intensa o suficiente

para que a utilização de figuras rítmicas lentas seja viável. Visto que o violão não chega perto do volume do piano (tanto pelas diferenças de estrutura física do instrumento quanto pela técnica, já que o piano é essencialmente percussivo), sua escrita rítmica se atém basicamente a figurações rítmicas vivas.

A correlação entre o violão e a orquestra de cordas no *Concerto Métis*, na esfera rítmica, compensa a discrepância sonora da formação. Por exemplo, o decaimento rápido de uma nota do violão pode ser copiado pela orquestra de cordas, as quais suavizam o ataque inicial e diminuem a sustentação da nota (tocada com o arco). Este é um procedimento comum nas passagens em que o violão assume papel principal e as cordas servem de apoio ou acompanhamento. A FIG. 9 (1º movimento), compasso 30 e a FIG. 10 (2º movimento), compassos 33 e 34 ilustram esse artifício.

Na FIG. 9, o violão executa uma melodia principal (em amarelo) com figuras rápidas (fusas na maior parte da passagem); as cordas agudas usam colcheias (retângulos vermelhos), e o violoncelo e o contrabaixo atacam a primeira e a quarta semicolcheia dos tempos 1 e 3 (círculos vermelhos), a principal figura rítmica do acompanhamento é feita pelos violinos e pelas violas. O destaque do violão nessa passagem também é garantido pelo uso da técnica *col legno* nas cordas (violinos e violas), técnica em que a orquestra tange as notas com a parte de madeira do arco, e pelo uso de *pizz* (toque em *pizzicato*, com o dedo) nos violoncelos e contrabaixos. Tais técnicas, próprias da escrita para cordas friccionadas, geram baixo volume e o acorde realizado pela orquestra ganha um timbre percussivo, a percepção da harmonia fica em segundo plano.

Num tema lento do segundo movimento, ilustrado na FIG. 10, o ritmo resultante das cordas (retângulos vermelhos) figuram semínimas a não ser por uma exceção (no violino I: compasso 25), enquanto o tema realizado pelo violão está em semicolcheias (em amarelo).

A diferenciação rítmica entre o solista e a orquestra nesses dois recortes exemplifica uma característica constante na escrita do *Concerto Métis*. Para que o violão figure como personagem principal, o número de ataques de sua parte é, em geral, maior que o número de ataques na escrita da orquestra.

30

Gtr. *sfz*

Vln. I

Vln. II (Col legno)

Vla. (Col legno)

Vc. *pizz.*

Cb. *pizz.* *mf* *poco sfz*

*arco* *dolce* *p*

FIGURA 9

33

Gtr. *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *pizz.*

Cb. *mf*

*rit. molto*

FIGURA 10

A diferenciação rítmica é também utilizada como recurso de construção de diálogo, quando as cordas respondem à rítmica (comumente a melodia) do violão. A FIG. 11 (1º movimento, compasso 26 ao 28) é um exemplo. No compasso 28, as cordas (violinos) repetem uma parte do tema em fusas proposto pelo violão (amarelo). O diálogo é utilizado aqui na forma de “pergunta e resposta”. É valorizado pela técnica (*col legno*) aplicada às cordas (retângulos vermelhos), com discreta amplitude durante o tema do violão, e este o toca com dinâmica forte (*f*) com um acento (>). A resposta dos violinos se evidencia com a troca de técnica dos violinos (de *col legno* para *arco*).

The image shows a musical score for a string ensemble and guitar. The score is in 2/4 time and has a key signature of one sharp (F#). It starts at measure 26 and ends at measure 28. The tempo is marked 'Poco meno subito' with a quarter note equal to 62 (♩ = 62). The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score features dynamic markings such as *f*, *sfz*, *mf*, and *ff*, and articulation like accents (>) and pizzicato (*pizz.*). A yellow highlight covers the guitar part in measure 28, and a red box highlights the violin parts in measure 28. The violin parts show a change from *col legno* to *arco* in measure 28.

FIGURA 11

É também comum dobramentos entre o violão e algum instrumento das cordas. Ao contrário do que talvez se pudesse imaginar, tal dobramento funciona como impulso à sonoridade do violão, já que a sustentação ausente no violão é realizada pelo instrumento friccionado. Na FIG. 12 apresento um exemplo desse tipo de situação. Neste recorte do terceiro movimento, o violino dobra a melodia principal do violão nos compassos 46 e 47 (amarelo), auxiliando-o no *crescendo*. A diferenciação rítmica também se revela aqui, pois

enquanto o violão e violino I usam colcheias pontuadas, o violino II e a viola tocam semicolcheias, em *staccato*, combinação que é invertida no segundo tempo (retângulos vermelhos). No compasso 48 temos outro exemplo de dobramento, agora entre o violão e a viola. Na segunda metade de cada pulso, a viola copia o violão em um movimento anacrúsico que impulsiona e confere destaque ao violão. Os demais instrumentos das cordas acompanham os acordes do violão e reforçam a marcação do compasso (círculos vermelhos). A escrita das cordas no compasso 48 reproduz a textura homofônica do violão.

The image shows a musical score for measures 46, 47, and 48. The instruments are: Gtr. (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The score includes various annotations: yellow highlights on the guitar and Violin I parts; red boxes around the Violin II and Viola parts in measures 46 and 47; red circles around the Cello and Double Bass parts in measures 47 and 48. Dynamic markings include *f*, *ff*, *mp*, *p sub*, and *sfz*. Performance techniques like 'CIV' and 'CV' are indicated above the guitar part. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

FIGURA 12

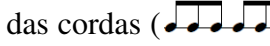

As cordas comumente realizam acompanhamentos cujo ritmo resultante decorre de vozes ritmicamente diferentes, o que produz uma textura rarefeita e facilita a ênfase do violão

Na FIG. 13 (1º movimento), compasso 8, o violão executa uma melodia em semicolcheias (amarelo) enquanto as cordas progressivamente constroem o acorde que a acompanha (retângulos vermelhos). O ritmo resultante (♩♩♩♩♩♩) do acompanhamento tem bem menos ataques que o ritmo em semicolcheias realizado pelo violão (♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩♩). A distinção dos personagens instrumentais ainda é reforçada por técnicas particulares: o violão utiliza a *campanella* (efeito em que cordas presas e soltas soam simultaneamente) e as

cordas utilizam *trêmulo* (efeito em que o arco toca velozmente as cordas, gerando vários ataques). Outros fatores ainda complementam os contrastes nessa passagem: diferente tratamento dinâmico; melodia descendente do violão *versus* melodia ascendente do grupo de cordas.

The image shows a musical score for a section titled "Poco Allegro" with a tempo marking of  $\text{♩} = 86$ . The score is divided into two systems. The first system features a guitar (Gtr.) part starting at measure 7. The guitar part begins with a forte (*f*) dynamic and a *sfz (non arp.)* marking. A complex rhythmic pattern is highlighted in yellow, with fingerings  $0\ 1\ 4\ 0\ 3\ 1\ 0\ 3$  and dynamics *mp* and *sfz*. The second system shows the string ensemble (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) starting at measure 7. The strings begin with a fortissimo (*ff*) dynamic. The Violin I and II parts have a dynamic change to *f* in measure 8. The Viola part has a dynamic change to *mf* in measure 8. The Violoncello and Contrabasso parts have a dynamic change to *mp* in measure 8. Red boxes highlight specific notes in the string parts: a note in Vln. I, a note in Vln. II, a note in Vla., and a note in Vc. in measure 8.

FIGURA 13

A FIG. 14 (1º movimento), compasso 92, apresenta o mesmo procedimento do exemplo anterior, porém o ritmo das cordas (  em vermelho) agora é mais estável que o do violão (  em amarelo), o qual também acaba se destacando pela riqueza rítmica: alternância de valores rítmicos e acentos (forçados pelos ataques com o polegar em *rasgueio*) que vão de encontro ao compasso (12/8) da seção.

The image shows a musical score for measures 92 to 17. The instruments are Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The guitar part is highlighted in yellow. Red boxes highlight specific notes in the string parts. Dynamics include *mf*, *f*, *mp dolce*, and *mp*. Performance instructions include *pizz*, *arco*, and *(arco)*.

FIGURA 14

Há casos em que os personagens instrumentais se complementam texturalmente, normalmente em passagens com duas melodias (principal e secundária). O violão por vezes executa a melodia principal e em outras ocasiões a secundária. As FIG. 15 e 16 exemplificam este caso, onde a melodia principal, tocada pelo violão, é desenvolvida através da redução ou dilatação, característica de uma textura tradicionalmente conhecida como heterofonia.

Na FIG. 15 (1º movimento), compasso 54, a melodia principal em semicolcheias, realizada pelo violão, é dobrada pela viola, numa redução em colcheias, isso acontece nos tempos 1, 2 e 3, mas no 4, a viola reforça a anacruse do violão, dobrando-a exatamente (em amarelo). No compasso 55 é o violino que “simplifica” a melodia do violão em semicolcheias e no último tempo ocorre um diálogo imitativo (círculos vermelhos). No registro grave também acontece esse dobramento simplificado (compasso 54), onde a melodia grave do violão é reduzida pelo violoncelo (retângulos vermelhos).

10  
53  
Gtr. *rit. poco* *A tpo.* *allargando* *A Tpo.*  
Vln. I *rit. poco* *pizz.* *A tpo.* *arco* *allargando* *A Tpo.* *(dolce)*  
Vln. II *pizz.* *arco* *mf*  
Vla. *pizz.* *arco*  
Vc. *pizz.* *arco*  
Cb. *P* *arco* *mf* *mf*

FIGURA 15

Na FIG. 16 (3º movimento), compasso 24, se observa o mesmo processo (redução rítmica e melódica), agora entre o violão e o violino II (em amarelo). Nessa passagem, o contraste entre o compasso ternário simples no violão, violinos e viola (retângulos vermelhos) e o binário composto nos violoncelos e contrabaixo (círculos vermelhos) também está presente. O diálogo entre solista e orquestra de cordas nesse recorte se dá em dois níveis:

- Dobramento entre o violão e violino II com variação entre a melodia desses instrumentos;
- Contraste métrico entre violão (junto com violinos e viola) e os naipes de violoncelos e contrabaixo.

The image shows a musical score for guitar and strings, measures 23 to 27. The guitar part (Gtr.) is in the top staff, marked 'legato' and 'molto'. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked 'legatis.' and feature sustained notes. Red boxes highlight specific rhythmic patterns in the guitar and string parts, and red ovals highlight specific notes in the bass line. Dynamics include 'poco', 'pp sub.', 'molto', 'p sub.', and 'molto sfz'.

FIGURA 16

Em alguns momentos da peça, o violão adquire função secundária ou mesmo a de acompanhador para a orquestra. O contraste rítmico é um fator importante nesses momentos, e a integração do solista com as cordas depende em parte desse contraste. Em geral, a diferença dinâmica entre o violão e as cordas obriga a orquestra a não explorar toda sua potência sonora, porém, no papel principal, as cordas podem alcançar um maior nível dinâmico. O violonista, contudo, pode manter o nível de energia produzido no instrumento. Essa possibilidade acrescenta riqueza à estrutura do concerto e não é comumente encontrada em concertos para instrumentos de sopro e arco, visto que estes se fundem em demasia com os demais instrumentos da orquestra. Porém, o equilíbrio entre os personagens instrumentais ainda depende da atenção dos intérpretes, visto que as cordas não devem ocultar o acompanhamento do violão (o que é possível) e, dependendo da amplificação aplicada ao solista, o acompanhamento pode soar desnecessariamente forte. O compositor auxilia esse equilíbrio ao distinguir a rítmica entre os personagens, aos intérpretes cabe equilibrar o volume do solista e da orquestra, segundo os detalhes técnicos da circunstância (ambiente de performance e amplificação). As FIG. 17 e 18 ilustram esse caso.

Na FIG. 17 (1º movimento), compasso 110, os violinos realizam o tema principal (em amarelo), as violas tocam uma melodia secundária e o contrabaixo os violoncelos delineiam a métrica. O acompanhamento violão se destaca porque difere ritmicamente tanto das melodias quanto da marcação dos graves. Esse acompanhamento do violão (retângulo vermelho) tem dois extratos: baixo pedal na corda A e acordes acentuados em *staccato*. A figura pedal do violão complementa o ritmo dos violoncelos e contrabaixo e os acordes acentuados aparecem graças à rítmica sincopada em *staccato*, em relação à melodia dos violinos. Os acordes em “*plaquê*” (técnica em que o violonista tange as cordas com vários dedos da mão direita simultaneamente [*p, i, m; p, m, a; p, i, a; i, m, a; etc.*]) podem ser executados com boa potência, assim como o baixo pedal tocado com o polegar (*p*). Um elemento interessante é a intenção rítmica (*jazzando*) sugerida pelo compositor, que deriva de um estilo musical não tradicional na música de concerto, própria da prática musical popular.

Nesse exemplo o violão exerce claramente um papel secundário, mas a distinção rítmica e a exploração de técnicas próprias do violão personificam esse instrumento no grupo, mesmo sendo uma passagem de grande intensidade sonora da orquestra.

The image shows a musical score for measures 110-113. The instruments are: Gtr. (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabaixo). The guitar part is marked 'ff (jazzando)' and is enclosed in a red box. The violin parts are marked 'f' and are enclosed in a yellow box. The cello and double bass parts have red circles around their notes. The tempo is 'Con Brio' and the key signature has one sharp (F#). The score includes fingerings and articulation marks.

FIGURA 17

Na FIG. 18 (3º movimento), compassos 53 e 54, o violino I e a viola dobram (em oitava) a melodia principal (em amarelo) e os demais instrumentos da orquestra também tocam com dinâmica *f*. O equilíbrio entre as cordas e o violão é alcançado através do uso de dois fatores:

- Maior número de ataques (retângulos vermelhos), dobrando o ritmo do violoncelo;
- Utilização de *rasgueio*, técnica tradicional do violão flamenco.

FIGURA 18

É comum nos concertos um tipo de seção chamado *tutti*, que promove a integração total do solista com a orquestra. Uma seção em *tutti* é aquela em que todos os instrumentos tocam o mesmo ritmo, comumente dobrando linhas melódicas. No caso da instrumentação estudada o violão facilmente desaparece dentro da massa sonora de um *tutti*. Porém, como comenta Fábio Zanon (2009), ao contrário do que se prevê em concertos, o solista não tem que necessariamente estar em evidência em todos os momentos: “[...] você está ali tocando um arpejinho de RÉ menor no quinteto do Bocherini e você acha que o violão tem que se ouvir, não é pra ser ouvido. Você está só criando uma aura sonora ali”.

Não obstante, nas passagens em que nenhum dos personagens instrumentais realiza uma função de maior importância, não é adequado que o violão seja demasiadamente encoberto. A integração entre o violão e a orquestra de cordas é uma das possibilidades dentro da instrumentação, seu equilíbrio significa que todos os elementos do grupo participam em igualdade do resultado sonoro. No *Concerto Métilis*, Dyens lança mão de alguns recursos técnicos para que o violão não fique em desvantagem nos momentos de *tutti*. As FIG. 19 e 20 exemplificam dois momentos em que o ritmo das cordas e do solista é o mesmo.

Na FIG. 19 (1º movimento, compassos 14 e 15), vemos um *tutti* em que dois extratos do violão são dobrados por naipes diferentes das cordas (ver as correspondências em amarelo e vermelho). O ataque nas cordas graves do violão com o polegar, requerido pelo autor, confere ao solista um timbre percussivo particular o suficiente para se equiparar com a massa sonora das cordas. Esse toque pode ser realizado com um movimento descendente do pulso do violonista, que atribui maior peso ao polegar.

The image shows a musical score for measures 14 and 15 of the first movement. The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various dynamic markings and performance instructions. Red and yellow boxes highlight specific rhythmic patterns in the guitar and string parts.

FIGURA 19

Na FIG. 20 (2º movimento, compassos 119 e 120), há um exemplo padrão de *tutti* em que todo o conjunto realiza a mesma figura rítmica. As cordas dobram a mesma nota (LÁ, em diferentes oitavas: retângulos vermelhos). O violão se destaca com acordes que produzem um

desenho rítmico e melódico próprio (em amarelo). A massa sonora das cordas oferece impulso à melodia do solista, principalmente quando, no compasso 120, os violinos e as violas dobram parcialmente os acordes finais do violão (círculos vermelhos) auxiliando-o no crescendo.

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part (Gtr.) is highlighted in yellow and includes a 'lunga' marking. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) have red boxes and a red circle highlighting specific notes. Performance markings include 'moltissimo' and 'sfz secco'.

FIGURA 20

A articulação também auxilia no contraste de ideias musicais do *Concerto Méfis*. O *ligado* e o *staccato* do violão diferem dos mesmos nas cordas e o violonista deve levar isso em conta para aperfeiçoar o diálogo com as cordas. Não é produtivo, por exemplo, que o violonista mantenha os padrões de articulação com os quais está acostumado nas obras solo. Sendo assim, há uma adequação do violonista na abordagem dos parâmetros de articulação. Em geral, o violonista tenta exagerar essas articulações, visto que o instrumento não provê opções amplas, ou seja, o violonista procura fazer o *staccato* o mais curto possível e *ligado* o mais claro possível. Do mesmo modo, as cordas realizam articulações mais próximas da natureza do violão, tanto na forma de ataque quanto no prolongamento das notas. Em geral, os detalhes de articulação são explorados como geradores das ideias musicais, ou seja, outros parâmetros são colocados em segundo plano nas passagens em que a articulação cria o contraste e a interação entre os personagens instrumentais.

A FIG. 21 (1º movimento), compasso 23, um *staccato* e uma *tenuta* do violão no primeiro tempo se relacionam com os mesmos tipos de articulação dos violinos e das violas (em amarelo). O violonista não precisa executar um *staccato* curtíssimo, mesmo sendo possível, pois as cordas encobririam a sensação de corte da nota, devido a seu maior volume e massa sonora. A diferenciação na articulação entre solista e cordas na próxima nota (em *tenuta*) pode ser usada para facilitar a execução do solista. Visto que o violão não prolonga essa nota como as cordas, o violonista pode se concentrar na melodia do extrato grave, que dobra com o violoncelo (círculos vermelhos).

The image shows a musical score for measures 22 and 23. The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes dynamic markings such as *mp*, *mf*, *ff*, and *sfz*. There are also articulation markings like *staccato* and *tenuto*. Annotations include yellow highlights for staccato notes, red circles for tenuto notes, and green boxes for sforzato accents.

FIGURA 21

Nesse mesmo exemplo, no compasso 25, vê-se outro caso de articulação, com as cordas imitando o decaimento natural do violão (retângulos verdes): o acorde da anacruse para o segundo tempo (retângulo vermelho) tem um ataque em *sforzato* seguido de um diminuendo. É um exemplo de como o autor busca adequar a orquestra de cordas à natureza sonora do violão, ao mesmo tempo em que abre espaço para o contrabaixo iniciar uma figura melódica.

Na FIG. 22 (1º movimento), compasso 21, há um exemplo de correlação entre articulação do solista e das cordas. No violão, tanto os ligados ascendentes quanto os descendentes produzem um mínimo ataque, o que difere do *ligado* nas cordas, onde praticamente não se ouve ataque nos ligados. Nesse recorte um recurso do violão, o arpejo rápido em fusas (em amarelo), simula o efeito do ligado das cordas (em vermelho). O diálogo acontece como fruto do equilíbrio na articulação.

The image shows a musical score for Figure 22, featuring a guitar part and five string parts (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabaixo). The guitar part is at the top, marked with a treble clef and a 7/8 time signature. It includes a yellow highlight on a rapid arpeggio (labeled 'a') and a red box on a legato phrase (labeled 'cV'). The string parts are below, with red boxes highlighting their legato phrases. The score includes dynamics like *mf* and *ff*, and fingerings like 4 3 2 and 0 3 1 0 2.

FIGURA 22

Os processos rítmicos assinalados produzem contrastes e relações entre os personagens musicais que vão além da simples diferenciação rítmica. As características técnicas, a textura resultante e a intenção interpretativa são apenas alguns fatores que podem ser observados na análise dos elementos vinculados ao ritmo no *Concerto Méfis*, e que exemplificam alguns dos recursos composicionais que o autor utiliza, e que o intérprete deve observar, para promover o diálogo dos personagens instrumentais. Da mesma forma, elementos ligados à harmonia, ou à altura das notas, também demandam explicações pertinentes ao foco desta pesquisa.

### 3.2 HARMONIA

O estudo dos processos harmônicos ajuda o intérprete a definir os elementos musicais importantes e destacá-los de acordo com o discurso musical. Segundo Schoenberg (2001, p.49) harmonia é

o ensino dos complexos sonoros (acordes) e de suas possibilidades de encadeamento, tendo em conta seus valores arquitetônicos, melódicos e rítmicos e suas relações de equilíbrio.

O trecho “valores arquitetônicos, melódicos, rítmicos e suas relações de equilíbrio” sugere que o conteúdo harmônico de uma obra é resulta de parâmetros diversos, que moldam conjuntamente os elementos sonoros ligados a altura das notas de uma obra.

Considerações sobre o ritmo harmônico, estruturação dos acordes, dobramentos de notas e a escolha de dissonâncias, bem como a sua posição na tessitura, interferem no equilíbrio sonoro da orquestração de obras musicais em grupo. É um parâmetro importante na preparação de uma obra e que influencia diretamente na sua execução.

A análise harmônica proposta nesta dissertação visa compreender como os conjuntos de notas (percebidos como acordes, intervalos, etc.) agem sobre o equilíbrio dos personagens instrumentais.

Será observado no tratamento harmônico do *Concerto Métis*:

- Escolhas do compositor na distribuição dos acordes entre os instrumentos do grupo;
- Manipulação dos conjuntos de notas no discurso musical;
- Influência da estruturação harmônica sobre a textura e a orquestração.

A integração do violão e da orquestra de cordas depende dessas disposições. Tentaremos descobrir se as estruturações harmônicas seguem a natureza da construção dos acordes do violão, instrumento com acordes e encadeamentos particulares. Portanto, investigaremos se alguns desses processos ou edificações dos acordes são próprios do violão, como o autor constrói o diálogo com as cordas através das particularidades harmônicas do

violão e como caracteriza os personagens instrumentais a partir dos processos harmônicos utilizados.

O violão impõe certos limites à construção dos acordes: acordes muito abertos (em *plaquê*) ou muito fechados (semitons, *clusters*) nem sempre são exequíveis, contudo, a utilização de cordas soltas juntamente com notas presas (em *campanela*), bem como recursos rítmicos, configura opções de destaque à sonoridade do violão. Dyens aproveita os recursos harmônicos do violão e promove o diálogo entre essas particularidades com a escrita da orquestra de cordas.

Compositores pouco familiarizados com o violão tendem a não aproveitar o colorido harmônico próprio do instrumento. A riqueza harmônica do *Concerto Métis* muito se valeu da compreensão, por parte do autor, dos recursos harmônicos do violão e da adequação da orquestra a esses recursos.

Primeiro se deve observar a escolha das tonalidades. A maioria delas leva em conta a possibilidade do uso das cordas soltas do violão. As cordas soltas auxiliam a execução de escalas e arpejos, ampliando as opções de deslocamento da mão esquerda ao longo do braço do instrumento, permitem dedilhados e digitações variadas e ainda sugerem o uso de regiões em que o violão se apresenta mais produtivo, com maior potência, projeção e sustentação sonora. As cordas soltas também diminuem o uso da pestana, recurso que reduz a mobilidade da mão esquerda do violonista. Em suma, o uso dos recursos sonoros mais eficientes do violão é alvo constante na escrita do *Concerto Métis*.

Fábio Zanon (2009) comenta sobre esse atributo (grifo e colchete nosso):

É tudo uma questão de você usar a nota boa do instrumento, só que [quando] você usa a nota boa do violão junto com a nota boa do violoncelo, [junto com] a nota boa do violino, o violão não se escuta. Então toda vez que o violão vai tocar uma melodia na terceira corda, [escreve-se] notas agudas para o violino, ou harmônico, ou se afasta a textura, ou [escreve-se] o violino na quarta corda e sem vibrato, porque ali ele fica sem som.

O conhecimento dos atributos do violão e da orquestra de cordas é um aspecto chave para o equilíbrio sonoro da formação. Não se trata de evitar, por exemplo, certas tonalidades ou regiões do violão, mas de compensar as limitações desse instrumento com uma escrita pertinente na orquestra de cordas em função do solista.

Observando as tonalidades principais dos três movimentos, podemos estabelecer a seguinte ligação harmônica entre eles:

- O primeiro começa na região de MI maior e termina em LÁ maior (a introdução inicial do violão está em MI menor);
- O segundo se desenvolve em DÓ sustenido menor (relativo de MI maior);
- O terceiro fica em MI maior (retorno à tônica original).

No gênero “concerto”, que importa características da forma “sonata”, é de praxe que o discurso harmônico seja construído sobre uma tonalidade e diversos centros tonais correlatos. O centro tonal, bem como suas tonalidades vizinhas, escolhido pelo compositor é comum do repertório tradicional violonístico porque privilegia as idiossincrasias do violão.

O primeiro movimento é o mais rico em mudanças de centros tonais, caracterizando um desenvolvimento tradicionalmente presente na forma *sonata*, comumente trabalhada nos primeiros movimentos do gênero “concerto”. É interessante observar o uso do violão em cada um desses centros tonais. Nas seções que utilizam as tonalidades mais sonoras do violão, onde o uso de cordas soltas é amplo, o compositor atribui maior densidade na escrita do violão: são seções onde a escrita dos personagens instrumentais é mais carregada. Nas tonalidades menos sonoras do violão, o compositor usa recursos de orquestração, ritmo ou articulação para equilibrar os personagens instrumentais, portanto a harmonia é um dos parâmetros que delinea a orquestração, pois, dependendo da tonalidade da passagem, a escrita musical (tanto do solista quanto da orquestra) será mais ou menos densa. Dyens utiliza vários coloridos sonoros dentro desses parâmetros e oferece uma paleta harmônica diversa à obra possibilitando várias possibilidades de conexões entre os personagens instrumentais.

A limitação ou adequação dos acordes da orquestra de cordas em benefício do violão é observada em várias passagens do *Concerto Métis*. Na FIG. 23 (1º movimento), compasso 30, um recorte onde vemos um acorde pouco sonoro para violão (MI bemol menor no 3º tempo). O violão executa a melodia principal (em amarelo) nos dois primeiros tempos e o conjunto de notas utilizado é da escala de DÓ menor melódica. A mudança (em verde) para o acorde de MI bemol menor (percebida pela alteração nas notas da orquestra de cordas) é marcada por dois aspectos:


- As cordas são executadas com a técnica *col legno*, proporcionando leveza ao acorde figurado pela orquestra (em vermelho);



- A melodia do violão marca inicialmente a nota que caracteriza o acorde de MI bemol menor (SOL bemol, em *sforzatto*), seguida de um *glissando* até o FÁ (dissonância de 9ª em relação à MI bemol menor).

Mesmo utilizando notas menos potentes (que naturalmente possuem menor quantidade de harmônicos) e em uma tessitura próxima do grupo de cordas,<sup>9</sup> o violão tem destaque pela textura aplicada às cordas e pelo efeito melódico utilizado. O fato de tocar a nota que define o acorde de MI bemol e uma dissonância de sonoridade característica (atreladas aos efeitos melódicos *sforzatto* e *glissando*) destaca ainda mais o solista. As tonalidades e/ou acordes são escolhidas dentro dos campos harmônicos mais comuns do violão, porém, nesse exemplo, o autor transpõe essa fronteira e, para tanto, vincula valores expressivos à melodia tocada pelo violão. Comumente Roland Dyens lança mão de acordes e tonalidades relativas e/ou medianas das tonalidades mais sonoras para o violão, enriquecendo o discurso harmônico. As passagens onde a tonalidade ou o acorde desfavorecem o solista são estruturadas de maneira que o solista não precise competir sonoramente com a orquestra.

---

<sup>9</sup> O violão é um instrumento transpositor e soa uma oitava abaixo do que indica a posição escrita na partitura.

Por exemplo, para que soe o SOL 1  no violão é necessário que a partitura indique a seguinte posição:

 . Alguns autores indicam essa transposição na armadura de clave  , porém é um detalhe que, com o tempo, caiu em desuso. O contrabaixo é um instrumento transpositor à uma oitava abaixo, como o violão.

The image shows a musical score for measures 30 to 39. The instruments are: Gtr. (Guitar), Vln. I (Violin I), Vln. II (Violin II), Vla. (Viola), Vc. (Cello), and Cb. (Double Bass). The score includes various performance instructions such as *pizz*, *arco*, *dolce*, *sforzando* (*sfz*), and *poco sfz*. Annotations include yellow boxes for guitar fretting, red and green boxes for string parts, and red and green circles for pizzicato in the cello and double bass.

FIGURA 23

Similar ao exemplo da FIG. 23, a orquestração das cordas, auxiliada por um recurso técnico do violão, garante equilíbrio aos personagens instrumentais representados na FIG. 24 (1º movimento), compasso 37 ao 39. O acorde no compasso 38 é SI bemol com baixo em LÁ, opaco no violão, mas o autor estabelece o seguinte diálogo entre o solista e a orquestra:

- Nos compassos 37 e 38, o uso de *pizz* (em amarelo) suaviza a presença da orquestra, que essencialmente duplica os extratos do violão;
- No compasso 39, o acorde passa para SOL menor com baixo em SI bemol e a entrada das cordas em *arco* se dá paulatinamente: contrabaixo, violoncelos e violas em *divisi* (retângulos vermelhos).

A técnica violonística que oferece destaque ao violão nesse trecho é o arpejo (do tipo ornamento). Ele é usado nos ataques em que a mudança de baixo é importante e nos acordes cheios, além de enfatizar o último tempo do compasso 38 (círculos vermelhos), que possui uma 2ª menor no grave. O arpejo, cujo uso é tradicionalmente deixado a cargo do intérprete, é uma técnica própria do instrumento, mas é apresentado aqui como recurso de escrita do compositor. Na prática violonística, é comum que os acordes sejam arpejados com um movimento descendente do polegar (ou utilizando todos os dedos da mão direita

sucessivamente), como recurso de embelezamento e de ganho de volume e/ou densidade. Roland Dyens, através de sua experiência como violonista, programa previamente esse procedimento ao longo do *Concerto Métilis*, ajudando a caracterizar o solista em meio ao conjunto.

FIGURA 24

O uso de regiões tonais favoráveis, que privilegiam, por exemplo, o emprego de cordas soltas do violão, é comum no *Concerto Métilis*. Não obstante, o equilíbrio entre os personagens instrumentais depende da apreciação dos músicos aos pormenores da orquestração. A FIG. 25 (1º movimento), compasso 22 ao 25, demonstra um exemplo: os personagens instrumentais dobram os extratos musicais da passagem. Duas linhas melódicas demonstram um exemplo de polifonia na textura do violão. Polifonia é a textura onde linhas melódicas, caracterizadas por diferenças de tessitura e ritmo e por direções melódicas divergentes, são superpostas (CAMARA, 1999, p. 183). Nos compassos 22 e 23 os dois extratos realizados pelo violão são:

- Agudo: dobrado pelas violas (retângulos vermelhos);
- Grave: dobrado pelos violoncelos (círculos vermelhos).

As regiões onde são executadas essas melodias no violão são de grande rendimento sonoro. No extrato agudo é utilizada a segunda corda solta (SI) e o FÁ sustenido, nota presa da primeira corda. Ambas as notas dessa melodia são de uma região de timbre “brilhante” do violão. Já no extrato grave, a melodia se localiza na região mais pujante do violão, de grande vigor e volume. O contraste tímbrico (brilho *versus* robustez) dessas linhas melódicas transparece também para a orquestração (os violinos e violas executam a “melodia brilhante” [aguda] e os violoncelos a “melodia robusta” [grave]).

As violas dobram a parte aguda do violão na mesma oitava, oferecendo reforço sonoro ao solista. Os violinos estão associados à melodia aguda de forma secundária (retângulos alaranjados): tocam somente a primeira nota da melodia uma oitava acima do violão, proporcionando brilho extra a essa melodia. A integração entre o solista e os naipes de cordas está na caracterização tímbrica dos personagens instrumentais em cada extrato. O ataque inicial do violão é claramente percebido, porém, o prolongamento da nota é papel das violas e dos violinos. A melodia grave é literalmente dobrada (rítmica e melodicamente) pelo solista e pelos violoncelos. Ainda que a região utilizada no violão (bem como a técnica de toque descendente com o polegar) ofereça um bom rendimento sonoro, o naipe de violoncelos tende a encobrir o solista. O equilíbrio entre os personagens instrumentais requer atenção por parte dos intérpretes e, para isso, uma opção diminuir a intensidade do naipe de violoncelos por meio de um golpe de arco menos intenso (utilizando menos contato do arco com a corda ou uma região do arco mais próxima à ponta). O contrabaixo figura uma linha melódica relacionada ao extrato agudo do violão. O ritmo é o mesmo (retângulo verde), mas as notas utilizadas diferem da melodia do solista e por isso não é considerado aqui como dobra, mesmo constituindo o mesmo “fator real de textura”.<sup>10</sup>

No compasso 24 da FIG. 25, há um momento de *tutti* (em amarelo), onde o dobramento do solista com as cordas é pleno. É interessante ressaltar três fatores que dizem respeito à montagem do acorde dentro do grupo:

---

<sup>10</sup> A definição de “fator real de textura” é definida por Wallace Berry em *Structural Functions in Music* e utilizada por Fábio Adour (1999). Adour ressalta que a independência rítmica é o principal fator que caracteriza uma polifonia. Visto que o contrabaixo apresenta rítmica idêntica à melodia aguda da passagem mencionada, relaciona-se diretamente com o extrato a que se refere, mas por apresentar conteúdo melódico diverso não se relaciona com o violão da mesma forma que a viola. Sua função principal é caracterizar o acorde da passagem.

- Os acordes do violão são montados numa região sonoramente produtiva e com um molde tecnicamente confortável à mão esquerda do violonista, auxiliando a passagem de uma casa para a próxima;
- Os naipes da orquestra (com exceção dos violoncelos e do contrabaixo) realizam cordas duplas em intervalo de 6ª ou 7ª.
- O tipo de acorde tocado pelo grupo (tríade com dissonância no baixo) é potencialmente “ruidoso”.

O violão dobra em uníssono com as violas e os violoncelos enquanto os violinos executam as mesmas notas uma oitava acima. Novamente a função dos violinos é oferecer brilho à passagem. Neste recorte, o solista está completamente integrado ao conjunto de cordas. Não é o caso, portanto, de destacá-lo, mas de tornar sua sonoridade coesa com o conjunto de cordas, o que é possibilitado pelo ataque acentuado do solista, gerando uma sonoridade quase percussiva.

The image shows a musical score for measures 22, 23, and 24. The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is annotated with several boxes: a red box around the guitar part in measure 22, a red box around the double bass part in measure 22, a green box around the double bass part in measure 23, and yellow boxes around the violin parts in measures 22 and 23. Dynamics include *mp*, *mf*, *f*, *sfz*, and *ff molto marcato*. There are also performance instructions like *(unis.)* and *(div.)*.

FIGURA 25

Outro recurso do violão de grande volume utilizado por Dyens é o *rasgueio*, técnica característica e tradicional do violão espanhol (flamenco). Essa técnica permite que a orquestra utilize maior amplitude dinâmica, sem diminuir a presença do violão na sonoridade do conjunto, mesmo quando o solista e a orquestra exploram a mesma tessitura. No exemplo da FIG. 26 (3º movimento), compasso 53, esse procedimento se evidencia. Nos compassos 53 e 54 o violão e as cordas estão escritos na mesma tessitura (a não ser pelo FÁ sustenido agudo do violão) e o conjunto se atém a dinâmica “forte”. O violão exerce papel de acompanhamento nesse recorte, mas a técnica de *rasgueio* lhe confere presença no trecho. O violoncelo dobra o ritmo do violão (círculos vermelhos) e a melodia principal é executada em oitavas pelos violinos I e pelas violas (retângulos verdes), conformação intervalar enfatiza esse extrato. No compasso 55 um diálogo se estabelece, pois o violão “responde” (em amarelo) à melodia recém apresentada por violinos e violas.

A presença do violão é garantida pela percussividade do *rasgueio*, mesmo com os violoncelos dobrando o ritmo e utilizando o arco em cordas duplas. Além do *rasgueio*, o uso de cordas soltas nos acordes do violão contribui na densidade do seu som. Um contraste grande quanto à orquestração pode ser percebido no compasso 55. O acorde do violão é dobrado pelas cordas uma oitava abaixo, e a dinâmica é “meio-forte” para o violão e “piano” para as cordas. Nesse compasso o violão exerce função de melodia principal, mas não é utilizada uma técnica especial (como *rasgueio*) que confira destaque ao solista. Assim, as cordas, que reforçam o acorde do violão no início do compasso, tocam numa tessitura afastada do violão, numa região menos sonora e com dinâmica consideravelmente menor que o solista; ao contrabaixo é pedido o uso de *pizzicato* (retângulos vermelhos). O equilíbrio entre os personagens instrumentais é atingido dessa vez com a diferenciação dos fatores dinâmica, articulação e tessitura. Observamos então, nessa passagem, a preocupação e o cuidado do autor com o equilíbrio sonoro do conjunto e como a orquestração dos instrumentos do ponto de vista da tessitura está interligada com a utilização de uma técnica especial ou a diferenciação de dinâmica entre os personagens instrumentais. Quando a tessitura do solista e da orquestra coincide, técnicas específicas ou de articulação ajudam o violão a não desaparecer na massa sonora total.

The image displays a musical score for a string ensemble and guitar. The score is divided into five staves: Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello/Double Bass (Cb.).

- Guitar (Gtr.):** The top staff, starting at measure 53, features a complex rhythmic pattern. It is marked with *ff* and includes annotations for *rasg.* (rasgueado), *rasg.*, and *(sim.)* (simile). A red oval highlights the first two measures. A yellow box labeled "CVII" shows a close-up of a specific rhythmic figure.
- Violin I (Vln. I):** The second staff is marked *arco (molto preciso)* and *z*. A green box highlights the first two measures.
- Violin II (Vln. II):** The third staff follows a similar melodic line to the Violin I.
- Viola (Vla.):** The fourth staff is also marked *arco (molto preciso)* and *z*. A green box highlights the first two measures.
- Cello/Double Bass (Cb.):** The bottom staff is marked *(molto preciso)* and *sfz*. A red oval highlights the first two measures. A red box at the end of the staff indicates a *pizz.* (pizzicato) section marked *mf* and *p sub.*

FIGURA 26

Um processo composicional, que apesar de relacionado com a rítmica influi no tratamento harmônico, é a separação das notas componentes dos acordes no espaço horizontal, ou seja, o acorde de um personagem instrumental é desconectado ritmicamente do acorde realizado pelo outro personagem. CAMARA (1999, p. 106) descreve esse tipo de escrita violonística como “harmonia – arpejos”, denominando um tipo de textura comum na prática violonística. Na FIG. 27 (3º movimento), compasso 3, vemos um exemplo desse processo. Nos dois primeiros tempos do recorte, os violinos I executam a melodia principal (círculos vermelhos), acompanhados por acordes em *plaquê* (retângulos vermelhos) nos demais instrumentos da orquestra de cordas. O violão executa o mesmo acorde da orquestra desmembrado ao longo dos pulsos, em forma de arpejo (amarelo), exercendo papel de acompanhamento na passagem para retornar à melodia principal nos dois últimos tempos do compasso (retângulo verde), dialogando com os violinos I. O solista e as cordas executam as mesmas notas do acorde, ao mesmo tempo o deslocamento no ritmo por meio do arpejo e, auxiliado pelo acento na terceira de cada três semicolcheias destaca o solista.

The image shows a musical score for guitar and orchestra. The guitar part (Gtr.) is at the top, featuring a melodic line with a 'poco a m' marking and a 'CII' section highlighted in green. The orchestra parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are below, with a 'mf dolce' marking. Red circles and boxes highlight specific notes in the violin I and string parts.

FIGURA 27

O contraste de um conjunto de notas (ou escalas) entre o violão e a orquestra é outro elemento no discurso musical do *Concerto Métis*, o uso de dissonâncias em determinado acorde oriundo de modalismos ou cromatismos estabelece relação entre os personagens instrumentais e funciona também como recurso de destaque do solista.

Um exemplo aparece na FIG. 28 (1º movimento), compasso 158 e 159, onde o violão (em amarelo) toca uma melodia, acompanhado pelas cordas que realizam o acorde MI maior com 7ª, 9ª bemol e 10ª menor (círculos vermelhos). O acorde em questão tem função harmônica de dominante de LÁ menor, pois as dissonâncias (FÁ e SOL) tradicionalmente fazem parte dessa escala. A melodia do violão, porém, possui as notas DÓ sustenido e SOL sustenido, que remetem à escala de LÁ maior. O conjunto resultante de notas tocadas pelo solista e pela orquestra dá suporte harmônico à escala diminuta da melodia tocada pelo violão, melodia que garante o destaque do violão na passagem, pelo conteúdo melódico da escala, além da caracterização rítmica.

The image shows a musical score for guitar and strings, measures 158-161. The guitar part (Gtr.) is highlighted in yellow and includes a guitar tablature line at the top with notes 0, 1, 4, 0, 3, 1, 0, 3. The string parts (Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are in standard notation. Red circles highlight specific notes in the Vln. II, Vla., Vc., and Cb. parts. Dynamics include *mf*, *sfz*, and *molto*.

FIGURA 28

Quando o modalismo é utilizado, a nota característica do modo é normalmente deixada a cargo do solista, ou seja, a “cor” do modo é provida por ele. No exemplo da FIG. 29 (1º movimento), compasso 108, o solista e os violinos I dialogam ritmicamente utilizando a nota FÁ sustenido (em amarelo). Violinos II e as violas (retângulo vermelho) tocam as notas DÓ, DÓ sustenido, SOL e SOL sustenido, exemplificando a mistura dos modos maior e menor, característica utilizada com frequência por Dyens ao longo do concerto. Contrabaixo e violoncelos (círculo vermelho) sustentam a fundamental do acorde (LÁ). A seção (referindo-se não só aos compassos ilustrados, mas também o restante da passagem) é estruturada em LÁ menor, portanto, analisamos que essa passagem aponta para LÁ menor dórico, considerando o extrato do solista e do violino I. Percebemos três extratos, divididos em regiões de tessitura diferentes e orquestrados de forma distinta:

- O solista, juntamente com os violinos I, executa a nota característica da escala modal utilizada (dórico) no extrato mais agudo. A diferenciação rítmica, a tessitura, a articulação (*acentuado*), a textura da melodia em oitavas e o diálogo entre os instrumentos caracterizam esse extrato como principal.

- O contrabaixo e violoncelos definem a fundamental do acorde, o que é reforçado pelo ritmo reiterado e pelo intervalo de oitava.
- Os violinos II e violas executam uma estrutura intervalar fechada (que junto com contrabaixo e violoncelos, formam um *cluster*) em outra tessitura, figurando um extrato distinto.

Os diversos acentos e *sforzatos* (círculos verdes) criam um verdadeiro diálogo rítmico entre os extratos.

The image shows a musical score for measures 108 to 112. The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various dynamic markings such as *ff*, *f*, *sfz*, *mf*, and *pizz. f*. Annotations include yellow boxes highlighting specific passages in the Gtr. and Vln. I parts, a red box highlighting a passage in the Vln. II and Vla. parts, and a red oval highlighting a passage in the Cb. part. Green circles highlight *sforzato* (sfz) markings in the Vln. I, Vla., Vc., and Cb. parts. The tempo marking *molto* is present at the bottom of the score.

FIGURA 29

Na FIG. 30 (1º movimento), compasso 165, há outro exemplo do mesmo processo. O violão realiza um movimento melódico que aponta a utilização do modo (lídio) pela reincidência da nota RÉ sustenido num tom de LÁ (em amarelo). Os violinos executam uma frase secundária que também possui a nota característica do modo (círculo vermelho), mas a movimentação melódica do solista, sua maior dinâmica e articulação acentuada destacam-no como personagem principal. Os violinos II estabelecem breve conexão com o solista dobrando o final da melodia principal (retângulo vermelho). O contrabaixo, os violoncelos e

as violas (retângulo verde) oferecem sustentação harmônica com a nota fundamental do acorde (LÁ), e o violoncelo, além do LÁ, toca sua 5ª (MI).

The image shows a musical score for a string ensemble and guitar. The staves are labeled Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various dynamic markings and performance instructions. A green box highlights the Viola part, and a red box highlights a section in the Vln. II part.

FIGURA 30

BARRY (1987, Pág. 222 a 232) especifica um procedimento composicional que ele denomina “ativação de texturas simples:

Texturas musicais são frequentemente ativadas através da dinâmica, articulação, ritmo, gradação de matizes e outros meios. Técnicas de ativação textural são aplicáveis, obviamente, a quaisquer circunstâncias, mas são especialmente importantes na vitalidade de texturas relativamente simples e fixas.<sup>11</sup>

Barry ainda complementa:

Além das relações e inter-relações harmônicas e tonais, complexos subtexturais são nitidamente postos em contraste, tanto no âmbito rítmico e articulatório quanto na

<sup>11</sup> Original: Musical textures are often activated by dynamic, articulative, rhythmic, coloristic, and other means. Techniques of textural activation are applicable, of course, to any circumstances, but they are of special importance in vitalizing relatively simple, fixed textures.

coloração, e no diatonismo em oposição aos conteúdos relativamente cromáticos; a interação desses complexos é um dos elementos vitais do contraponto.<sup>12</sup>

Esse tipo de ativação da harmonia pode ser observado em dois exemplos do *Concerto Métis*. Na FIG. 31 (1º movimento), compassos 63 a 65, a linha melódica (em amarelo) no violão (tocadas com o polegar, o que aumenta o destaque do solista) é um arpejo que é diferenciado pela reiteração das notas do arpejo, além caracterização rítmica. O acorde nos dois primeiros tempos do compasso 63 é SI bemol com baixo em LÁ, executado tanto pelo solista quanto pela orquestra, porém, as cordas executam esse acorde com segundas menores atreladas, contrastando com a linha melódica claramente diatônica do violão.

FIGURA 31

Esse mesmo processo é aplicado também no acompanhamento da orquestra, exemplificado pela FIG. 32 (1º movimento), compasso 172. O solista executa a melodia em arpejo que explicita o acorde em questão, LÁ maior com sexta, nona e décima primeira aumentada (em amarelo), acorde característico do modo lídio, amplamente usado no decorrer da peça e no início do tema melódico desenvolvido no decorrer desse movimento. A

<sup>12</sup> Original: Beyond tonal-harmonic interactions and relations, subtextual complexes are sharply contrasted in rhythmic and articulative character, coloration, and diatonic as opposed to relatively chromatic content; the interaction among these complexes is thus one of vital counterpoint.

movimentação melódica, em arpejo ascendente, mais delineada que a da orquestra e a utilização do polegar da mão direita no violão em todas as notas ajudam a destacar o solista nessa passagem. A orquestra de cordas produz movimento melódico nulo, porém a harmonia é “ativada” pelo ostinato rítmico que caracteriza a orquestra como um personagem no discurso musical da passagem. O contrabaixo e os violoncelos conferem sustentação harmônica (retângulo verde) tocando o intervalo de 5ª do acorde LÁ maior (LÁ – MI). Os violinos I e as violas são os únicos naipes da orquestra alterando notas, oitavas paralelas trocando a nota MI para RÉ sustenido (círculos azuis). Os violinos II completam o extrato de violoncelos e contrabaixo, executando uma nota fixa (LÁ), porém executam a mesma célula rítmica dos violinos I e das violas (retângulos vermelhos). É, dessa forma, o elemento unificador desses dois extratos do acompanhamento da orquestra.

FIGURA 32

O cromatismo é largamente utilizado por Dyens no *Concerto Métis*. Movimentos melódicos cromáticos se distinguem sobre acompanhamentos tonais, gerando uma das características marcantes da obra. O autor estrutura motivos melódicos no violão com células cromáticas. No exemplo da FIG. 33 (2º movimento), compasso 96, a melodia do violão é construída com vários intervalos quartais cromáticos (em amarelo), em relação ao acorde estático que as cordas sustentam (LÁ maior). O diálogo, estruturado nesse exemplo pelo

contraste entre mobilidade e imobilidade, bem como entre o conteúdo harmônico do solista e da orquestra, é mediado também pelo *trinado* executado pela viola (retângulo vermelho) durante a frase do violão.

Outro exemplo similar de uso de cromatismo pode ser apontado na FIG. 34 (1º movimento), compassos 17 e 18, onde o violão executa uma melodia cromática com muitos saltos (em amarelo). Como no exemplo da FIG. 33, a relativa imobilidade melódica aplicada à orquestra destaca o solista. O diálogo entre o violão e as violas se dá no dobramento heterofônico, na simplificação melódica da melodia da viola sobre a do violão, recurso já mencionado no capítulo anterior (círculos vermelhos).

The image shows a musical score for Figure 33, starting at measure 95. The score includes parts for Guitar (Gtr.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabaixo (Cb.). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The guitar part begins with a tremolo marked 'i a p m' and 'poco'. From measure 17, the guitar plays a chromatic melody with several large leaps, highlighted in yellow. Above these leaps are markings '3' and '(b)'. The viola part features a trill in measure 18, enclosed in a red rectangular box, with the instruction '(molto preciso)' above it. The cello part has a dynamic marking 'mf' at the start of measure 18.

FIGURA 33

The image shows a musical score for a guitar solo and string accompaniment. The guitar part (Gtr.) is the top staff, starting at measure 17. A yellow highlight covers measures 17-19, with red circles around specific notes. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are below. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *p*, *poco*, *mp*, *mf*, and *ff sub. marcato*. The guitar part is marked '(molto preciso)' and the string parts are marked 'arco'. There are also markings like '(sim.)' and '(div.)'.

FIGURA 34

Cromatismo, segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, vem do grego *khromatismos* e significa “ação de dar cor, de colorir”. É usado por Dyens no *Concerto Métis* nesse sentido, ligado à coloração harmônica ou melódica, não como as técnicas de composição conhecidas como dodecafonismo ou atonalismo, que estão ligadas a utilização de escalas “cromáticas” (que utilizam semitons). Em várias passagens do concerto o violão realiza movimentos melódicos cromáticos com intervalos específicos e sobre acordes e pedais nas cordas, como nas FIG. 33 e 34. Esse recurso tem relação direta com a técnica violonística. Devido à disposição das notas do violão, os saltos melódicos consideravelmente grandes nessas passagens são de fácil execução (e frequentemente com mais de uma opção de digitação).

Um meio de gerar ênfase sobre o solista é a caracterização, através de algum efeito sonoro, como apojeturas ou bordaduras nos motivos melódicos ao longo do *Concerto Métis*. O tema principal do segundo movimento usa o cromatismo na estruturação da melodia e Dyens emprega esse elemento para destacar o solista no conjunto. O tema principal utiliza uma apojetura ascendente (nota “sensível”) no tempo forte que precede a nota real do acorde. A apojetura não tem valor harmônico (não aponta o acorde), mas dá destaque ao tema. Os personagens instrumentais estabelecem o diálogo usando esse aspecto sonoro característico do

tema desse movimento, e Dyens promove o equilíbrio na orquestração destacando o solista através dessa característica melódica.

Na FIG. 35 (2º movimento, compasso 20), o tema principal é executado pelo solista, com a citada apojatura (o tema já havia sido apresentado pelo violoncelo na introdução desse movimento). Nota-se o destaque dado à dissonância (FÁ dobrado sustenido) da apojatura ou mordente (em amarelo) e o uso do *glissando* como efeito melódico (círculos vermelhos). No mesmo exemplo, compasso 21 (2º tempo) a apojatura é reutilizada, promovendo um desenvolvimento melódico. Na FIG. 36 (2º movimento), compasso 31, há um exemplo de como o autor utiliza a apojatura para destacar o solista no conjunto. Durante o *crescendo* da orquestra de cordas, o violão aplica a apojatura ascendente (em amarelo) em diversos momentos (todos os tempos fortes do compasso e no contratempo do 3º tempo). Com frequência essa apojatura é atrelada ao uso do *glissando*. Nos compassos subsequentes (33 e 34), a apojatura continua sendo utilizada, porém de modo cada vez mais rarefeito.

The image shows a musical score for measures 17 to 21. The instruments are Gtr., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score includes various performance instructions and annotations. In measure 17, there is a 'rit. pochis.' instruction. In measure 18, there is an 'A Tpo.' instruction. In measure 19, there is a 'rit. poco' instruction. In measure 20, there is a '(poco piu lento)' instruction, a 'tres expressif.' instruction, and a yellow box around a note. In measure 21, there is an 'A Tpo (poco piu lento)' instruction. At the end of measure 21, there is a '(uniz. mp (dolciz.))' instruction. The score also includes dynamic markings like 'mp', 'p', and 'pizz'. There are red circles around notes in measures 20 and 21, and a yellow box around a note in measure 20.

FIGURA 35

The image shows a musical score for a guitar and string ensemble. The guitar part (Gtr.) is the most prominent, starting at measure 32. It features a complex rhythmic pattern with triplets, slurs, and glissandos. The dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) provide harmonic support with sustained chords and melodic lines. The score includes performance instructions like "rit. molto" and "arco".

FIGURA 36

O contraste entre movimento e inércia é utilizado em várias passagens no *Concerto Médis* como recurso de destaque do violão. Dyens utiliza motivos melódicos sinuosos na escrita do violão, sobre harmonias estáticas nas cordas. É uma prática comum, não só nos concertos para violão, mas em obras de câmara com violão. Na FIG. 37 (3º movimento), compassos 76 e 77, há um exemplo de pedal no violão com uma melodia que utiliza salto e ligados na mão esquerda (em amarelo) sobre um acorde estático nas cordas (retângulos vermelhos). Na segunda metade do compasso 76, os violinos dialogam com o solista, por meio de um motivo melódico introduzido pelo violão anteriormente (círculo vermelho).

The image shows a musical score for a guitar and string ensemble. The guitar part (Gtr.) is highlighted in yellow and includes dynamics like *mf* and *mp (eco) poco metal*. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with dynamics like *p*, *mp*, and *pp*. Red boxes and circles highlight specific musical features in the string parts.

FIGURA 37

Outra característica da escrita violonística explorada por Dyens no *Concerto Méfis*, que remete ao recurso *pedal*, é a utilização do ligado à corda solta, conhecido também como *ponteador*, técnica tradicional da viola de dez cordas (caipira). Comumente a nota mais grave do violão (6ª corda solta, MI), é usada pela facilidade em se acionar esse *bordão* com o polegar e ainda permitir um sem número de possibilidades nas outras cordas em qualquer região. Esse efeito é bem conhecido entre os violonistas, porém, também é utilizado em outros instrumentos de corda (inclusive nos de corda friccionada). Na FIG. 38 (3º movimento), compassos 162 e 163, há um exemplo desse recurso, abrangendo uma ampla tessitura do solista (em amarelo) e em todas as cordas do violão (círculos vermelhos). As cordas soltas do violão (retângulos vermelhos) funcionam mais como *pedais* parciais, dobrados irregularmente nas cordas, a caracterização harmônica é menos importante que o efeito sonoro resultante do uso dessa técnica. A movimentação dinâmica (retângulos verdes) somente da orquestra de cordas (*crescendo* e *decrescendo*) chama a atenção, porém, o *ponteador* executado pelo violão garante a presença da sonoridade do solista no recorte, ou seja, o uso desse recurso próprio do violão dá liberdade dinâmica à orquestra.

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part (Gtr.) is highlighted in yellow and consists of a series of triplets (marked '3 (sim)') of eighth notes. The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The strings are marked with 'arco' and 'mp sub.' (mezzo-piano, *subito*). The string parts feature long, sweeping lines with 'poco' markings, indicating a gradual change in dynamics or articulation. The guitar part is marked with 'mf' (mezzo-forte).

FIGURA 38

Outro exemplo de *nota pedal* aparece na FIG. 39 (2º movimento), compassos 119 e 120. Pouco antes da cadência opcional do segundo movimento, o autor reduz a orquestra (retângulos vermelhos) a uma nota pedal (LÁ em três oitavas distintas) enquanto o violão realiza uma melodia de acordes (em amarelo) que direciona para a cadência do solista. A não ser pelos últimos tempos em que a orquestra parcialmente dobra os acordes do violão no *crescendo*, o violão é responsável pelo movimento harmônico nesses compassos por meio de uma melodia construída por acordes.

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part (Gtr.) is in the top staff, marked with 'moltissimo' and 'sfz secco', and is highlighted in yellow. The string parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are in the bottom staves, also marked with 'moltissimo' and 'sfz secco'. A red circle highlights a specific melodic passage in the string parts, and red rectangles highlight other parts of the string parts. The score is in 3/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#).

FIGURA 39

O designado “movimento harmônico” nesse recorte se refere à mudança significativa na altura das notas, e não necessariamente às denominações dadas aos encadeamentos de acordes ou funções tonais que a expressão sugere. Representa um recurso técnico da prática violonística (conhecido como melodia de acordes<sup>13</sup>), utilizado por Dyens para destacar o solista. Esse recurso é caracterizado pelo movimento melódico paralelo de um acorde ao longo do braço do violão. É de execução relativamente fácil, visto que o mesmo formato de acorde na mão esquerda apenas transita horizontalmente ao longo do braço. Mesmo que algumas das notas desses acordes se choquem com a harmonia da passagem, a percepção melódica é mantida. A FIG. 40 (3º movimento), compasso 65 exemplifica outra melodia de acordes realizada pelo solista. Os acordes (e funções harmônicas) da orquestra coincidem com as do violão (em amarelo), porém os acordes do violão (retângulos vermelhos) o diferenciam, propondo algumas divergências harmônicas (círculos verdes).

<sup>13</sup> Utilizamos o termo “melodia de acordes”, tradução da expressão inglesa chord melody, com um sentido diferente daquele que se costuma associar ao uso dessa técnica no Jazz; aqui pensamos apenas na conotação de uma melodia em blocos.

12

65

Gtr. *sempre f*

Vln. I *sempre legatissimo* *mp dolce*

Vln. II *mp dolce*

Vla. *mp dolce*

Vc. *arco* *mp dolce*

Cb. *pizz* *sempre mff*

FIGURA 40

Os recursos da ordem da altura das notas, que influenciam nos aspectos harmônicos e melódicos do *Concerto Médis*, comumente são oriundos da prática violonística. Dyens constrói diálogos entre os personagens instrumentais ao utilizar recursos que acomodam as cordas em um cenário harmônico próprio do violão. A orquestração dos elementos sonoros no *Concerto Médis* gera a coesão da instrumentação, ao mesmo tempo, confere destaque ao solista, promovendo o equilíbrio entre os personagens instrumentais e caracterizando o gênero “concerto” aplicado na obra. Os significados possíveis do termo “diálogo” (entre, no meio de, depois de cada, por cima de, sobre, durante, passando por meio de, durante, etc.) são identificáveis no processo de escrita e no resultado sonoro da obra estudada, e a partir da percepção dos elementos musicais que constroem esse diálogo é possível realizar uma interpretação musical plena e ampla do *Concerto Médis*.

## CONCLUSÃO

O violão é um instrumento muito utilizado na música em conjunto, e suas particularidades sonoras exigem que o compositor distribua os elementos musicais de maneira equilibrada entre o violão e os demais instrumentos, o violonista, por sua vez, deve lidar com esses elementos propostos pelo compositor e estabelecer diálogo com os demais instrumentos.

O estudo tanto das formações menores, como duos e trios, quanto das obras com orquestra pode elucidar alguns aspectos da utilização do violão na música em conjunto. A instrumentação “violão solista e orquestra de cordas” aqui estudada nos auxiliou nesse sentido, pois apresenta o violão como personagem principal em um contexto de música em grupo. A orquestra de cordas, por sua vez, possibilita várias configurações composicionais, permitindo a exploração de pequenos grupos dentro da orquestra e o uso de todo o potencial sonoro de um conjunto numeroso.

Existe uma grande variedade de obras camerísticas e orquestrais, principalmente do século XX, em que o violão está inserido e onde as particularidades desse instrumento são utilizadas como ponto de partida para o discurso musical. Além do *Concerto Métis*, outras obras podem oferecer informações valiosas quanto à funcionalidade da formação “violão solista e orquestra de cordas”.

A análise proposta nesta dissertação teve como foco uma peça que ofereceu uma amostra ampla do assunto proposto, muito devido ao fato de o compositor ser violonista. O *Concerto Métis* de Roland Dyens é um exemplo atual da produção da música em conjunto com violão que demonstra variadas soluções orquestrais.

A questão que norteou o estudo realizado nesta dissertação foi: considerando a performance, quais os parâmetros que promovem o equilíbrio entre o violão solista e a orquestra de cordas no *Concerto Métis* de Roland Dyens?

Foram desenvolvidos três assuntos principais ao longo desta dissertação:

- Gênese, ou aspectos estéticos do *Concerto Métis*;
- Questões extramusicais próprias da formação “violão e cordas” ligadas principalmente às performances ao vivo;

- Análise do diálogo entre os personagens instrumentais dando especial atenção à escrita violonística.

No primeiro capítulo estabelecemos a relação da obra e do autor com o contexto musical atual, comumente mencionado como pós-modernismo. Esse estudo apresentou caminhos que conduziram a discussões sobre aspectos socioculturais pertinentes ao foco dessa pesquisa. As considerações a respeito da estética da obra fornecem subsídio palpável à análise do *Concerto Médis*, pois os materiais musicais abordados na escrita, delineadores do diálogo entre os personagens instrumentais, são oriundos de fatores culturais diversos, cujo encadeamento está ligado às considerações dessas informações. Observamos, contudo, que mais importante que classificar um estilo é a vivência através da prática musical, com a qual é possível colher a experiência necessária para a interpretação de uma obra musical.

Os fatores extramusicais tratados no Capítulo 2 dizem respeito às circunstâncias particulares da performance musical, principalmente no que diz respeito ao ambiente de performance e ao uso de amplificação no violão. O ambiente de performance aponta para conhecimentos de áreas como arquitetura e física e a amplificação exige informações profundas do campo de áudio e tecnologia. Avaliamos que a performance de obras para violão e orquestra de cordas depende da contribuição de vários profissionais. Em geral, os músicos: violonista, regente, orquestra e técnico de som se adequam à situação da performance momentos antes da execução e o resultado sonoro e musical varia de acordo com a circunstância e com a concepção musical das pessoas envolvidas naquela ocasião.

A análise da orquestração do *Concerto Médis*, desenvolvida no Capítulo 3, teve duas referências principais: o estudo de CAMARA (1999) sobre a escrita violonística e as considerações de ADLER (1928) sobre o gênero “concerto”. Além disso, a performance integral realizada pelo pesquisador junto à Orquestra de Câmara Sesiminas em 2009 foi fundamental para que a análise tivesse um embasamento tátil, fundamentada na prática musical, que complementou e elucidou as observações realizadas por meio da interpretação da partitura.

Os exemplos, escolhidos através da experiência de uma performance da obra estudada e da análise da partitura, resumem os inúmeros procedimentos utilizados por Dyens para estabelecer o diálogo e o equilíbrio entre os personagens instrumentais no *Concerto Médis*. Foram observados e discutidos os fatores e as qualidades atribuídas à duração (ritmo) e à

altura (harmonia) das notas, principalmente no sentido de como essas caracterizações influenciam na orquestração da obra.

O estudo de uma música, assim como sua interpretação, pode ser realizado por vários ângulos, portanto cada experiência apresenta questões e resultados diversos, o que a torna uma obra musical uma fonte rica de conhecimento. Desejo continuar o estudo realizado e que esse estudo também possa servir a outros músicos, estejam eles ensinando, aprendendo, tocando ou compondo.

## REFERÊNCIAS

ADLER, Samuel: *The Study of Orchestration*. 2<sup>nd</sup> Ed. New York: W.W Norton & Company, 1928.

BAS, Julio: *Tratado de la forma musical*. Traducción de Nicolás Lamuraglia. 4. ed. Buenos Aires: Ricordi. s/d

BEAVERS, Sean. *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*. Florida: Florida State University College of Music, 2006.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover, 1987.

BOUDEWIJN, Bucknx. *O pequeno pomo*. Tradução de Álvaro Guimarães. São Paulo: Ateliê, 1998.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1990. v. 1.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre a composição para violão*. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

CAMARA, Fabio Adour da. *Sobre Harmonia: Uma proposta de perfil conceitual*. Belo Horizonte. Faculdade de Educação da UFMG, 2009.

D'ANTONIO, P.; COX, T. J. *Room Optimizer: A Computer Program to Optimize the Placement of Listener, Loudspeakers, Acoustical Surface Treatment and Room Dimensions in Critical Listening Rooms*. *Convention of the Audio Engineering Society*, 103<sup>rd</sup>, Preprint 4555, Paper H-6, New York, sept. 1997.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

DYENS, Roland. Entrevista. In: BEAVERS, Sean. *Homage in the Solo Guitar Music of Roland Dyens*. Florida: Florida State University College of Music, 2006.

DYENS, Roland. *Concerto Métis*, Editions Henry Lemoine, 1990, partitura, pour guitare et orchestre à cordes.

GNATTALI, Radamés. *Sonatina (Concertino) para violão e piano*, manuscrito, 1952, partitura. Violão e Piano.

GUERRA-PEIXE, Cesar. *Lúdicas para violão e cordas*, manuscrito, s/d, partitura, Violão e cordas.

HOUAISS – *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. versão 1.0. São Paulo: Ed. Objetiva, Dez. 2001.

HECKLER, Evaldo S. J.; BACK, Sebald, MASSING, Egon. *Dicionário morfológico da língua portuguesa*. São Leopoldo, Rio Grande do Sul, Brasil. Gráfica Unisinos, 1984. v. 1-4.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Editora Objetiva. 2001.

IAZZETTA, Fernando. *Além da vanguarda musical*. In: GUINSBURG J.; BARBOSA Ana Mae *O pós-modernismo* (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2005.

LANDI, Vincenzo. *Black Box: An Innovative Amplifier for the Classical Guitar on Stage*. Disponível em: <<http://seicorde.org/articles/theblack.htm>>. Acesso em: set. 2009.

NAVEDA, Luiz Alberti Bavaresco. *O timbre e o volume sonoro do violão: uma abordagem acústica e psicoacústica*. Belo Horizonte: UFMG/Música, 2002.

PEREIRA, Isidro S. J. *Dicionário grego-português e português-grego*. 7. Ed. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa. s/d

PIAZZOLLA, Astor. *Histoire du Tango*, Editions Henry Lemoine, 1985, partitura. Flûte et Guitare.

PIAZZOLLA, Astor. *Double Concerto*, Editions Henry Lemoine, 1985, partitura. For Guitar, Bandoneon and string orchestra.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*; tradução de MALUF Marden, São Paulo. Ed. UNESP, 2001.

VIANNA, Aliéksey. Belo Horizonte, Brasil, 6 nov. 2008. Entrevista concedida a Daniel Córdova Christófaru.

VINCENS, Guilherme Caldeira Loss. *The arrangements of roland dyens and sérgio assad Innovations in adapting jazz standards and jazz-influenced Popular works to the solo classical guitar*. The University of Arizona, 2009.

ZANON, Fábio. São Paulo, Brasil, 20 jan. 2009. Entrevista concedida a Daniel Córdoba Christófaró.

## FONTES CONSULTADAS

BARON, John Herschel. *Intimate Music: a History of the Idea of Chamber Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press. s/d

CANCLINI Nestor G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana R. Lessa. São Paulo: Edusp. s/d

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W.W. Norton & Company Inc., 1968.

KOHS, Ellis B. *Musical Form: Studies in Analysis and Synthesis*. Boston: Houghton Mifflin, 1976.

LARUE, Jan. *Guidelines for Style Analysis*. 2. Ed. Michigan: Harmonie Park Press, 1997.

OLSON, Harry F. *Music, Physics and Engineering*. 2<sup>nd</sup> edition. New York, ed. Dover.

PISTON, Walter. *Orchestration*. 5. ed. London: Lowe and Brydone, 1969.

VASCONCELOS, José. *Acústica musical e organologia*. Porto Alegre, Ed. Movimento. s/d

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de formas Musicales*. 9. Ed. Barcelona: Labor, 1993.

## APÊNDICE

### ENTREVISTA ALIÉKSEY VIANNA, EM 6 DE NOVEMBRO DE 2008

**Daniel:** Aliéksey, esta entrevista vai ser sobre a escrita para violão e conjuntos instrumentais, especificamente, sobre violão e orquestra ou quinteto de cordas, mas eu acho que a pesquisa vai se desdobrar ou pode se desdobrar para outros instrumentos também, então as perguntas vão ser direcionadas para a formação de violão e cordas, mas se você tiver alguma outra opinião sobre a formação ou de repente sobre orquestra e outras formações também será bem-vinda. Primeira pergunta: Quais as peças para violão e cordas funcionam melhor do ponto de vista do equilíbrio e uso da escrita entre as partes das cordas e a parte do solista?

**Aliéksey:** Sobre o ponto de vista do equilíbrio, o quinteto do Brower funciona muito bem porque utiliza bastante o recurso de dobrar o violão com o violoncelo, o violão com a viola e coloca o violão bem fundido com o quarteto como se fosse mesmo um desdobramento natural do quarteto, quase como um instrumento daqueles pudesse ser tocado com os dedos. A peça do Carlos Guastavino também funciona muito bem por uma outra razão, o fato de que alterna bastante momentos de escrita para o quarteto de cordas e momentos para violão solo.

**D:** Este processo o Gnatalli também usou bastante... o diálogo...

**A:** Sim, o Gnatalli usou bastante, eu acho que em concertos para violão e orquestra, o melhor exemplo que se tem disso é o concerto do Manuel Ponce, e acho que ali está muito claro que o primeiro movimento do *Concerto del Sur* é bastante como a escrita do Gnatalli, tem hora que ele vai apresentar um tema, ele joga o tema todo em um instrumento, joga no grupo né, nas cordas no caso, depois no desenvolvimento ele alterna momentos bem curtos de uma coisa pra outra também... tentando me lembrar das outras peças... O Brower, o Guastavino... O Sérgio Assad é uma peça mais complicada porque o Sérgio notoriamente escreve muita nota, normalmente coisas bem “bizy” assim, bem intensas pra todas as vozes e é uma escrita contrapontística quase que o tempo todo, é uma coisa um pouco mais difícil de equilibrar, apesar de que eu já toquei muita coisa dele de música de câmara e vejo que tem havido um crescimento dele como compositor nesse sentido. A música do... Eu falei dessas três peças primeiro que são peças que eu tenho tocado muito, toco sempre, já toquei em vários lugares diferentes então pude sentir na pele. A música do Guido Santorsola também é interessante, é uma música que utiliza recursos da escrita dodecafônica em várias partes, também utiliza combinações de instrumentos interessantes, não é todo mundo tocando o tempo todo, tem vários duetos com o violão, violão com viola, violão com o violoncelo, violão com primeiro violino, a coisa vai tomando diversas formas, é uma peça interessante nesse sentido também. Eu me lembro que você falou do Radamés

Gnatalli, ele tem uma peça, um sexteto para flauta, violão e quarteto de cordas chamado “Serestas” de 1944 que não mostra isso, que eu acho que é uma coisa que você observou mais nos concertos, nesse sexteto a coisa é bem mais misturada assim e eu nunca assisti esse sexteto sendo tocado, já toquei ele num teatro muito grande que é o Palácio das Artes, então eu não sei dizer como ele funciona, mas eu???? muito para constatar. Eu acho que na verdade e não sei se isso tem a ver com as próximas perguntas, mas a formação de violão e quarteto de cordas, ela tem muito bom potencial para funcionar independente da peça, eu acho que depende de uma certa educação por parte de quem esta tocando.

**D:** Na verdade, vai ter a ver com as próximas perguntas. Próxima pergunta: O que define o uso ou não de amplificação em uma performance com a formação de violão e cordas?

**A:** Pra mim pessoalmente, na minha experiência hoje em dia, o que define é simplesmente o espaço aonde você vai tocar, o teatro. Se for um teatro onde é possível tocar um concerto para violão solo, eu acho que é possível tocar um quinteto sem amplificar o violão. Se for um teatro onde o violão solo não funciona sem amplificação, o violão num quarteto vai ser pior ainda. Eu acho que, em geral, teatros de até 300 lugares assim costumam funcionar de um jeito ou de outro. Mais que isso depende muito. Eu já toquei em teatro de, não sei, 400 lugares, onde eu precisei amplificar, como foi o caso do festival de Poços de Caldas, no começo do ano passado, e já toquei em teatros para 700 pessoas onde não precisei amplificar e fui muito bem ouvido e gente com o próprio Sérgio Assad que tava presente depois veio comentar que tinha hora que eu tava tocando até mais forte do que eu precisava. Foi o caso do concerto que a gente fez em São Francisco agora em agosto deste ano no dia 6.

**D:** Na formação para violão e cordas, durante os ensaios, quais as atitudes ou parâmetros adotados pra buscar um equilíbrio? Vai depender da peça? Vai depender do espaço em que você vai se apresentar? Os ensaios, com certeza preferencialmente vão ser no espaço, mas nem sempre é possível fazer vários ensaios no espaço onde você vai tocar. Então, no ensaio, quando você vai passar com o quarteto, como que você aborda o ensaio?

**A:** A gente teve muito poucas oportunidades de ensaiar no lugar onde viríamos a tocar. Isso sempre aconteceu no ensaio geral, quer dizer, duas horas antes do concerto a gente vai conhecer a sala, então, isso aí eu acho que nem vale à pena considerar. Agora com relação à atitude geral, isso foi um aprendizado grande. Da minha parte, eu percebo até hoje que sempre que eu toco, sempre que eu fazer um ensaio, na verdade não precisa nem de dois ensaios, um ensaio com um grupo de cordas, pode ser um quarteto, pode ser um quinteto, com orquestra de cordas é pior ainda, mas fazer um ensaio com quarteto de cordas e não vou com este verniz que você está vendo aqui na minha unha, no final do ensaio não tem mais unha. Então é uma coisa que, naturalmente, pra poder me ouvir, sem pensar a respeito, eu forço o violão. Forço minha maneira de tocar, mudo minha maneira de tocar. Eu tive a sorte de, desde o começo desse projeto, não desde o começo, mas num momento desse projeto da gravação dos quintetos, encontrar um grupo competente, que tava disposto a gastar bastante tempo

com isso, que se interessou pelo repertório, ficou a fim de fazer e realmente dedicaram muito tempo. Ao longo desse processo com eles, eu senti que cada vez mais eles buscavam a integração do solista no grupo deles, quer dizer, eles queriam me ouvir. Pra isso, eles tiveram que aprender a tocar baixinho.

**D:** Mas você chegou, por exemplo, minha pergunta vai por aí também, mas você chegou a comentar isso com eles, você chegou a puxar isso deles ou foi uma coisa que veio naturalmente com o tempo, que eles foram compreendendo a funcionalidade do violão?

**A:** Olha, eu diria que as duas coisa aconteceram, mas eu não precisei falar tanto, eu acho que num certo momento eles sentiram muito essa necessidade. Porque não era uma coisa que assim: ah, um violonista apareceu, então vamos fazer três ensaios pra tocar um concerto com ele. É um projeto que já tem dois anos que a gente está tocando, a gente tocou na Argentina, tocou nos Estados Unidos então é uma coisa que... é um dos principais projetos que o grupo deles resolveu abraçar nos últimos tempos. Então eles resolveram se dedicar a isso com tal força que eles viram que era uma das principais coisas que precisava acontecer, que a gente precisava trabalhar junto no equilíbrio, isso dependia muito deles, então tem uma coisa que nós violonistas passamos pela vida inteira que é tentar tirar mais som do instrumento, tirar um som grande, nosso instrumento é naturalmente mais frágil e qualquer escola de violão que eu já tenha convivido tem sempre um trabalho, uma cobrança no sentido de tirar mais som do instrumento, só que eu acho que isso não é um processo só dos violonistas, é um processo da música clássica como um todo desde o período romântico, que dizer, os violinistas, os pianistas estão todos tentando tocar com muito som, os caras vão tocar um concerto romântico na frente de uma orquestra sinfônica, com 80 músicos, o cara tem que tirar muito som, então pra esses instrumentistas de corda friccionada, essa coisa de tocar mais baixinho, de equilibrar com o violão, depende de usar menos o arco, usar um comprimento menor do arco e menos aderência, o maior desafio passa a ser tirar o som de boa qualidade, de timbre agradável, parecido com aquele quando eles estão tocando com toda força, com 80% da força, que eu diria que é uma média que eu diria onde todo mundo geralmente trabalha, conseguir tirar aquele timbre de qualidade num volume mais baixo, porque normalmente quando você vai tocar mais baixo, tem menos contato, o som vai ficar mais magrinho e tal, com isso da parte do quarteto foi, e continua sendo um dos maiores desafios.

**D:** Mas você está contando que o quarteto vai fazer isso, o violão vai continuar trabalhando nesses 80% ou 90%...

**A:** Depende do momento da música, no momento em que eu estou tocando solo eu tenho muita flexibilidade, toda a flexibilidade.

**D:** É, mas isso com quarteto vai mudar um pouco essa flexibilidade.

**A:** Nos momentos em que o quarteto está tocando inteiro sim. Nos momentos em que eu estou fazendo um duo com o violino ou um duo com o violoncelo eu tenho mais flexibilidade, não tanto quanto quando eu estou tocando solo, mas diria que quase tanto. Outra coisa que aconteceu comigo foi que

durante esse processo eu acabei comprando um violão mais forte. Que acho que não tem a ver só com isso, mas tem a ver com isso também. Eu passei a fazer mais música de câmara nesses últimos tempos e senti que muitas vezes o outro violão, que é um grande violão, não chegava, que dizer, ou chegava, mas com um certo desconforto da minha mão direita, sempre forçar demais, tinha que tomar muito cuidado com o limite de forçar e não estourar, e com um violão mais forte, que é um violão com menos variedade de timbres, eu tenho essa facilidade no que diz respeito à dinâmica, a coisa melhorou um pouco.

**D:** Sobre a interpretação, tanto por parte do violonista quanto por parte das cordas, muda com a utilização ou não de amplificação? Você interpreta uma música de um jeito ou de outro? Da sua forma de ver, vai depender do espaço, então: vai ser aquele espaço, a gente vai ter que usar amplificação, então vamos tocar de outro jeito.

**A:** Com certeza isso muda. Vai depender da qualidade da amplificação. Eu já trabalhei em situações em que todo mundo tava amplificado, o violão e as cordas, e já trabalhei em situações em que eu estava amplificado e as cordas não. A situação onde o grupo todo está amplificado, todas as vezes que eu me meti a fazer isso, eu trabalhei com gente que amplifica muito bem, então pra gente, no nosso espaço ali no palco, a coisa funcionava da mesma forma e a gente, se não me engano, nem tinha caixa de retorno, quer dizer, não sabia como o som estava chegando do outro lado, a gente estava tocando acústico ali naquele espaço e transmitir aquilo pra plateia era um departamento com o qual eu tive pouco acesso. O momento em que eu estou amplificado e o grupo não já muda muito a estória. Isso eu acho que é natural, por razões óbvias, você vai ter um amplificador pequenininho ali do seu lado pra trabalhar, o seu som muda. A partir do momento que o seu som muda, sua interpretação muda. Coisas como o “sustain”, a resposta de certas notas que é melhor que outras tudo isso vai mudando o seu jeito de tocar. Acho que... não saberia responder assim, pros músicos acompanhantes, para o grupo de cordas, como é que isso muda o jeito deles de ver as coisas, eu imagino que o *decay*, quando você tem um amplificador assim, passa a ser muito mais lento que o *decay* natural do violão.

**D:** Desculpa, *decay* é o...

**A:** *Decay* é o, a sustentação da nota. Você toca, você tem o ataque, você tem um aumento curtíssimo onde você ainda tem o som forte, a partir dali a nota do violão faz isso, um diminuendo constante, que não é tão radical quanto uma marimba, mas também não é como um piano. Eu acho que isso é uma coisa que muda muito e afeta de cara problemas como afinação, por exemplo. Eu acho mais complicado, essa situação do violão estar amplificado e as cordas não eu acho muito mais difícil. Eu já tive que fazer isso mais em situações de concerto com orquestra e já tive várias experiências, algumas nem tão boas assim. Acho que os ensaios com essa amplificação são fundamentais assim, são neles que você sabe exatamente o que está acontecendo, às vezes você tem um ensaio, às vezes você tem

dois, é meio pouco assim, então chegar no ensaio preparado para essa amplificação, conhecer o seu próprio som com essa amplificação passa a ser primordial.

**D:** Eu comentei com você que esta pesquisa tem muito a ver com a escrita, não só do violão, mas da interação da escrita desses dois polos instrumentais. A textura é um fator determinante no equilíbrio desses dois polos? Você sente isso como uma constante nas peças em geral, pela sua experiência, ou numa boa quantidade de peças, se são poucas texturas, poucos tipos de textura?

**A:** Não, eu acho que, na questão desses quintetos que eu tenho trabalhado, eu encontrei uma variedade enorme de texturas. Pra mim esses quintetos são quase que os concertos ideais para violão e orquestra. Ou seja, o violão se relaciona com o quinteto, com o quarteto vamos dizer mais ou menos como um piano se relaciona com uma orquestra sinfônica, entendeu? Pela quantidade de som que produz mesmo, então nessa situação, há uma liberdade grande de texturas e engraçado, eu sinto uma... por serem de grande parte de compositores violonistas, nunca pensei nisso, estou pensando nesse instante, mas eu acho que esses compositores acabam explorando muito texturas polifônicas, eu acho que é uma coisa natural dos violonistas, que eu acho que seria a primeira coisa a evitar no caso de um problema muito grande de desequilíbrio.

**D:** No violão isso é um pouco natural, o uso de arpejos, então essa textura é uma que o violonista gosta, fazer polifonia, apesar de funcionar melhor solo, é uma coisa bem da natureza do violão.

**A:** Quando eu me refiro a texturas polifônicas eu não me refiro tanto na parte do violão por si só. Mas entre o violão e o grupo tem muita polifonia rolando, o contrario do grupo fazer a base pro violão solar o tempo todo com linhas horizontais e toque com apoio igual como a gente tem que fazer em muitos concertos com orquestra, mas em momentos onde o quarteto não toca ou que o quarteto toca menos acaba que a gente encontra bastante polifonia na parte do violão por si só também, outra coisa que acontece muito é o violão acompanhar o quarteto, isso acontece em todas as peças, em momentos do Brower, um grande momento do Carlos Guastavino, na peça do Sérgio Assad em várias partes, em alguns movimentos fazendo parte do acompanhamento com algum instrumento do quarteto, mas eu lembro claramente do quinto movimento, no primeiro movimento também, do violão tocar acordes enquanto os outros instrumentos estão fazendo melodias independentes, acontece de tudo, a quantidade de texturas é realmente muito grande.

## ENTREVISTA FÁBIO ZANON, 20 DE JANEIRO DE 2009

**Daniel:** Bom, o assunto é sobre violão e música de câmara, minha primeira pergunta é a seguinte: em obras para violão solista e conjuntos instrumentais (orquestra, orquestra de cordas ou quinteto de cordas) quais parâmetros auxiliam o equilíbrio entre as duas forças instrumentais, o solista e o conjunto?

**Fábio:** [pausa] Olha, a primeira coisa é a acústica do lugar onde você vai tocar, isso aí varia brutalmente, às vezes até uma obra com orquestra como o *Concerto de Aranjuez*, dependendo do teatro você toca e se escuta bem o violão sem microfonação e dependendo do teatro não se escuta bem, não se escuta nada, essa é que é a verdade. Então a primeira coisa que você vai olhar é se o teatro é favorável, por alguma razão isso afeta e muito. A segunda... O segundo fator muito forte... eu vou falar de cada coisa em separado porque não funciona do mesmo jeito. O violão com orquestra, com o conjunto maior, que ele é o solista e está sendo acompanhado, tanto faz uma orquestra com sopros ou uma orquestra de cordas, é a habilidade da orquestra, a técnica da orquestra, se eles têm um bom rendimento tocando numa esfera “piano”, “pianíssimo”, aquilo enfim tem nuances e eles têm sensibilidade pra te ouvir, etc. e tal, é possível tocar nessas situações sem ter que apelar pra amplificação, quer dizer, quando é possível não usar amplificação, com o violão sendo escutado a maior parte do tempo, se pega obras que nem os concertos do Giuliani, que foram escritos para tocar sem microfonação obviamente, e em teoria pelo menos, você deveria ser capaz de tocar também hoje em dia sem ter que usar microfonação. Eu honestamente, hoje em dia, prefiro, ao menos na maior parte das vezes, usar amplificação quando eu vou tocar com orquestra porque os teatros são muito hostis, são muito grandes, enfim, os públicos são maiores, quando você pensa qual foi o público da estreia do concerto do Giuliani, poxa, quanta gente deveria ter ali? 200 pessoas. Não era um concerto aberto, não era um público pagante. Então o *setting* das apresentações era outro, então eu acho que pra você enfrentar a realidade de um concerto hoje em dia você tem que, enfim, está bem adaptado, hoje em dia você está tratando de teatros, quando você vai tocar com uma orquestra grande, de mais de mil lugares, mais de dois mil lugares, então, realmente não tem pro violão. Alguns intérpretes que tocam com orquestra, que nem o Pepe Romero, que praticamente sempre toca sem amplificação, então aí tem a ver, obviamente, com a qualidade da sonoridade do instrumentista, a qualidade do violão que ele usa e obviamente que ele toca só com orquestras profissionais, uma boa categoria, então tem um jogo ali, tem como realmente ensaiar pra se buscar um equilíbrio bacana. Agora, mesmo assim, eu acho muito arriscado porque o violonista acaba tocando numa faixa de “forte” pra “fortíssimo”, se tem que realmente “sentar o dedo” no instrumento e obviamente o rendimento musical não é o mesmo se você tem que projetar o som o tempo inteiro, você perde muito em nuance. Eu já tive oportunidade de ver o Pepe tocar o *Concerto de Aranjuez* em quatro teatros diferentes e, assim, sempre se ouve, mas acaba ficando um pouquinho unidirecional pelo fato de ser... de ter que tocar muito forte o tempo inteiro.

Agora música de câmara, especificamente, tocar com quinteto, com quarteto de cordas, por exemplo, eu realmente aí sou contra amplificação. Eu acho que fere a própria essência da ideia de se fazer música de câmara, eu acho que você acaba se sobrepondo aos outros músicos, a amplificação acaba deixando seu som diferente, é muito difícil de mesclar mesmo que seja uma boa amplificação. Nesse caso, óbvio que a gente tem que buscar o melhor posicionamento possível, isso aí é o fator mais crucial na hora de você tocar com um quinteto, você tem que treinar, você tem que ensaiar com muito cuidado no teatro onde você vai interpretar a música e ver qual o melhor posicionamento, nem que seja pra você ficar um ou dois passos a frente do quarteto, se for necessário. Hoje em dia o que eu normalmente faço é, ao invés de sentar no meio do quarteto, como eu fazia nas primeiras vezes que eu toquei, quando era inexperiente, eu sento lá na frente com o primeiro violino do meu lado esquerdo, eu fico na ponta mesmo, e o quarteto formando uma meia lua, eu fico quase que de frente pro [chelista] ou pra viola, dependendo do quarteto, como eles funcionam, fico sentado de frente com um pequeno ângulo pra minha esquerda, onde eu tenho o primeiro violino no meu campo visual (**D**: e o último do quarteto aqui, atravessado, então você fica do lado direito do quarteto, mais na frente). **F**: É, hoje em dia a maior parte das vezes, às vezes, dependendo do teatro funciona melhor na outra ponta.

**D**: É, porque eu tava imaginando que você ficava na frente e no meio, aí eu ia te perguntar por que o quarteto fica atrás de você, se não atrapalha...

**F**: A não, o problema é que não tem diálogo visual, com o quarteto, fica muito limitado o negócio. Especialmente de obras que você tem realmente muita entrada, muito *rubato*, que você precisa ter um contato visual forte como o quinteto Brower, do Castelnuovo Tedesco. Mas realmente, hoje em dia, eu prefiro usar um violão um pouco mais sonoro, daí eu uso um Spiritus ou pego um Smallman emprestado, uma coisa dessa, pra uma situação dessa que você precisa de muito volume. Agora, o lance é o seguinte, eu toquei recentemente o trio do Brower, para viola e flauta, (**D**: É, eu tava lá.) e, enfim, eu ensaiei bastante e cada dia com um violão diferente, mas na sala de casa pelo menos. E na ocasião lá eu toquei com o violão do Roberto Gomes, Spiritus, e daí eu perguntei pro Marcelo ??? qual que ele preferia, e cada dia ele achava uma coisa assim. No final da apresentação ele falou: Quer saber, eu prefiro o violão mais tradicional, não é por nada não, sou totalmente aberto, o violão com muito volume é legal, que você escuta ele mais forte no palco, isso ajuda agente a tocar junto com você, só que como ele tem pouca nuance, ele tem ou “doce” ou “metálico”, você não ouve a transição de uma coisa pra outra, ou ele está muito forte, ou está... você não escuta bem as transições, a gente tende a tocar de um jeito mais grosseiro, pra casar com o violão. Então é realmente muito curiosa essa coisa do instrumento, continuo a experimentar, quem sabe... mas, pra você, de uma forma geral eu sou contra assim, eu acho que até naquela mesma ocasião o Aliéksey tocou com uma amplificação muito boa, mas pra mim dá a impressão que você tem... são duas fontes sonoras diferentes ali no palco, não casa nunca, não fica aquele som homogêneo, casado. Eu já experimentei muito, inclusive eu toquei concerto de Vivaldi, toquei... quando eu era mais novo assim, em São Paulo a gente tocava muito com

quarteto, então eu toquei Bocherini algumas vezes, toquei com ??? várias vezes, em diferentes teatros e com amplificação quando ouço as gravações hoje dá vontade de jogar fora, é horrível. O violão estraga tudo ali.

**D:** Tá, eu queria continuar nessa pergunta, mas indo por um outro ângulo assim: Em relação à escrita, das peças em geral, sonoramente, como esse equilíbrio na escrita se coloca em peças desse jeito e tal? Algum autor, alguma época?

**F:** É, eu acho que cada um aborda o troço de um jeito diferente. Você pega o Bocherini, por exemplo, é um cara que tem os seus nove quartetos, os seus nove quintetos com violão. Nove? Oito! Oito quintetos com violão. Ali o quinteto é um colorido, ele quase que o tempo inteiro está dobrando a viola, ou o [*cello*], ele está... ou ele está fazendo base harmônica, tocando arpejo, ou ele meio que dobra os outros instrumentos, na verdade ele tá ali pra dar um certo colorido pro negócio, ele não é uma parte tão integrante. Você pega os quartetos do Paganini, o violão praticamente é um instrumento de “baixo contínuo”. Então cada um aborda a formação de um jeito diferente, no século XX especialmente. O ponto é que no século XX eu não sei quais são as obras que são repertório de verdade. Você pega o Sexteto Místico do Villa-Lobos, é de repertório, mas como você monta uma peça que tem harpa e celesta e saxofone. Não é muito prático tocar uma obra dessa hoje, só toca num festival ou em ambiente de escola, quando eu era estudante eu tocava isso aí direto.

**D:** Eu toquei uma vez também, não foi uma vez feliz não.

**F:** É, muitas vezes quando as pessoas não têm muita experiência em tocar essas coisas, é outra peça, você tem que colocar o violão lá na frente, como ele tem dois grupinhos, você está sempre tocando com a harpa e a celesta, você tem que fazer o som passar de um pro outro o tempo inteiro, você tem que estar perto da harpa e da celesta, e daí a harpa te encobre, é muito encrocado. Eu acho que o posicionamento é metade do problema, metade da solução. Uma outra solução que raramente a gente vê as pessoas adotarem, mas tendo a oportunidade de ensaiar assim é muito viável, é usar um pódio pro violão. Tem hora que o violão sobe, ele naturalmente se destaca. Quanto mais você tiver, na verdade, melhor se ouve. Então você pode usar um pódio de maestro alto, pode ficar muito interessante, o som pode se casar muito bem e, enfim, ter um pouco mais de clareza, agora enfim, a gente tem que ver o que é pra ser ouvido e o que não é pra ser ouvido. O violonista tem um pouquinho de síndrome de solista, você está ali tocando um arpejinho de RÉ menor no quinteto do Bocherini e você acha que o violão tem que se ouvir, não é pra ser ouvido. Você tá só criando uma aura sonora ali. Tem que ver que as obras do Bocherini, do Paganini, a parte de violão é feita pra amadores, então nem era pra tocar muito forte.

**D:** Pois é, mas e nas peças contemporâneas? Você tá falando muito das peças mais... (**F:** Que você toca mais vezes {risos}.) A tá, tudo bem. (**F:** Tem as obras contemporâneas, não há dúvida). Pois é, eu vou te dar um exemplo que eu vim pensando nisso, que eu ouvi uma entrevista sua na rádio, você

falando do concerto do Mignone, e eu lembro de você falando mais ou menos com essas palavras que tinham certos momentos que precisava de um pouco mais de consistência, não sei se consistência era a palavra, mas é um sinônimo. Inclusive isso, sobre as mudanças que você fez. Se foi uma coisa em relação à escrita do violão ou à textura das cordas, da orquestra?

**F:** Não foi nem pra melhorar a junção com a orquestra ali não, é a escrita não render mesmo a parte do violão. De faltar acorde, você fica tocando só linha melódica, fica meio pobre, ele tem aquela: [cantoria]. Eu tocava isso aí tudo numa corda só e ficava: [cantoria]. E arpejo: [cantoria]. Essa última fica muito pobre, ela fica sem revestimento, então ali eu enfiava um acorde: [cantoria]. Pra aumentar a eficiência da escrita do violão ali, na verdade é um momento exposto, o violão toca sozinho ali. Agora, com orquestra tem um dois ou três trechos que eu acho que ele errou ali o registro, ele botou muito grave e bota a gente pra tocar junto com a orquestra, é uma sequência de trinados descendentes, por exemplo, [cantoria], e a orquestra vai fazer uma coisa parecida e a celesta vai tocando uns acordes assim. Pô, se o violão tocar naquele registro fica muito feio. Ensaiei e experimentei dos dois jeitos por que não casa com a textura, não se mescla com a textura das cordas e fica numa outra textura e fica um efeito meio feio assim. **(D:** Você acha destacado demais?). **F:** É, eu acho que ali ele aparece e não era pra aparecer, era pra ficar mais casado, mais no meio das texturas das cordas, do jeito que ele fez as cordas tão aqui e o violão aqui em baixo, e não fica bom, porque não soa bonito inclusive. **(D:** Não tem profundidade?). **F:** Não, fica aquela coisa meio magra ali, que nem um esqueleto exposto ali, então eu coloquei uma oitava acima, daí eu toco junto com as cordas e me mesclo ali no meio e desaparece, isso daí eu ouvi a gravação e realmente ficou bem melhor. Então quer dizer, foram algumas coisas assim. Agora, deixa eu ver de obras mais contemporâneas que eu já toquei. Quando eu estudei na Inglaterra eu tanta coisa, toquei ??? do Henze, toquei o Personália 3 do Brower, toquei o Quarteto nº 2 do Santorsola. A única coisa que eu nunca toquei, eu lamento muito, são as obras do Boulez que têm violão, o Lebartô San Metrê, o. Eu nunca toquei essas duas, eu lamento muito, eu espero um dia poder tocar. Toquei o Libra do Roberto Rerar, essa foi uma peça encrencada, porque ela tem uma parte de violão que é um violão pouco solista, mas em outros momentos ele é um violão integrado e esses momentos de violão integrado são difíceis porque a formação da peça é violão, piano, percussão, uma percussão grande com tímpano inclusive, e daí flauta, clarinete e violino, e como o nome diz “Libra” o lance dele era mostrar o negócio do equilíbrio que é o símbolo do signo de Libra, é parte de uma série que ele intencionava em escrever para os 12 signos e escreveu libra que era o signo dele e leão que era o signo da mulher dele e daí escreveu gêmeos, para violino e piano, e daí ele morreu e não chegou a terminar, gêmeos é pra um conjunto de metais, gêm... não, o leão é para um conjunto de metais. É uma peça maravilhosa, isso sim é uma peça pra se fazer toda hora, uma obra-prima. Agora, mesmo assim, a questão do equilíbrio, o violão aparece como solista e como parte integrante, e ali é um pouco encrencado porque o pianista tem que ser muito sensível, a percussão não

pode encobrir, agora ele sempre coloca muito *rasgueado*, então quando é pro violão brilhar, fazer um efeito que aparece mais, ele usa *rasgueado*.

**D:** Então essas duas coisas que você acha principal mesmo, uma é a qualidade e quantidade de ensaio (**F:** É.), mas você também falou um pouco das técnicas de escrita pro violão, o *rasgueado*...

**F:** É, o que acontece muito, a Libra tem esse problema, e as obras do Boulez também têm esse problema, você tem muito escrita pro violão que é só notinha, notinha, notinha, sem acorde. Juntando as três notinhas talvez formam um acorde e tal, mas eu nem sei se em todos os momentos ele quer que soe aquilo, no Roberto Gerar, certamente não, então é muito difícil você aparecer tocando assim, aí realmente vai da técnica do violonista também. Uma outra coisa que você sempre tem que ter em mente na hora que você faz musica de câmara, mas, enfim, quando você tem experiência de regência, como é o meu caso, você acaba ficando um pouco “malaco” com isso, tem aquele compositor que ele quer um diminuendo do grupo inteiro, então ele escreve “forte” no começo, “diminuendo” até chegar no “piano” ou “pianíssimo”, e ele escreve igual para todos os instrumentos só que alguns instrumentos não podem fazer o “diminuendo” igual. Primeiro, um “forte” de trompete é muito mais forte que um “forte” de violino, então ele não se casa se os dois tiverem forte, então o regente tem que regular isso aí senão o trompete encobre. A ideia, você sacou, você quer a orquestra tocando forte, então ele escreve “forte” pra todo mundo, então o grupo ali, seis músicos todos tocando forte, então ele escreve “forte” pra todos, só que o “forte” de um não pode ser igual ao “forte” do outro, e a proporção do diminuendo não pode ser, o violino tem que segurar mais tempo, o metal tem que diminuir já mais no começo pra você ouvir direito a harmonia, senão ele tende a encobrir tudo, percussão é uma coisa. Então é um pouco isso, você tem que regular essas passagens que você tem grandes movimentos com a dinâmica, às vezes está ali escrito “piano” e “diminuendo” ao “pianíssimo” no violão, você vai tocar “piano” e ninguém te escuta, você tem que subir um pouquinho. (**D:** mezzoforte...). **F:** É. E tocar com clareza, a produção de som é uma coisa fenomenal no violão. Quando o cara sabe..., eu fico sempre impressionado quando vejo o Pepe tocando com orquestra sem microfone, porque realmente o cara sabe arrancar som do violão. Então isso é uma coisa que na hora quer a gente toca com um grupo de câmara maior, com instrumentos mais pesados assim, aí sim o cara demonstra se ele resolveu o problema de produção de som. Eu já vi, tive a sorte, que eu já vi vários dos maiores violonistas em uma situação dessas. Eu vi o Julian Breaan tocar música de câmara, e vi o John Williams, o Williams menos, eu vi o Two all the sea do Takemitso, que é pra flauta alto e violão, maravilhoso o som do cara, ele é tão seguro tocando, é tão senhor de si. E o Breaan eu já vi fazendo essa música também e vi ele fazendo um monte de outras coisas, o quinteto de Bocherini inclusive, o quarteto de Haidy. Ele não é um camerista tão flexível, ele toca do jeito dele e os outros que se virem pra seguir, mas ele é aquele baita som cara, o quarteto de Haidy em especial, sabe o que é você não perder uma nota do violão. O cara realmente senta o dedo e acho que até exagerado na ocasião inclusive que ele tava tocando no ???hall, uma sala com a acústica tão perfeita, ele poderia até ter maneirado um pouco que dava pra

ouvir ainda perfeitamente o violão, mas é a produção de som do cara, e o cara tocando em Hauser. O Williams não, o Williams eu vi ele tocando num Smallman e aí realmente coitada da flauta em SOL, tinham momentos em que você não ouvia a flauta. (D: mesmo?). F: Porque o cara, o Williams, cara, ele tem uma pegada, o cara é um cavalo tocando, tocando num Smallman e a flauta em SOL [risos], tocando no grave ela não tem som de nada, é um instrumento que projeta muito mal na verdade, então é [risos], foi curioso, tinha passagens em que o violão encobriu a flauta. As formações que eu toquei que mais frequência, tirando o violão com grupos mistos ou com quartetos de cordas, é flauta e violão e canto e viola, o fiz bastante violino com violão também. (D: E aí não tem nem que ver? Sem amplificação mesmo). F: Eu fico incomodado com amplificação numa situação dessa. O que eu acho muito curioso é que muita gente pensa: “puxa, eu não tenho muita personalidade pra ser solista e tal, toco bem, mas não acho que sou um solista, eu acho que eu deveria me concentrar em musica de câmara”. Aí o cara, ajuda ele como álibi pra tirar som fraquinho [risos], quando deveria ser justamente o contrário, tem alguns aspectos técnicos que o camerista tem que se concentrar que ?????.

D: Pois é, mas olha a experiência que eu tive, só pra exemplificar: teve uma situação recente que eu fui tocar, toquei as *Lúdicas* e depois uma peça pra flauta e violão do Assad, o “Círculo Mágico”. As *Lúdicas*, você até vai rir da minha cara porque eu fiz exatamente o errado, primeiro eu toquei com amplificação, sentei no meio do quinteto em meia lua, sentei no meio deles do lado do violino e do violoncelo e coloquei um amplificador com microfone na boca do violão, o amplificador atrás de todo mundo, depois eu vi o resultado, a gravação ficou boa e tal. Quando eu fui tocar com flauta eu tirei a amplificação (F: Logo em seguida [risos]?), D: logo em seguida eu tirei a amplificação, e o problema não foi nem que eu senti falta não, o público também não sentiu falta, agora o flautista sentiu falta e ele não assistiu eu tocando, entendeu? Mas depois eu fui ver a gravação também e tava super claro o violão, não teve problema nenhum e tal, mas às vezes eu sinto isso, às vezes as outras pessoas também sentem falta de uma presença do violão, eles querem essa...

F: Claro, ele precisa te ouvir pra tocar junto com você, mas nesse caso manda o flautista pastar, ele está com o instrumento vibrando na cara dele, como que ele quer te escutar? Não escuta. Não sei se você já teve alguma vez experiência de sentar no meio de uma orquestra tocando um instrumento, eu nunca sentei tocando... já, eu já sentei tocando a parte de violão em ópera de Mahler e tal, agora o interessante ali é: se você está do lado do [cellista], o [cellista] não escuta as trompas, eu acho que em muito ensaio de orquestra eu ficava sentado ali do lado das trompas ali atrás, você não escuta nada do que se passa ali, nada, nada, nada, e o que se escuta, se escuta atrasado, então não é pra escutar, você tem que olhar pro maestro, cara [risos]. (D: É uma experiência mais visual?). F: É! Total. Por isso que o meu professor de regência da Inglaterra sempre dizia: todo mundo vai zoar com você por causa da sua profissão, realmente o maestro é a única profissão musical em que se pode blefar, mas você tem um álibi, sempre é melhor com você do que sem você [risos]. Por pior regente que você seja sempre é melhor com você. Bota os caras pra ensaiar junto, se eles não ensaiarem muito, não fica melhor. O

rendimento, mesmo com um maestro ruim, é melhor do que sem ele. Agora, acho que tem muitas coisas que quem é nosso parceiro em cima do palco, não é pra escutar. Enfim, você tem que ter aquela experiência de sacar que às vezes você está escutando aquele é negócio e não dá pra escutar nada, nem o cara que está do lado, nem o cara que está na frente, ou a música está mal escrita ou alguma coisa está faltando na sua maneira de tocar. Agora eu particularmente eu sou contra uma música que é escrita para violão e outros quatro instrumentos, você tem que amplificar o violão... a não ser que a pessoa escreva a música para ser amplificada, como tem o caso do... (D: Gnattali?) F: Qual Gnattali? Não na seresta, o concerto? Mas eu estou falando da orquestra de câmara, você mais quatro instrumentos. Quando o cara exige que você seja amplificado, agora quando não é, e você vai tocar e não se escuta nada é porque o cara é um amador. O Castelnuovo-Tedesco, aquilo é uma peça pesada pro quarteto de cordas, o cara tem que mandar ver ali senão não fica boa a música, e você escuta tudo, tudo do violão, inclusive a entrada do segundo movimento que muita gente reclama: “a não, o violão está na região grave, todo mundo tocando você está com o tema principal, ninguém escuta...”, aqui bicho, se tocar direito, escuta. É que ele escreveu uma indicação de dinâmica irreal, escreve um mezzopiano que não dá, você tem que projetar mais, o mezzopiano ali é a intenção.

**D:** Em geral você acha que os compositores se enganam nessa dinâmica para o violão?

**F:** Se enganam. Se enganam porque.. .tem que ver, Daniel, que assim... uma indicação de dinâmica não quer dizer a quantidade de decibéis que você quer que o músico produza, ela se refere a uma tensão, a tensão de você tocar o instrumento com mais suavidade, mais estrangulado. Não existe um forte que não venha com certo grau de energia. A quantidade de som que você desprende do instrumento. Então você tem sentir que o instrumento está com uma certa sobrecarga, senão o forte não é forte. Os trompetes tocando no piano têm mais volume que o violão tocando forte, mas continua tocando piano, aquilo é um piano porque ele não está estrangulando o instrumento dele, ele não está extraindo toda energia, todo o potencial de energia que o instrumento pede. Então é muito fácil errar nisso, você está pensando na intenção, você quer que o cara toque aquele mezzopiano, então você quer um som suave, um som cantado, mas sem... dar a sensação que você está ordenhando demais o instrumento, na hora que você vai tocar, aquela quantidade de decibéis não é o suficiente pra você aparecer. Então como você faz pra tirar um som que seja ao mesmo tempo projetado e mezzopiano, tem que subir um pouco, mas sem bater. É questão de você tirar um som cheio sem aquela estilingada no começo, porque é aquela estilingada que caracteriza um forte.

**D:** Voltando para a questão da escrita, você acha que nas peças orquestrais e de quinteto, que a textura é bem utilizada de forma para ter essa conversa tanto do violão dentro do conjunto quanto ele como solista?

**F:** Acho que nem sempre. Quer ver uma peça, e é uma peça de repertório, a gente toca, mas é uma peça muito problemática pelo jeito que ele planeja a textura, é o concerto do Villa-Lobos. Muitas

vezes quando o violão é o tema principal, quando ele realmente tem que aparecer, não aparece nada e muitas vezes não aparece direito nem com microfone, tipo o segundo tema do primeiro movimento... [cantoria] isso não aparece, o violão está tocando um LÁ menor na quinta pestana e a orquestra está tocando junto exatamente as mesmas notas [risos], na mesma tessitura e com uma dissonância na mesma tessitura, o violão fica... parece que você joga um balde de água no violão. A orquestra inteira abafa o violão, e na seção toda, o violão está operando no registro médio e as cordas estão tocando DÓ, SI, LÁ, que são as da terceira corda do violão, estão juntas ali, então quer dizer, o Villa-Lobos faz isso toda hora, e não só nas músicas de violão, os concertos de piano estão cheio de coisas assim. Ele tem uma escrita meio barrenta nos [chelos] e contrabaixos, eu até sei o que ele queria, ele queria aquela, *bow* de sonoridade no grave e os [chelos] e baixos estão se cruzando demais, então fica aquele bolo esquisito, fica uma maçaroca, precisava de uma orquestra que toca muito transparente, muito bem cantado, se não tem um bom intérprete, você não escuta nada. O concerto do Villa-Lobos é extraordinariamente problemático, todas as passagens assim não se escuta nada do violão. É assim... [cantoria], não se escuta nada, então tudo que você toca de mais difícil não aparece. Aquela famigerada passagem, está a flauta... eu acho que três madeiras ali tocando juntas [cantoria] e o violão está tocando uns arpejos que parecem escala assim [cantoria] e termina com harmônico, você não escuta absolutamente nada. (D: O harmônico então...). Se você tocar com muita precisão harmônica, ele aparece ali no final, mas só ele. E normalmente, é uma passagem tão difícil, que o harmônico sai ali meio falhado, você nunca pega o harmônico bonitinho no centro ali, cara, aquela passagem é..., que erro de cálculo, pra que diabos você sobrecarregar o violão com uma passagem difícil daquela se não aparece, seria preferível ter escrito uns acordes pro violão com arpejo, o Turíblio toca assim hoje em dia. O cara não é bobo nem nada, com todo respeito, o Turíblio já tocou esse concerto milhares de vezes, mas não estuda mais pra tocar, só que essa passagem se você não estudar não sai então ele deu uma simplificada, pegou aquilo que era arpejo pro violão, colocou na primeira posição e [cantoria].

**D:** Os quintetos de corda também utilizam bastantes texturas diferentes?

**F:** Deixa eu pensar quais eu já toquei. Olha, o quinteto mais rico em texturas não é nem de cordas, é misto: é flauta, viola, [chelo] e violão, é o quarteto nº 2 do Santorsola, ali ele usa de tudo, e o violão está tão bem escrito. Ele começa com um recitativo grande do [chelo], passa para o violão, os outros instrumentos só acompanham, toda vez que o violão está tocando alguma coisa que é importante, tem que ser ouvida, os outros instrumentos meio que param e fazem intervenções pontuais e está tudo super bem colocado nas notas boas do violão. É tudo uma questão de você usar a nota boa do instrumento, só que se você usa a nota boa do violão, junto com a nota boa do [chelo], a nota boa do violino, entendeu? O violão não se escuta. Então toda vez que o violão vai tocar uma boa melodia na terceira corda o violino ou fica muito agudo, ou você põe harmônico, ou você afasta a textura do violino, ou bota o violino para tocar na quarta corda e sem *vibrato* porque ali ele fica sem som. Quem consegue isso são os compositores que melhor conhecem corda, como é o caso do Santorsola, que

tocava viola. O Castelnuovo é muito profissional com isso, o concerto em RÉ é um concerto pra se tocar sem microfone, o Segovia, particularmente, tocava sem microfone, mas ele afastava a orquestra, a orquestra ficava a dez passos atrás dele. Tocava na boca do palco e a orquestra muito para trás.

**D:** Então a gente costuma ver as pessoas tocando de uma forma não amigável pro violão, coloca o violão no meio de todo mundo...

**F:** É a pior viagem, aí tem que usar microfone. Foi o que o Aliéksey fez na verdade, se ele estivesse tocado mais pra frente do quarteto eu não vejo necessidade, é um cara que tem um somzão, toca com um instrumento barulhento. Agora, eu lamentei muito naquela ocasião que o Toninho Carrasqueira insistiu em tocar de pé, eu acho que os outros instrumentos têm que tocar sentados, a flauta senta. Se tem alguém que tem que subir é o violão e não a flauta. Teria saído bem melhor se ele não estivesse de pé.

**D:** Eu não tinha considerado essa variável.

**F:** Muda muito, viu. Seria massa, mas não tinha um pódio, senão eu teria ficado no pódio.

**D:** Mesmo num teatro como aquele, que deve ter uns 700 lugares.

**F:** 600. Eu acho tão pequeno hoje em dia. É o que dizem, 600. Mas é um teatro de tamanho respeitável.

**D:** Eu tenho dificuldade com isso, você falou duas coisas que eu acho complicadas, uma que é a técnica de tirar som, o instrumento e ensaio, porque técnica é muito, a questão de tirar som, e isso está ligado ao instrumento que você tem, é uma experiência que a gente está sempre mudando, está sempre buscando, não sei se tem um limite pra isso, e a questão do ensaio porque é difícil termos a oportunidade de ensaiar muito mesmo, você tem normalmente o problema do tempo, da grana...

**F:** Normalmente quanto mais profissional o grupo com quem você está estudando melhor sai, agora com orquestra, velho, esse é que é o problema. Orquestra, hoje em dia, quando você toca com dois ensaios pode se considerar um felizardo, inclusive porque os maestros não... enfim, você pega uma orquestra que nem a Sinfônica de Minas Gerais, tem programação semanal, eles têm sinfonia pra ensaiar, eles não podem ficar perdendo tempo com uma coisa que teoricamente é fácil. Então o lance é você chegar também com a receita pronta. Tipo, um concerto que eu já toquei centenas de vezes como o do Villa-Lobos eu sei as partes que dão problema, então já vou pronto ali, essa parte que eu te falei [cantoria], eu já chego e digo: “olha, tem que por surdina e quero o chefe de cada naipe, não é para tocar a orquestra inteira, só o quintetinho de cordas”. Ajuda um pouco.

**D:** Aí tem uma mudança na partitura.

**F:** Ali eu mudo a partitura, no caso eu corrijo. A gravação do Julian Bream, nem isso, ele calou a orquestra, o Sérgio Abreu tocava assim também. Ele cortava a orquestra. É um tema tão bonito, você

estragar esse tema, ele estragou a orquestração. Não sei muito o que ele quis ali, dá a impressão que é escrita de novela de rádio assim. Ele tem um violão solista, pega e aumenta o volume, mas mesmo quando você amplifica, você não pode aumentar muito o volume do violão ao ponto que fica desagradável.

**D:** Fica irreal. Não é mais som de violão.

**F:** Amplifica o violão que nem violão popular, mete um *plug* ali...

**D:** O problema de violão popular normalmente é bateria. Sem chance de tocar sem amplificação ou com microfone que pega tudo. Então é *plug* mesmo.

**F:** É, sem chance. É ficar longe da batera. Mas você perguntou da escrita, tem uns truques de escrita para orquestra e musica de câmara que podem ficar muito incômodos para o violão. Por exemplo, os instrumentos fazerem “trêmulo” [cantoria]. Que é uma coisa muito comum quando você tem instrumentos para concertos de sopro, mesmo para solistas como piano e violino, e fica muito bom porque fica aquela textura unida assim, você pega concertos do Ravel que tem muito isso, as coisas do Beethoven têm muito isso, eles usam aquilo como se fosse uma cama elástica e ajuda a projetar o som, com o violão é o contrário, isso atrapalha, as passagens mais difíceis no Castelnuovo-Tedesco são as passagens que tem trêmulo.

**D:** Tem uma passagem das *Lúdicas* que tem trêmulo, mas eu não acho que atrapalha tanto porque é um trêmulo curto e está junto com um *rasgueado* no violão. Essa peça do Guerra-Peixe eu estou tomando como ponto de partida, que eu acho que ele orquestrou de uma maneira muito educada.

**F:** O Guerra-Peixe sabia. O Guerra-Peixe era um grande orquestrador. O Mignone também era um grande orquestrador, eu acho que ele já concebeu aquele concerto com microfone porque foi pro Barbosa Lima, que já tinha muita experiência em tocar com orquestra e ele tem um som relativamente pequeno. Então já foi concebido com microfone, eu acho que o que faltou foi ele tocar mais vezes o concerto para ele corrigir, porque não foi corrigido. O Sérgio Abreu chegou a fazer uma pequena revisão daquilo, eu não gosto de tudo que o Sérgio fez, o Sérgio também não tocou esse concerto então... ficou por ali porque depois que o Barbosa tocou nos *States* não tocou mais. Eu sei que teve uma apresentação no Rio que ele cancelou, que era pro Mignone ter assistido, e foi cancelado por causa do regente, chegou lá e não conhecia a música, não conseguiu reger...

**D:** É. Tem uns *backgrounds* assim.

**F:** Quer dizer, se o regente não domina o negócio... uma coisa que a gente nunca pode esquecer, desse negócio das orquestras tocarem com pouco ensaio. Eles trabalham com pouco ensaio porque o grosso do ensaio deles é dedicado à obra principal, a obra que o regente toma como sua, e os concertos que eles tocam normalmente são obras de uso corrente sabe, todo mundo dentro da orquestra conhece os concertos do Beethoven, conhece os concertos do Tchaikovsky para violino. Você esta trabalhando

com obras familiares, a orquestra já tocou aquilo, se não ouviu muitas vezes, e no caso dos nossos concertos de violão, ao contrario dos concertos de sopro, a orquestra conhece concerto de clarinete de Mozart, conhece concerto para oboé de Mozart, do Strauss, conhece concerto para flauta de Mozart, do Jacques Ibert... é isso, tudo que você toca fora desse arroz com feijão a orquestra não conhece. E aí começa a dar “zica” porque a orquestra não sabe onde tem que segurar a onda, onde tem que entrar, ficam muito presos no regente. Quando a orquestra toca o concerto do imperador, eles não ficam pensando no regente, seguem o solista. Você vai tocar o concerto do Manuel Palau, o concerto do Mignone, concerto do Lohan, os caras não conhecem.

**D:** Então o violão está num ambiente hostil nesse sentido?

**F:** Total. Eu toquei agora o concertino do Tasman, a orquestra adotou a música, eles realmente gostaram, a gente ensaiou muito, tocamos a fantasia para um Gentillombre, mas é uma obra conhecida, vai bem, é fácil, essa é uma que você toca sem microfone fácil, porque o violão quase não toca com a orquestra, quando você está com orquestra você está acompanhando sempre com acordes, sempre na base do diálogo, quase todos os movimentos são à base de diálogo e, olha que inteligente o Rodrigo, quando o violão entra tocando a melodia da espanholeta na 5ª corda, as cordas estão um pouquinho acima do violão, o contrabaixo está em *pizzicato*, então você escuta bem o violão porque ele está no lugar do baixo, aí quando você vai fazer coisas acompanhadas pelos sopros, o que ele faz? Ele usa o flautim, que fica longe do violão, ele separa a textura do violão da orquestra. É um concerto a se estudar, quem quer escrever para violão e orquestra essa é a peça que eu recomendaria. Outra que é fácil de ouvir sem microfone é o Lohan. (**D:** Quem? Esse eu não conheço. Francês?). Maurice Lohan. Francês, espanhol, na verdade nasceu em Gibraltar, então ele tinha nacionalidade britânica, mas ele cresceu no Marrocos e morou na França e era considerado africano. A música dele é muito ligada ao sul da Espanha, norte do Marrocos, era aquela a região dele. (**D:** Como chama a peça?). Chama “Três Gráficos”. Três danças flamencas que ele meio que desconstrói, eu já toquei essa peça com a OSESP inclusive e daria pra tocar sem microfone, mas não vou fazer isso na sala São Paulo, é uma sala grande e eu queria ter liberdade de tocar tudo musicalmente, não queria tocar tudo forte.

**D:** Então tem essa escolha, “vou encarar a orquestra” ou “vou trabalhar mais o som”?

**F:** Eu tive duas ocasiões que eu toquei o Aranjuez sem microfone é porque não tinha, não era bom, e eram igrejas, vou te contar, cara, dá pra ouvir o violão direitinho na gravação.

**D:** É claro que tinham outras condições, você ensaiou...

**F:** Não foi muito ensaiado não. É que na Inglaterra é tudo feito sem ensaio, ensaio lá é pago então os músicos já são escolhidos com base na experiência de produzir muito em pouco tempo. Lá quem não tem uma baita leitura e não tem uma resposta rápida não se posicionaria. A concorrência é grande então, abriu vaga para o segundo clarinete da sinfônica de ??? tinham 120 candidatos. Você tem uma margem de escolha muito ampla, são as orquestras mais rápidas, você pega o festival que a BBC faz

em julho, agosto, setembro, outono, a sinfônica de BBC toca às vezes três programas por semana nesse festival e não é programa facinho, claro que tem dia que é programa conhecido, facinho que eles tocam com um ensaio, mas tem dia que eles tocam sinfonia torangarila, que eles fazem com dois ensaios. Já na escola eles estimulam isso, eu lembro quando eu era aluno lá no Academy, fizeram o festival do Eliot Carter, eu nem tinha entrado, foi o ano que eu fui prestar o exame, e meu colega estava tocando, cara, pegou partita pra orquestra do Eliot Carter em menos de uma semana, aquilo cara, é impossível, não tem como, ridiculamente difícil e encrencado e fazem.

**D:** É a cultura também. Eu não tenho esse contato, só de gravação e tal. O contato que eu tenho é com as orquestras de Belo Horizonte. (**F:** Que estão melhorando). Estão melhorando, mas com a questão de ter vindo de fora e com um regime político também que colocou o povo mais em toque de caixa, que por um lado foi bom, por outro criou... mas eu não tinha ainda essa visão, o que me passa é que a gente não conhece as peças direito, por exemplo, lá eu nunca vi essas coisas sendo tocadas. As coisas um pouco mais diferentes que se toca lá é Sherazade. Toca-se Mozart, Beethoven, ...

**F:** Pode até acontecer um compositor local...

**D:** Até já aconteceu, mas foi uma situação de concurso. Nunca mais teve. Inclusive duas peças que eu achei muito legais, uma do Ronaldo Cadeu, que é um violonista muito bom também, toca flamenco e tal, a peça dele é muito legal, e o outro eu não vou me lembrar o nome, mas a peça dele é mais legal ainda.

**F:** É uma pena. Porque lá em Minas vocês têm um grande concerto para violão e orquestra que é um concerto dodecafônico que é do Gilberto Carvalho, professor de composição.

**D:** Eu sei quem é. Mas esse concerto eu nunca vi, acho que não tem na escola, já ouvi falar do meu concerto.

**F:** Tem no meu programa de rádio, pega lá, com o Lindolfo tocando, faz tempo, ele parou de tocar o que, há mais de 25 anos. Lindolfo Bicalho. Na época, é engraçado, Belo Horizonte tinha uma reputação assim por fazer música contemporânea, coisa e tal, parecia que tinha possibilidade de mercado assim.

**D:** O problema do mercado é o consumidor?

**F:** Você tem que criar o consumidor, o lance é o seguinte, tem que investir em estudante, porque ele cria o hábito de ouvir aquilo que perdura pela vida inteira. Eu via assim, dos lugares que morei fora do Brasil, Londres particularmente, lugares que têm o cenário de música contemporânea muito vibrante mas claro, é aquela turminha que escuta aquilo desde que era jovem, tinha uma velhinha lá que todo concerto de música contemporânea você esbarrava nela, não porque meu marido era compositor e eu aprendi com ele e passei a gostar do negócio, uma velhinha, titia.

**D:** Isso deve estar começando agora em BH. Você tem esse grupinho lá, de titias também e ultimamente também bastante jovens, eu sou um, estou indo nos concertos e tal, sei lá 20 a 30 pessoas.

**F:** O caminho é ouvir música de câmara boa, porque música de câmara é que forma público, agora os canais para música de câmara estão muito fechados no Brasil ultimamente. É uma lástima. A razão principal disso é que você tem uma quantidade muito grande de programas sociais através da música que são voltados para a prática orquestral, então a música de câmara está fora desse lado, então essa parte de eventos, eventos de empresa, que os caras não querem mais música de câmara, querem orquestra, aqui em São Paulo está ruim pra burro pra música de câmara. Até trabalhos que eu tenho há muito tempo, e coisas legais, tocando com uma cantora que é uma estrela aqui no Municipal, toda vez que ela faz papel ela lota a casa, recital de câmara não consegue em lugar nenhum. E eu falei: você acha que é por causa do violão? E ela: não, com você eu não vejo por onde, com piano não está rolando, lancei um disco de Villa-Lobos com piano e não teve projeção nenhuma o disco, então não está um ambiente muito favorável para música de câmara de uma forma geral. É isso.