

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

GUSTAVO DE MORAES FARIAS

A obra para violão de Arthur Bosmans:

Uma análise da brasilidade nos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos

Belo Horizonte

2015

GUSTAVO DE MORAES FARIAS

A Obra para Violão de Arthur Bosmans:

Uma análise da brasilidade nos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Processos Analíticos e Criativos

Orientador: Professor Dr. Antônio Gilberto Machado de Carvalho

Belo Horizonte

2015

F224o Farias, Gustavo de Moraes

A obra para violão de Arthur Bosmans: uma análise da brasilidade nos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos. / Gustavo de Moraes Farias. -- 2015.

122 f., enc.; il.

Orientador: Antônio Gilberto Machado de Carvalho.

Área de concentração: Processos Analíticos e Criativos.

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

Inclui bibliografia.

1. Arthur Bosmans 2. Musica Analise, apreciação. 3. Violão. I. Carvalho, Antônio Gilberto Machado de. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno GUSTAVO DE MORAES FARIAS, em 28 de agosto de 2015, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Antonio Gilberto M. de Carvalho

Prof. Dr. Antônio Gilberto Machado de Carvalho
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Paulo Sérgio M dos Santos

Prof. Dr. Paulo Sérgio Malheiros dos Santos
Universidade do Estado de Minas Gerais

William José Lanna

Prof. Dr. Oilliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que sempre me apoiaram.

Aos meus irmãos, Jota e Lívia, e a minha sobrinha Vitória que estão sempre ao meu lado.

A toda minha família que de alguma forma também faz parte dessa conquista.

À minha noiva, Veridiane, que esteve ao meu lado me apoiando e incentivando em toda essa trajetória.

Aos meus grandes professores e amigos Charles Roussin e Celso Faria por todas as aulas, ideias e apoio que sempre me deram.

A todos os meus amigos que torceram por mim.

À CAPES que me concedeu a bolsa de estudos.

Ao professor Dr. Oiliam Lanna pelo apoio.

Aos professores Drs. Paulo Sérgio Malheiros e Angelo Nonato por aceitarem compor a banca de defesa.

Ao meu orientador Professor Doutor Antônio Gilberto Machado de Carvalho por sua disponibilidade, empenho e paciência.

RESUMO

Arthur Bosmans nasceu na Bélgica mas viveu a maior parte de sua vida no Brasil e grande parte de suas composições se encaixam no perfil da música nacionalista brasileira. Bosmans escreveu duas obras para violão solo, a suíte *Brasileiras* em 1974 e a *Valsa da outra esquina* em 1988. O presente trabalho tem como objetivo analisar a "brasilidade" contida nos elementos melódicos, rítmicos e harmônicos dessas obras. Para isso foram realizadas as análises harmônica, melódica e rítmica dos cinco movimentos da suíte *Brasileiras*, bem como da *Valsa da outra esquina* a fim de aferir a coerência dos gêneros e danças escolhidos com os elementos musicais utilizados pelo compositor.

Palavras-chave: Arthur Bosmans, análise musical, brasilidade, violão.

ABSTRACT

Arthur Bosmans was born in Belgium but lived most of his life in Brazil and much of his compositions fits in the profile of the Brazilian nationalist music. Bosmans wrote two works for solo guitar, the suite *Brasileiras* in 1974 and the *Valsa da outra esquina* in 1988. The present work aims to analyze the "Brazilianness" contained in the melodic, rhythmic and harmonic elements of those works. For it was held the harmonic, melodic and rhythmic analysis of the five movements of the suite *Brasileiras* and the *Valsa da outra esquina* in order to assess the consistency of genres and dances chosen with the musical elements used by the composer.

Key-words: Arthur Bosmans, musical analysis, brazilianness, guitar.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: Álbum para Juventude, op.68 - <i>Melody</i> - Robert Schumann.....	19
FIGURA 2: <i>Melody</i> – R. Schumann – Ritmo.....	19
FIGURA 3: <i>Medoly</i> – R. Schumann – Paradigmas.....	20
FIGURA 4: Análise paradigmática – <i>Melody</i> – R. Schumann.....	21
FIGURA 5: Ponteio de Bosmans – Compassos 1 – 5.....	23
FIGURA 6: Ponteio de Bosmans – Compassos 5 – 8.....	24
FIGURA 7: Ponteio de Bosmans – Compassos 12 – 14.....	24
FIGURA 8: Ponteio de Bosmans – Compassos 9 – 10.....	24
FIGURA 9: Ponteio de Bosmans – Compassos 9 – 16.....	25
FIGURA 10: Ponteio de Bosmans – Compasso 15.....	25
FIGURA 11: Ponteio de Bosmans – Compasso 16.....	26
FIGURA 12: Dansa Brasileira de Radamés Gnattali – Compassos 81 – 87.....	26
FIGURA 13: Ponteio de Bosmans – Compasso 21.....	27
FIGURA 14: Ponteio de Bosmans – Compasso 24.....	27
FIGURA 15: Ponteio de Bosmans – Compasso 28.....	27
FIGURA 16: Ponteio de Bosmans – Compasso 31.....	28
FIGURA 17: Ponteio de Bosmans – Compasso 42.....	28
FIGURA 18: Ponteio de Bosmans – Compassos 51b – 52b.....	29
FIGURA 19: Ponteio de Bosmans – Compassos 54b – 55b.....	29
FIGURA 20: Ponteio de Bosmans – Seção A – Paradigmas.....	30
FIGURA 21: Ponteio de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A.....	31
FIGURA 22: Ponteio de Bosmans – Seção B – Paradigmas.....	32
FIGURA 23: Ponteio de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.....	33
FIGURA 24: Modinha de Bosmans – Compassos 1 – 4.....	34
FIGURA 25: Modinha de Bosmans – Compassos 5 – 6.....	35
FIGURA 26: Modinha de Bosmans – Compassos 9 – 12.....	35
FIGURA 27: Modinha de Bosmans – Compassos 13 – 14.....	36
FIGURA 28: Modinha de Bosmans – Compassos 15 – 18.....	36
FIGURA 29: Modinha de Bosmans – Compassos 20 – 21.....	37
FIGURA 30: Modinha de Bosmans – Compassos 23 – 24.....	37
FIGURA 31: Modinha de Bosmans – Compassos 25 – 30.....	38
FIGURA 32: Modinha de Bosmans – Seção A – Paradigmas.....	39

FIGURA 33: Modinha de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A.....	40
FIGURA 34: Modinha de Bosmans – Seção B – Paradigmas.....	41
FIGURA 35: Modinha de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.....	41
FIGURA 36: Modinha de Bosmans – Novos elementos rítmicos da Coda.....	42
FIGURA 37: Variação do ritmo da Batucada.....	43
FIGURA 38: Batucada de Bosmans – Compassos 1 – 8.....	44
FIGURA 39: Batucada de Bosmans – Ostinatos da seção A.....	45
FIGURA 40: Batucada de Bosmans – Compassos 9 – 25.....	45
FIGURA 41: Acordes de quarta.....	46
FIGURA 42: Batucada de Bosmans – Compasso 26.....	46
FIGURA 43: Batucada de Bosmans – Compassos 26 – 47.....	47
FIGURA 44: Batucada de Bosmans – Melodia da seção C.....	47
FIGURA 45: Batucada de Bosmans – Seção C – Compassos 44 – 59.....	48
FIGURA 46: Batucada de Bosmans – Seção D – Compassos 60 – 68.....	49
FIGURA 47: Batucada de Bosmans – Seção E – Compassos 69 – 76.....	49
FIGURA 48: Batucada de Bosmans – Coda – Compassos 77 – 87.....	50
FIGURA 49: Batucada de Bosmans – Seção A e B – Paradigmas.....	51
FIGURA 50: Batucada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A e B.....	52
FIGURA 51: Batucada de Bosmans – Seção C e D – Paradigmas.....	53
FIGURA 52: Batucada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção C e D.....	54
FIGURA 53: Batucada de Bosmans – Seção E e Coda – Paradigmas.....	54
FIGURA 54: Batucada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção E e Coda.....	55
FIGURA 55: Toada de Bosmans – Compassos 1 – 10.....	56
FIGURA 56: 1º mov. Da Sinfonia nº7 de L. van Beethoven – Compassos 53 – 62.....	57
FIGURA 57: Grande Overture de Mauro Giuliani – Compassos 79 – 87.....	57
FIGURA 58: Toada de Bosmans – Compassos 11 – 14.....	58
FIGURA 59: Toada de Bosmans – Compassos 23 – 26.....	58
FIGURA 60: Toada de Bosmans – Compassos 43 – 47.....	59
FIGURA 61: Toada de Bosmans – Compassos 48 – 59.....	59
FIGURA 62: Toada de Bosmans – Compassos 60a – 70b.....	60
FIGURA 63: Toada de Bosmans – Compassos 71 – 77.....	61
FIGURA 64: Toada de Bosmans – Intr. e Seção A – Paradigmas.....	62
FIGURA 65: Toada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Intr. e Seção A.....	63
FIGURA 66: Toada de Bosmans – Seção B e Coda – Paradigmas.....	64

FIGURA 67: Toada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B e Coda.....	64
FIGURA 68: Sorongo de Bosmans – Compasso 1.....	66
FIGURA 69: Sorongo de Bosmans – Compassos 1 – 3.....	67
FIGURA 70: Sorongo de Bosmans – Compassos 1 – 5.....	67
FIGURA 71: 3º mov. do Concerto à Brasileira de Gnattali – Compassos 182 – 187.....	67
FIGURA 72: Sorongo de Bosmans – Compassos 6 – 10.....	68
FIGURA 73: Sorongo de Bosmans – Compassos 11 – 15.....	68
FIGURA 74: Danza Mora de Francisco Tárrega – Compassos 11 – 15.....	68
FIGURA 75: Sorongo de Bosmans – Compassos entre 15– 46.....	69
FIGURA 76: Sorongo de Bosmans – Compassos 23 – 24 e 28 – 29.....	70
FIGURA 77: Sorongo de Bosmans – Compassos 48 – 59.....	70
FIGURA 78: Sorongo de Bosmans – Compasso 73 – 98.....	71
FIGURA 79: Sorongo de Bosmans – Introdução – Paradigmas.....	72
FIGURA 80: Sorongo de Bosmans – Organização dos paradigmas – Introdução.....	72
FIGURA 81: Sorongo de Bosmans – Desenvolvimento – Paradigmas.....	73
FIGURA 82: Sorongo de Bosmans – Organização dos paradigmas – Desenvolvimento	74
FIGURA 83: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 1 – 6.....	76
FIGURA 84: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 6 – 22.....	77
FIGURA 85: Valsa de esquina nº1 de Francisco Mignone – Compassos 1 – 9.....	77
FIGURA 86: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 35 – 38.....	78
FIGURA 87: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 39 – 55a.....	79
FIGURA 88: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 53b – 57b.....	79
FIGURA 89: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 37 – 38 e 58 – 60.....	80
FIGURA 90: Valsa da outra esquina de Bosmans – Introdução – Paradigmas.....	81
FIGURA 91: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Introdução.....	80
FIGURA 92: Valsa da outra esquina de Bosmans – Seção A – Paradigmas.....	81
FIGURA 93: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A.....	81
FIGURA 94: Valsa da outra esquina de Bosmans – Seção B – Paradigmas.....	82
FIGURA 95: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.....	82

SUMÁRIO

1	Introdução	10
2	Do nacionalismo a Belo Horizonte	13
2.1	O movimento nacionalista	13
2.2	O nacionalismo no Brasil	13
2.3	A produção para violão nas décadas de 1970 e 1980	15
3	Metodologia de análise musical	17
3.1	Análise melódica e harmônica	17
3.2	Análise Paradigmática	18
4	A obra para violão de Arthur Bosmans e sua análise	23
4.1	Brasileiras - 1º Movimento - Ponteio	23
4.1.1	Ponteio – Análise melódica e harmônica	23
4.1.2	Ponteio – Análise Paradigmática	30
4.2	Brasileiras - 2º Movimento - Modinha	34
4.2.1	Modinha – Análise melódica e harmônica	34
4.2.2	Modinha – Análise Paradigmática	38
4.3	Brasileiras - 3º Movimento - Batucada	42
4.3.1	Batucada – Análise melódica e harmônica	43
4.3.2	Batucada – Análise Paradigmática	50
4.4	Brasileiras - 4º Movimento - Toada	55
4.4.1	Toada – Análise melódica e harmônica	56
4.4.2	Toada – Análise Paradigmática	61
4.5	Brasileiras - 5º Movimento - Sorongo	65
4.5.1	Sorongo – Análise melódica e harmônica	65
4.5.2	Sorongo – Análise Paradigmática	72
4.6	Valsa da outra esquina	74
4.6.1	Valsa da outra esquina – Análise melódica e harmônica	75
4.6.2	Valsa da outra esquina – Análise Paradigmática	80
5	Conclusão	86
	Referências	88
	Anexos	91

1 Introdução

Arthur Louis Joseph Jean Bosmans, daqui por diante chamado apenas de Bosmans, nasceu na capital belga Bruxelas, em 1908. Seus pais, Arthur Dominique Philippe Bosmans e Marie Octavie Neijskens, lhe deram suas primeiras lições musicais de teoria e piano. Estudou algum tempo depois em um internato na cidade de Mons no sul da Bélgica. Apesar de seu grande interesse pelas artes, que além da música incluíam a pintura e a literatura, seu interesse profissional era pela marinha.

Bosmans ingressou na Marinha Mercante Belga em 1925, aos dezessete anos de idade. Durante os oito anos em que serviu à Marinha chegou ao posto de 1º tenente. Nesse período Bosmans sempre procurou ter contato com a música inclusive compondo. A respeito desse fato PINTO (1995, p.13) cita:

Sua boa formação escolar valeu-lhe a indicação por parte de seus superiores para um curso na Escola de Navegação de Antuérpia, possibilitando-lhe atingir o posto de 1º tenente. A partir da conclusão deste curso pode ele se dedicar mais à música. Passou a ter uma cabine individual, onde podia usar uma vitrola, e em alguns navios havia até mesmo um salão com piano, possibilitando-lhe escrever mais.

Este fato evidencia o interesse e a busca de Bosmans pela música.

Um problema na visão acabou tirando Bosmans da vida no mar, levando-o a trabalhar no porto de Antuérpia inspecionando navios. Essa situação acabou o aproximando da música e foi nesse período que Bosmans, mesmo consciente de sua inexperiência como compositor, seguiu o conselho de um amigo e se inscreveu ao Prêmio César Franck de Composição Sinfônica conquistando, para sua surpresa, o primeiro prêmio com a Rapsódia Sinfônica *La Rue*.

Após o Prêmio César Franck, Bosmans abandonou a marinha e intensificou o contato com a música, principalmente com a música francesa e especialmente com a obra de Debussy e Ravel. Apesar de uma formação bastante informal até o momento, sua carreira musical foi seguida de importantes cargos na regência. A carreira musical de Bosmans foi interrompida devido à Segunda Guerra Mundial.

Nesse período Bosmans retornou à marinha e em determinado momento acabou refugiando-se em Portugal. Lá recebeu notícias de sua mãe informando que a Bélgica tinha

sido ocupada por tropas nazistas e pedindo para que não retornasse. Em Lisboa, Bosmans, através de uma senhora da aristocracia portuguesa, teve contato com o embaixador do Brasil em Portugal que lhe concedeu um visto para o Brasil.

Bosmans chegou ao Brasil em 1940, e teve contato com Heitor Villa-Lobos que acabou o indicando para dirigir a Orquestra da Rádio Nacional. No Brasil sua carreira musical retornou de forma prolífica. Regeu a Orquestra Sinfônica Brasileira, criou a 1ª Banda Rítmica da Escola Nacional de Educação Física, ministrou composição na Escola Nacional de Música (hoje Escola de Música da UFRJ), no conservatório Lorenzo Fernandez, dentre muitos outros trabalhos.

Em 1944 foi convidado pelo então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek, a assumir a direção da Orquestra Sinfônica Municipal e posteriormente a da Orquestra Sinfônica Estadual, cargo que ocupou até 1955. Bosmans naturalizou-se brasileiro em 1953 e passou a ser grande divulgador da música brasileira na Europa. No ano de 1965, com a abertura de vaga para a cadeira de regência do Conservatório Mineiro de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Bosmans apresentou a sua candidatura à Congregação da instituição, que foi unanimemente aceita. Lecionou Composição, Regência e Música de Câmara na instituição até sua aposentadoria em 1979, exercendo um papel importante e influente na vida cultural belo horizontina.

Bosman escreveu, em 1974, a suíte *Brasileiras (I-Ponteio, II-Modinha, III-Batucada, IV-Toada e V-Sorongó)*. Para essa obra, Bosmans escolheu um conjunto de fatores que mostra claramente sua intenção de que ela se encaixasse no perfil do nacionalismo brasileiro como: o título da suíte “*Brasileiras*”; as danças escolhidas para compor a obra, remetendo aos ideais de Mario de Andrade que diz que a Suíte não é patrimônio de povo nenhum e uma suíte brasileira poderia ter em seus movimentos danças como Ponteio, Cateretê, Coco, Moda ou Modinha, Cururú, Dobrado, dentre muitas outras danças; e o instrumento escolhido, o violão, um dos principais da cultura do país tanto popular quanto erudita. Em 1988, Bosmans escreveu a *Valsa da outra esquina*, obra dedicada a Francisco Mignone e inspirada em suas *Valsas de Esquina*, mais uma vez remetendo a elementos da cultura brasileira.

Este trabalho de pesquisa tem a intenção de colaborar para divulgação do repertório brasileiro. Propõe-se a identificar a brasilidade nos elementos harmônicos, melódicos e rítmicos que se encaixam no perfil da música nacionalista brasileira das obras para violão de Arthur Bosmans que são elas: a suíte *Brasileiras* e a *Valsa da outra esquina*. Além disso,

também pretende contextualizar esses elementos entre os gêneros e/ou ritmos escolhidos pelo autor em cada uma das peças.

O trabalho é dividido em três capítulos. O primeiro traz uma breve contextualização do movimento em que acreditamos estar inseridas as obras. Sua origem, manifestação no Brasil e reflexo em Belo Horizonte. Esse capítulo também contextualiza a realidade musical do violão no período em que as obras de Bosmans foram escritas, quais compositores já haviam abordado o instrumento e por quê.

O segundo capítulo descreve principalmente quais as metodologias de análise musical são utilizadas no trabalho e suas aplicações.

O terceiro capítulo é constituído pela aplicação das análises musicais escolhidas para esse trabalho, bem como a identificação das tendências composicionais de Bosmans.

2 Do nacionalismo a Belo Horizonte

2.1 O movimento nacionalista

O nacionalismo foi um movimento complexo, que tentava trazer uma cultura patriótica para o meio musical. O movimento ampliou-se na Europa entre o século XIX e a primeira do século XX, e se manifestava de formas diferentes, tais como no orgulho pela língua, literatura ou folclore. Com relação aos princípios do movimento nacionalista CHERŃAVSKY (2008, p.01) diz:

"Podemos identificar alguns princípios comuns que definem o movimento do nacionalismo musical **em todo o Ocidente**. O fim principal do movimento era a criação de uma linguagem própria e exclusiva de cada povo, ou de cada 'raça' (como se dizia na época). Uma condição prévia necessária para atingir esse objetivo, segundo os pensadores responsáveis pela propagação dos ideais nacionalistas, era a formação e educação de um público nacional que pudesse apreciar e sustentar a produção dessa música. Além disso, para ser verdadeira, a composição nacional deveria estar inspirada em fontes folclóricas ou primitivas de seu país. E ainda de acordo com os teóricos do movimento, a verdadeira música nacionalista, obtida da transformação das fontes originais - pelo gênio músico - em composição erudita, atinge completamente seu objetivo ao elevar-se de música nacional a música universal.." (grifo nosso)

Seguindo esses ideais citados, o nacionalismo trouxe compositores que deram uma nova direção à música desse período, como Verdi na Itália, Wagner na Alemanha, Chopin na Polônia, Liszt na Hungria dentre muitos outros.

2.2 O nacionalismo no Brasil

No Brasil, o nacionalismo se efetivou em 1928 quando o escritor e musicólogo de cunho modernista, Mario de Andrade propôs o desenvolvimento de um projeto nacional erudito/popular para o país, com o uso sistemático da música folclórica como condição indispensável para o ingresso e permanência do artista no meio musical. ANDRADE (1972, p. 20) define o nacionalismo brasileiro da seguinte forma, "O critério histórico atual da

Música Brasileira é o da manifestação musical que sendo feita por brasileiro ou indivíduo nacionalizado, reflete as características musicais da raça”. Dentro desse conceito, Heitor Villa-Lobos por exemplo se encaixou muito bem no perfil nacionalista.

Na obra de Villa-Lobos identificamos o que chamamos de brasilidade. Segundo CHERÑAVSKY, a definição de brasilidade dependia de uma série de fatores que definiam um modelo de "brasileiro". Esse modelo foi identificado como uma mistura de três raças, já que a miscigenação era um elemento indissociável da maior parte da população do país. Assim o povo brasileiro passou a ser definido como a combinação de traços africanos, indígenas e portugueses e a utilização de elementos provenientes da culturas dessas três raças definem brasilidade.

As colorações musicais nacionalistas são notórias na obra de Villa-Lobos, que buscou no folclore, sua fonte de inspiração. Dentre as muitas obras de Villa-Lobos, podemos destacar as séries: *Bachianas Brasileiras* (1930-1945), onde o autor mesclava os elementos contrapontísticos da música de Bach com materiais da música popular urbana brasileira; *Choros* (1920-1929), obras inicialmente inspiradas na música dos chorões do Rio de Janeiro e que assumem complexidade crescente; e a *Obra para Violão Solo* (1920-1940), que traz uma série de inovações instrumentais.

Os elementos de brasilidade nos ritmos e melodias brasileiras começam a surgir desde a colonização como afirma ALFONSO (2009, p.27)

Os jesuítas utilizavam na catequese os teatros religiosos, seus instrumentos musicais juntamente com as danças e os ritmos das tribos indígenas. As danças europeias, introduzidas pelas elites sociais e pelos professores de piano, como as *valsas, polcas, habaneras, mazurkas, xotis e tangos*, foram apropriadas pelo povo brasileiro e se fundiram com os *cateretés, batuques e lundus*. Os africanos trouxeram seus ritmos ligados a danças e essa mistura de sons e maneira de fazer e de se relacionar com a música vão construindo a música brasileira como a *modinha, o lundu, o maxixe, o choro, o samba* e a música erudita que utiliza todos esse elementos rítmicos e melódicos.

A relação do violão com a cultura brasileira surge desde o período citado acima. Os jesuítas utilizavam, dentre outros instrumentos, a viola, instrumento antecessor à nossa conhecida viola caipira, para a catequização. O violão acabou tomando o lugar da viola como instrumento acompanhador, tornando-se extremamente popular nos séculos XIX e XX. O instrumento se tornou parte tão forte da música brasileira que até mesmo obras para outros instrumentos, como o piano, evocavam elementos tipicamente violonísticos. Apesar do violão

ter uma relação íntima com a cultura brasileira, ele se tornou um instrumento marginal, ligado à malandragem, até o surgimento da obra para violão de Heitor Villa-Lobos, entre 1920 a 1940, que trouxe à vida o violão brasileiro de concerto.

Após a bem sucedida obra de Villa-Lobos, existe um hiato de 30 anos para que novas obras de envergadura surjam no repertório violonístico. Alguns poucos compositores, com interesses limitados a respeito do instrumento, escreveram músicas nesse período, a saber: Lorenzo Fernandez que escreveu *Saudosa Seresta*, *Suave Acalanto*, *Velha Modinha* e *Ponteio* (1942) originalmente para piano; Camargo Guarnieri que escreveu *Ponteio* (1944), *Valsa choro* (1954) e *Estudo nº1* (1958); Guerra-Peixe *Suite para Violão* (1946); Francisco Mignone *4 Peças - Modinha, Minueto-Fantasia, Repinicando* e *Choro* – (1953). Deve-se tomar nota que todas as obras citadas acima foram escritas na vertente nacionalista, exceto a *Suite para Violão* de César Guerra Peixe. Essas obras tiveram uma repercussão tímida, talvez pelo pouco conhecimento idiomático do instrumento por parte dos compositores ou por falta de uma formação mais consistente dos instrumentistas.

2.3 A produção para violão nas décadas de 1970 e 1980

Duas décadas de grande importância para a produção e divulgação da música brasileira para violão, de diferentes orientações estéticas, foram as de 1970 e 1980. Em relação a esse período da produção violonística do Brasil FARIA (2012, p.34) diz.

A década de 1970 foi decisiva para a consolidação do violão como instrumento de concerto no Brasil. Dentre os acontecimentos que favoreceram esta situação, podemos destacar: um verdadeiro “boom” do mercado editorial para violão, destacando-se a atuação de três casas sediadas em São Paulo, a Ricordi Brasileira, a Irmãos Vitale e a Novas Metas; o aparecimento de compositores que contavam com o estudo sistemático do instrumento em sua formação, revigorando assim o repertório do violão. Dentre eles, podemos citar: Pedro Cameron (1949), Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), Sérgio Assad (1952), Antônio Gilberto Machado de Carvalho (1952), Paulo Porto Alegre (1956) e Roberto Victório (1959); a proliferação do ensino do instrumento, seja em cursos sazonais ou regulares, culminando no ingresso do mesmo no ambiente universitário; e a consolidação da carreira internacional de toda uma geração. Desta, podemos destacar nomes como os de Turíbio Santos (1943), Carlos Barbosa-Lima (1944), Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949), Sérgio (1952) e Odair Assad (1956). Esses concertistas também foram responsáveis por despertar, nos

compositores que tinham pouca ou nenhuma familiaridade com o violão, o interesse em escrever para o instrumento.

De acordo como citado por FARIA, destacam-se iniciativas como a de Turibio Santos que comissionou uma série de obras para vários compositores e que posteriormente foram editadas pela prestigiada casa Max Eschig. Os compositores agraciados foram: Radamés Gnattali – *Brasiliana n°13* (1983) e *Petite Suite* (1985); Edino Krieger – *Ritmata* (1974); Marlos Nobre – *Momentos I* (1974), *Momentos II* (1975), *Momentos III* (1978), *Momentos IV* (1982); Almeida Prado – *Livro para Seis Cordas* (1974); Ricardo Tacuchian – *Lúdicas I* (1981); Cláudio Santoro – *2 Prelúdios* (1982); Francisco Mignone – *Lenda Sertaneja* (1982).

Outros eventos que incentivaram a produção do repertório para violão foram os concursos de composição. Destaca-se aqui o *I Concurso brasileiro de composição de música erudita para piano ou violão* produzido pela Funarte em copatrocínio com a editora Irmãos Vitale durante o biênio de 1978/1979 no Rio de Janeiro. Inúmeras obras para violão surgiram através deste concurso como mostra VETROMILLA (2011, p.14).

Do total de 108 obras inscritas, dezessete foram pré-selecionadas para etapa final, tendo sido premiadas *Suíte mirim*, de José Alberto Kaplan (primeiro lugar); *Ciclo*, de Maria Helena Rosas Fernandes (segundo lugar); *Dirg*, de Guilherme Bauer (terceiro lugar) e *Vértice*, de Ernst Widmer (menção honrosa), na categoria piano; e *Repentes*, de Pedro Cameron (primeiro lugar); *Suíte quadrada*, de Nestor de Hollanda Cavalcanti (segundo lugar); *Divagações poéticas*, de Amaral Vieira (terceiro lugar); *Introdução, Ponteio e Toccatina*, de Lina Pires de Campos (menção honrosa); *Verdades*, de Márcio Côrtes (menção honrosa) e *Três peças*, de Ernst Mahle (menção honrosa), na categoria violão. Tal conjunto de obras é representativo da produção musical erudita brasileira da época...

Eventos como o citado acima despertaram o interesse de compositores para o violão.

Em Belo Horizonte as décadas de 1970 e 1980 foram especialmente produtivas para o instrumento, podendo destacar importantes nomes do cenário mineiro como Carlos Alberto Pinto Fonseca, que em 1972 escreveu *7 Estudos para Violão*, Gilberto Carvalho e sua *Sonatina para Violão* de 1984 e Arthur Bosmans, compositor escolhido como tema desse trabalho, que traz uma representativa obra do violão brasileiro se encaixando nesse importante período da produção violonística do Brasil. A obra de Bosmans se enquadra, mesmo 50 anos mais tarde, nos ideais nacionalistas de Mario de Andrade.

3 Metodologia de análise musical

Como metodologia para esse trabalho, foram realizadas análises harmônicas, melódicas e rítmicas de cada um dos movimentos da suíte *Brasileiras* e da *Valsa da outra esquina*, levando em consideração que a importância dos elementos citados se torna diferente em cada peça.

De forma a atender às diferentes demandas de análise que as obras exigem foram escolhidos dois pensamentos analíticos diferentes. Para realizar a análise harmônica e melódica foi escolhido o método tradicional de Arnold Schoenberg. E para a análise rítmica foi utilizado o modelo paradigmático, desenvolvido por Jean-Jaques Nattiez e Jean Molino.

3.1 Análise Melódica e Harmônica

Como principal obra para as análises harmônicas e melódicas desse trabalho será utilizado o livro *Fundamentos da Composição Musical* de Arnold Schoenberg. Esse trabalho de Schoenberg é uma referência no assunto proposto, dispensando assim uma descrição muito aprofundada de seu conteúdo. Sendo assim, é feito somente uma breve apresentação de como é tratado o assunto.

O livro de Schoenberg é dividido em três partes. A primeira aborda a fundamentação teórica das práticas composicionais e a segunda e a terceira parte a aplicação desses fundamentos na análise das pequenas e grandes formas. *Fundamentos da Composição Musical* traz uma grande variedade de exemplos musicais de obras canônicas do repertório erudito elucidando cada prática composicional citada por Schoenberg. Também de Schoenberg serão utilizados os livros *Harmonia* e *Funções Estruturais da Harmonia*.

3.2 Análise Paradigmática

Para se falar da Análise Paradigmática primeiro deve-se falar do método desenvolvido Jean Jacques Nattiez e Jean Molino, o Modelo Tripartite de Semiologia Musical. De forma sucinta esse modelo divide a análise em três níveis diferentes: Nível Poiético; Nível Estésico; e Nível Neutro.

Cada um desses níveis aborda um ponto de vista diferente da obra em análise. O Nível Poiético trabalha com o processo de criação, dessa forma, diretamente com o criador. Busca acompanhar significações que pertencem ao universo do emissor. O Nível Estésico é relacionado aos receptores, que possuem um conhecimento múltiplo de informações e que constroem seus próprios significados, que podem ser semelhantes ou não, à interpretação. E por fim o Nível Neutro, também chamado de Nível Material, lida diretamente com a forma simbólica e material, nesse caso a partitura. Segundo Nattiez (1989, p.16) “este nível é neutro porque, como objeto, ele tem uma existência material independente das estratégias de produção que o originaram e das estratégias de percepção dele oriundas”.

Para a análise do Nível Neutro Nattiez e Molino utilizam a Análise Paradigmática que historicamente está ligada ao início da Semiologia Musical na década de 1960. Essa análise se propõe a decompor o discurso em unidades menores de modo a evidenciar suas relações de repetição e transformação. Com relação à sua estruturação é apresentado em cada coluna um paradigma diferente, sua repetição ou pequena variação se mantém na mesma coluna. Deve-se então ser lido, ignorando os espaços vazios, da esquerda para direita e de cima para baixo.

Nesse trabalho a Análise Paradigmática se aplicará somente aos ritmos utilizados por Bosmans. Somente a título de exemplificação, a seguir são apresentadas as estruturações de um pequeno trecho musical.

Será utilizada a primeira peça, *Melody*, do Álbum para Juventude, op.68 para piano de Robert Schumann (figura 1), e para simplificar, a análise será feita apenas da pauta superior da obra (mão direita), com abordagem somente ao ritmo.



Figura 1: Álbum para Juventude, op.68 - *Melody* - Robert Schumann.

No que diz respeito apenas ao ritmo essa peça será representada da seguinte forma (figura 2).

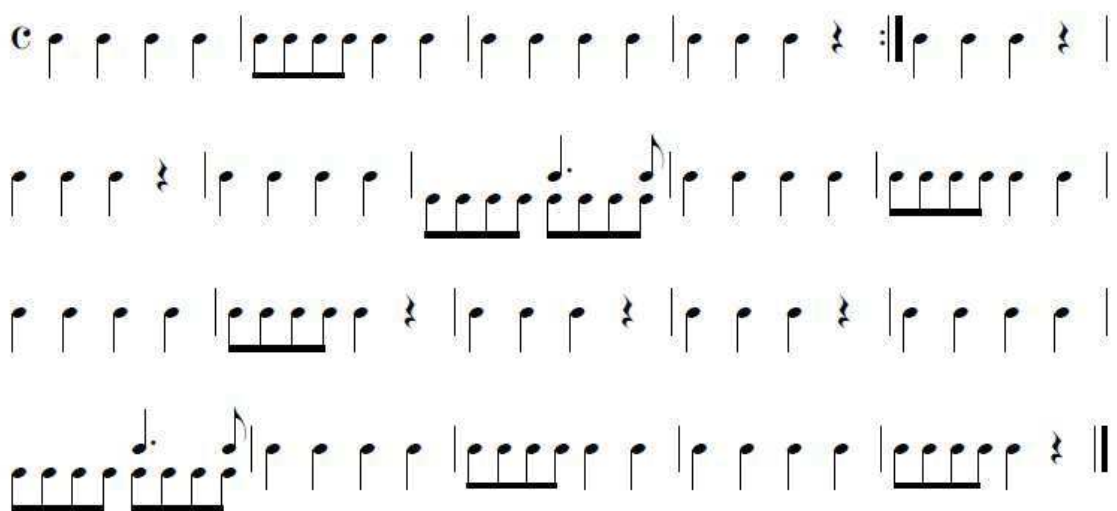


Figura 2: Melody – R. Schumann – Ritmo.

Para estruturar esse pequeno exemplo foram escolhidos quatro paradigmas; A compasso 1; B compasso 2; C compasso 4; e D compasso 8 (figura 3). O compasso 12 e 20 será considerado uma variação do paradigma B.

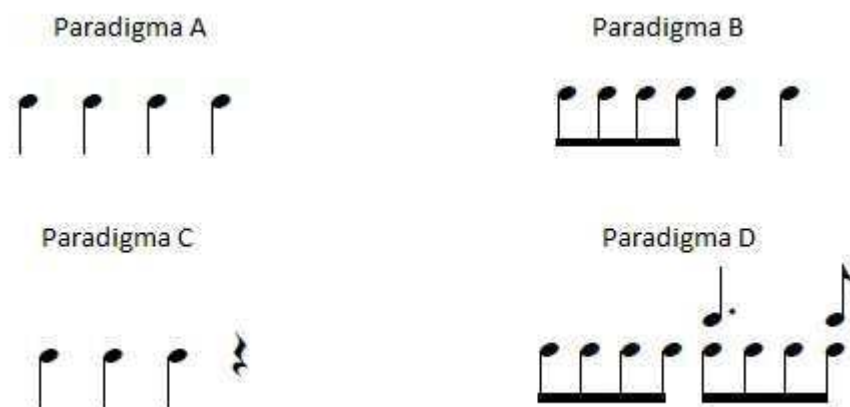


Figura 3: Medoly – R. Schumann – Paradigmas.

A organização dos paradigmas rítmicos ficará da seguinte forma (figura 4).

Figura 4: Análise paradigmática – Melody – R. Schumann.

Dessa forma podemos observar mais claramente a estruturação rítmica utilizada pelo compositor.

Deve-se levar em consideração que a metodologia da Análise Paradigmática utilizada no exemplo acima e que será utilizada nas obras, se além somente à parte rítmica das obras, de forma alguma, representa uma aplicação completa do Modelo Tripartite, mas sim, uma abordagem que auxiliará a compreensão da estruturação rítmica das obras e de suas variações.

4 A obra para violão de Arthur Bosmans e sua análise

4.1 Brasileiras – 1º Movimento – Ponteio

O gênero Ponteio tem forma livre, pode ser tanto em andamento mais lento quanto rápido. Seu nome tem relação direta com a forma de se tocar a viola caipira, o “pontear da viola”. Camargo Guarnieri, referência no gênero, autor de inúmeras séries de ponteios, diz que: “são prelúdios que têm caráter clara e tipicamente brasileiro. Achei melhor usar uma palavra diferente de ‘prelúdio’ para expressar esse caráter brasileiro” (VERHAALLEN 2001).

O *Ponteio* de Bosmans, para violão, é uma transcrição de um ponteio para piano do próprio compositor, integrante da obra *O cavaquinho bem temperado*, título que faz alusão ao *Cravo bem Temperado* de J. S. Bach. A peça traz elementos da música brasileira de vários gêneros.

4.1.1 Ponteio – Análise melódica e harmônica

A música, na tonalidade de Lá menor, se inicia com uma introdução, comp. 1 a 8, constituída de duas frases A e B. A frase inicial, A, é uma progressão de terças que em alguns momentos é alterada por notas que não fazem parte das escalas da tonalidade (figura 5).



Figura 5: Ponteio de Bosmans – Compassos 1 - 4.

Essas notas que fogem à harmonia de Lá menor são justificadas posteriormente no desenvolver da música. Bosmans também altera a direção motívica da progressão tornando-a

menos óbvia. A segunda frase da introdução, parte B, é uma cadência à dominante em arpejos. A sequência harmônica é I–VI–V. O acorde de dominante alterado, que aparece nessa cadência, utiliza uma das notas (sib) que foge à harmonia da progressão na parte A, formando a dominante com a quinta diminuta. A introdução termina com duas notas pedais, tônica e sétimo grau, nas extremidades do acorde da dominante com uma pequena progressão no “recheio” do acorde (figura 6).



Figura 6: Ponteio de Bosmans – Compassos 5 - 8.

Bosmans utiliza, em toda primeira seção, uma melodia sincopada, muito encontrada na música brasileira como o samba (figura 7), e o diálogo das melodias em contraponto com os baixos, lembrando as práticas do “Chorinho” (figura 8).



Figura 7: Ponteio de Bosmans – Compassos 12 – 14.

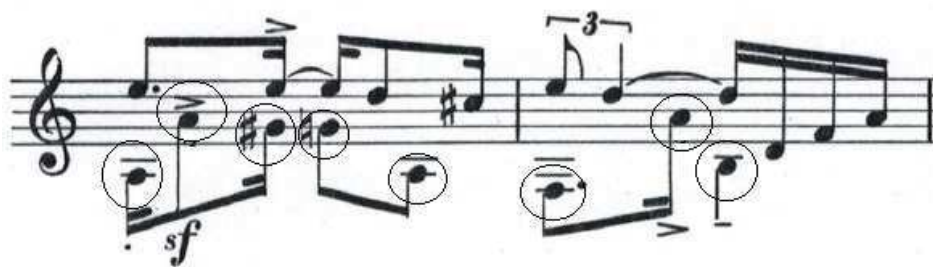


Figura 8: Ponteio de Bosmans – Compassos 9 e 10.

Na seção A, comp. 9 a 28, encontramos nos seus primeiros oito compassos o processo que Schoenberg chama de Período¹. A seção é dividida em A-B-A-C-C. As frases A e B dessa seção têm um cadenciamento harmônico tradicional terminando sempre II-V-I. O interessante é que Bosmans explora várias possibilidades desses acordes, sempre trazendo alguma informação ou "sensação" nova. A primeira alteração acontece na frase A, no compasso 11, utilizando o acorde da dominante com a quinta alterada, levando em conta que essa nota alterada é a mesma que aparece na introdução fugindo à harmonia da progressão.

Período - Schoenberg

Acorde alterado

Figura 9: Ponteio de Bosmans – Compassos 9 – 16.

Na frase B, Bosmans altera a subdominante, II grau, utilizando o acorde de sexta alemã, levando a segunda nota que não fazia parte da escala na progressão inicial. Por sua

¹ O período consiste em oito compassos divididos em um antecedente e um conseqüente de quatro compassos cada um, separados por uma cesura no quarto compasso. Na maior parte dos casos o antecedente termina no V e o conseqüente no I.

vez, a nota mi bemol é enarmônica de ré sustenido que originalmente faz parte do acorde de sexta alemã (figura 10).

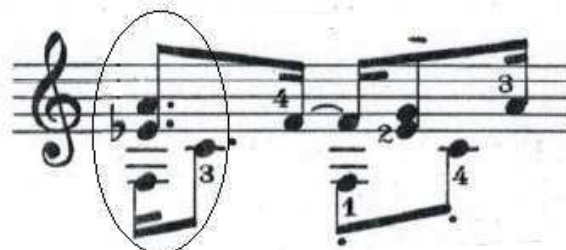


Figura 10: Ponteio de Bosmans – Compasso 15.

A frase termina com uma cadência à dominante utilizando o acorde com a terça maior e a terça menor, acorde que acredito ser um acorde com 7ª e 9ª aumentada, sendo o Sol natural enarmônico do Fá dobrado sustenido (figura 11). Esse acorde também é muito utilizado na música brasileira, principalmente pelos compositores influenciados pelo jazz, como por exemplo, Radamés Gnattali que utiliza frequentemente esse acorde como na *Dansa Brasileira* (figura 12).



Figura 11: Ponteio de Bosmans – Compasso 16.

Figura 12: Dansa Brasileira de Radamés Gnattali – Compassos 81 - 87.

Na repetição da frase A, Bosmans muda a alteração para o acorde da resolução, utilizando a terça de picardia, e uma pequena apogiatura no baixo (figura 13).



Figura 13: Ponteio de Bosmans – Compasso 21.

As duas frases C são praticamente idênticas, com diferença somente na resolução da cadência criando funções diferentes, a primeira frase terminando com o I grau alterado e na segunda frase com cadência interrompida, com o VI (figura.14 e 15).



Figura 14: Ponteio de Bosmans – Compasso 24.



Figura 15: Ponteio de Bosmans – Compasso 28.

A seção B, comp. 29 a 51, é uma pequena forma ternária, A-B-A', sendo que as duas frases, A e A' podem ser subdivididas em frases menores. A frase A é uma sequência de cadências II-V-I, onde na segunda parte da frase Bosmans utiliza o II grau com o acorde de 6ª napolitana², que usualmente é montado na 1ª inversão, aqui aparecendo na 2ª inversão (figura 16).



Figura 16: Ponteio de Bosmans - Compasso 31.

Na frase B, comp. 37 a 44, Bosmans modula para ré menor utilizando uma sequência II-V-II-V-I e acrescenta um elemento rítmico sincopado, semelhante a melodia da primeira seção. No comp. 42, Bosmans alterna acordes com notas da escala menor ascendente e descendente criando uma instabilidade e/ou indefinição tonal (figura 17), até que termina a frase com a dominante da tonalidade original, modulando novamente para Lá menor.



Figura 17: Ponteio de Bosmans – Compasso 42.

² O acorde napolitano é um enriquecimento, uma variável. O acorde é uma tríade maior sobre o 2º grau escalar com a fundamental abaixado um semitom. O seu uso mais frequente é no modo menor e na 1ª inversão.

A frase A' é muito semelhante à frase A, com pequenas mudanças melódicas, terminando com uma transição que retorna à introdução da peça.

A última parte é uma codetta, comp. 50b a 53b, onde Bosmans utiliza um processo conhecido com liquidação³, onde ele explora progressão em terças, que aparece na introdução da peça, mas agora de forma invertida (figura 18).

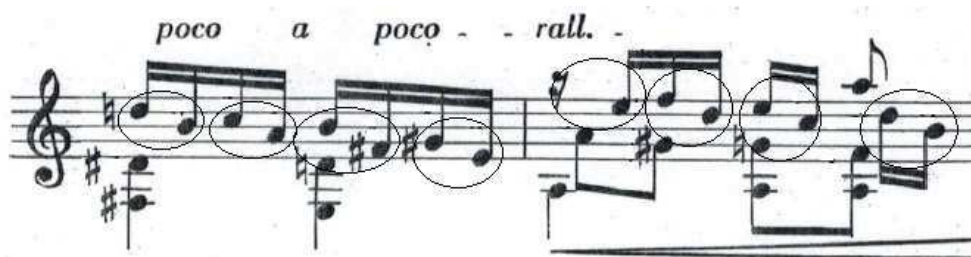


Figura 18: Ponteio de Bosmans – Compassos 51b e 52b.

Bosmans termina a peça com uma lembrança das práticas bachianas criando uma textura polifônica e com uma cadência de picardia⁴, fazendo jus ao título da obra original para piano, *O cavaquinho bem Temperado* (figura 19).



Figura 19: Ponteio de Bosmans – Compassos 54b – 55b.

³ A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não característicos que, por sua vez, não exigem mais continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico. A liquidação é, quase sempre, baseada em encurtamento da frase, uma redução ou condensação.

⁴ A cadência de picardia, prática muito utilizada na música barrora, consiste, quando em tonalidade menor, na substituição da terça menor por uma terça maior fazendo seu final mais forte ou mais conclusivo.

4.1.2 Ponteio – Análise Paradigmática

A análise rítmica será aplicada somente na seção A, compassos 8 a 20, e em toda a seção B, considerando que a introdução, compassos 21 a 28 da seção A e a codetta têm apenas uma sequência ininterrupta de semicolcheias, fazendo-se desnecessária essa abordagem.

Para definir os paradigmas deve-se levar em consideração que a peça possui em alguns momentos até três vozes ao mesmo tempo, sendo assim, para esse trabalho os paradigmas variam de uma voz até a combinação das vozes.

A seção A, apresenta oito paradigmas: A é a anacruse que aparece em quase todas as frases da peça; B, D e F o ritmo sincopado da música brasileira que rege praticamente toda a obra, com algumas diferenças, principalmente no acompanhamento dos baixos; C, E, G e H a resolução das frases que variam tanto nos baixos como na região aguda (figura 20).

Figura 20: Ponteio de Bosmans – Seção A – Paradigmas.

Na seção A, os paradigmas se organizam e se estruturam da seguinte forma:

The image displays a musical score for 'Ponteio de Bosmans – Organização dos paradigmas – seção A'. It is organized into a 7x7 grid of measures. Each measure contains musical notation for two staves (treble and bass clefs). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Some measures feature triplets, indicated by a '3' over a bracket. The score is divided into sections by empty cells in the grid, representing different musical paradigms. The notation is in black ink on a white background.

Figura 21: Ponteio de Bosmans – Organização dos paradigmas – seção A.

A segunda seção, B, compassos 28 a 51, ocorre uma mudança interessante com relação ao diálogo das vozes. Na primeira seção, as vozes dialogavam basicamente entre a voz aguda e o baixo. Na seção B, entretanto, existe um diálogo maior entre a voz aguda e uma voz intermediária, ao passo que o baixo mantém um ritmo mais discreto se atendo basicamente a semínimas em cada tempo, com pequenas variações.

A seção B apresenta os seguintes paradigmas: A, A' e K, são a mesma figura anacrústica que aparece na primeira seção, o paradigma K poderia ser chamado de A'' mas com o intuito de diminuir as variações de paradigmas foi-lhe dado outra letra; B e B' é o diálogo entre as vozes agudas e intermediárias com acompanhamento do baixo; C é também o diálogo entre as vozes porém com ritmos mais pontuados; D, H, L e L' são as resoluções das frases; E, F e G é o retorno do ritmo sincopado da primeira seção; e I e J são pontes modulatórias entre frases.

Paradigma A e A'

Paradigma B e B'

Paradigma C

Paradigma D

Paradigma E

Paradigma F

Paradigma G

Paradigma H

Paradigma I

Paradigma J

Paradigma K

Paradigma L e

The image displays twelve musical paradigms, labeled A through L. Each paradigm consists of one or two staves of musical notation. Paradigms A, B, C, D, E, F, G, H, I, and J show various rhythmic patterns and melodic lines. Paradigm K shows a complex rhythmic pattern with a double bar line. Paradigm L shows a complex rhythmic pattern with a double bar line and a fermata.

Figura 22: Ponteio de Bosmans – Seção B – Paradigmas.

Os paradigmas da seção B serão organizados da seguinte forma:

The image shows a musical score for 'Ponteio de Bosmans' organized into paradigms. The score is presented in a grid format with 15 rows and 11 columns. The notation includes various rhythmic patterns, including syncopated rhythms and complex rhythmic structures, typical of Brazilian samba. The score is organized into paradigms, showing the systematic use of rhythm and counterpoint.

Figura 23: Ponteio de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.

A organização dos paradigmas demonstra de forma clara o uso sistemático do ritmo sincopado brasileiro, muito utilizado no samba, bem como o diálogo contrapontístico com os baixos, lembrando as práticas do choro. Essa prática corrobora o que Guarnieri afirma sobre o gênero Ponteio ser um prelúdio, uma peça de forma livre, mas com uso dos elementos brasileiros.

4.2 Brasileiras – 2º Movimento – Modinha

No livro "Festas: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa" de István Jancsó e Iris Kantor, Martha Abreu diz sobre Modinha:

[...]apontada como um gênero de variados trânsitos: apesar das polêmicas, lhe era atribuída uma origem portuguesa mais erudita, cuja versão depois se popularizou, para retornar de novo aos salões nobres tanto em Portugal, como no Brasil. Em geral, a modinha é avaliada como tendo brilhado no século XVIII (e também no século XIX). Na Corte portuguesa de D. Maria I, comenta-se que chegou a arrebatrar os corações.

4.2.1 Modinha – Análise melódica e harmônica

A Modinha de Bosmans tem a forma geral A-B-A-Coda. A parte A possui um caráter triste, na tonalidade de Mi menor. Uma melodia é apresentada como uma introdução, formada por uma oitava descendente, realizado pelos bordões do violão com um acompanhamento discreto na região média (figura 24).

Figura 24: Modinha de Bosmans – Compassos 1 – 4.

Harmonicamente Bosmans mantém uma cadência à dominante, que foi muito utilizada no primeiro movimento “Ponteio”, utilizando o II grau com sexta alemã, acorde que também se apresenta com certa frequência levando a crer uma preferência do compositor por sua sonoridade.

Após a apresentação da melodia inicial, Bosmans, lembrando o caráter da Passacaglia, cria variações da melodia inicial acrescentando cromatismos e cria um

contracanto na região aguda, contracanto esse que toma grande importância na seção (figura 25).

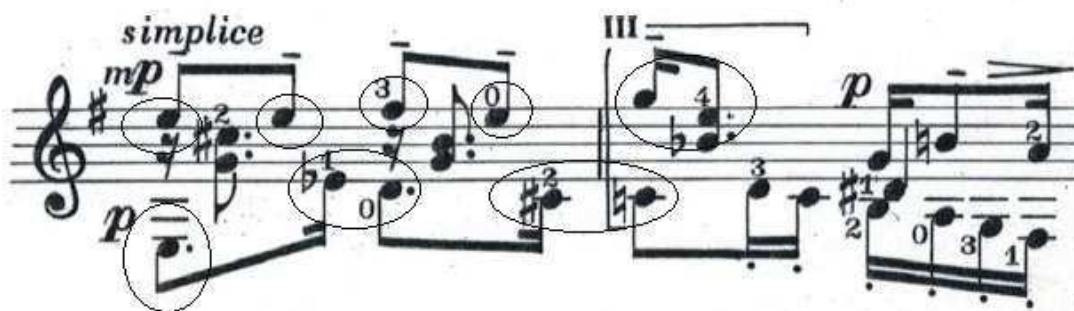


Figura 25: Modinha de Bosmans – Compassos 5 e 6 .

No final da primeira seção, Bosmans modifica a cadência e o contracanto (figura 26), formando assim, o que Schoenberg chama de Sentença⁵. Também é importante notar que o compositor concebe praticamente todas as ideias melódicas baseadas em segundas e terças, mas nesse momento aparece um intervalo de quarta, intervalo esse que terá grande importância posteriormente.



Figura 26: Modinha de Bosmans – Compassos 9 – 12.

⁵ A sentença é uma forma de construção mais elaborada que o período, pois ela não apenas afirma a ideia, como também inicia uma espécie de desenvolvimento. O início da sentença já inclui a repetição; em consequência, a continuação requer variações mais profundas das formas-motivo.

Com a modificação da cadência no final da sentença, Bosmans cria a necessidade de um “eco” da cadência, onde no último compasso é utilizada uma agógica bastante pronunciada, facilitando a condução melódica em vez da harmônica e onde novamente aparece o intervalo de quarta citado anteriormente (figura 27).

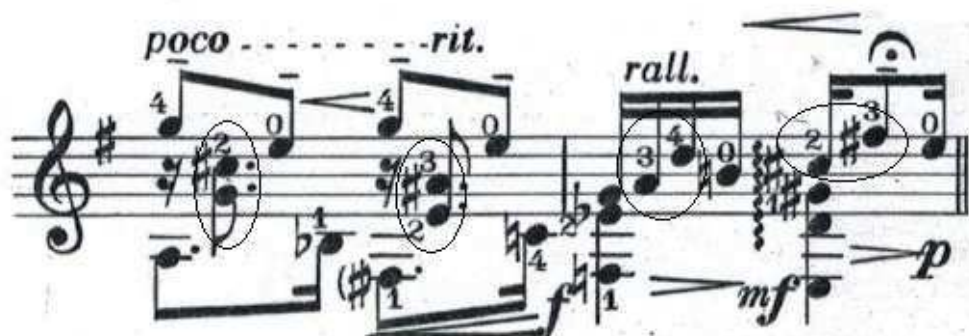


Figura 27: Modinha de Bosmans – Compassos 13 e 14.

A segunda seção contrasta com a primeira ao empregar um movimento mais animado e seresteiro em tonalidade maior, primeiro em Lá maior e depois em Mi Maior. Uma melodia clara e cantante na região aguda contrapõe-se aos baixos em síncope, fazendo alusão ao “Chorinho” (figura 28).

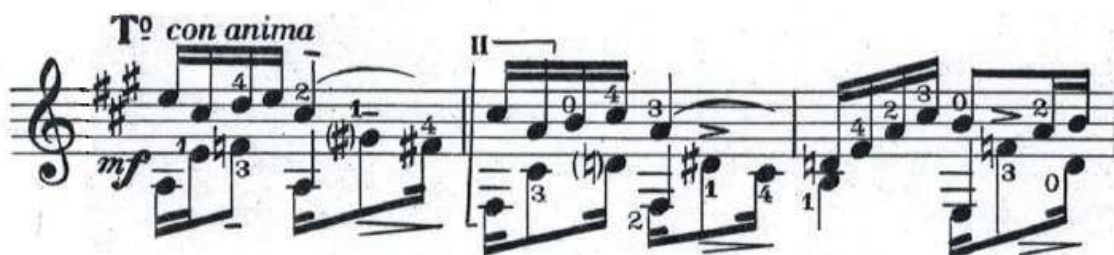


Figura 28: Modinha de Bosmans – Compassos 15 – 18.

Bosmans acrescenta nessa seção, no compasso 19, uma espécie de rubato escrito que leva ao final da seção (figura 29).

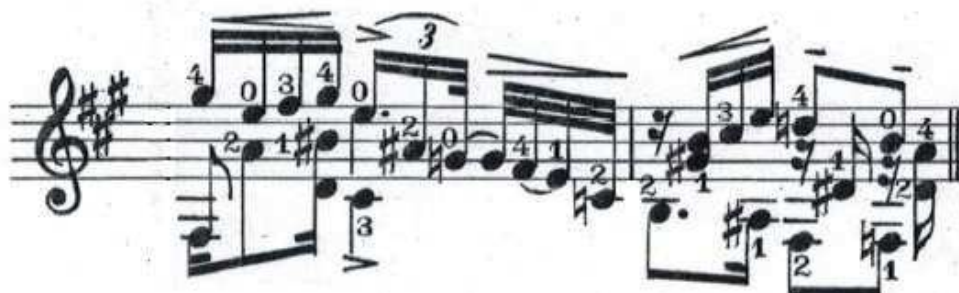


Figura 29: Modinha de Bosmans – Compassos 20 e 21.

Ao final da seção Bosmans utiliza os intervalos de quartas, que apareceram discretamente na primeira seção, de forma mais incisiva principalmente ao terminar a seção (figura 30).



Figura 30: Modinha de Bosmans – Compassos 23 e 24.

A peça retorna à seção A, indo para a Coda ao terminar novamente a sentença. Nela Bosmans utiliza práticas já utilizadas no primeiro movimento dessa suíte. Primeiro o acorde com a 9ª aumentada, resolução que ele usa na primeira frase da Coda que é uma variação do “eco” da primeira seção. Segundo o processo de Liquidação, utilizando agora os intervalos de quartas em acordes. E por último a cadência de Picardia, terminando a peça na tonalidade maior (figura 31).

The musical score for 'Modinha de Bosmans' (measures 25-30) is presented in a single system. It begins with a 'Coda' symbol. The tempo markings include *poco rit.*, *rall.*, *ad lib.*, *lentamento*, *vibr.*, *pizz. lunga*, *calma*, and *harm 8va*. Dynamics range from *mf* to *p*. Three chordal structures are circled and labeled: 'Acorde com 3ª M e 3ª m', 'Acorde de quartas', and 'Picardia'.

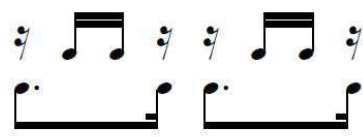
Figura 31: Modinha de Bosmans – Compassos 25 – 30.

4.2.2 Modinha – Análise Paradigmática

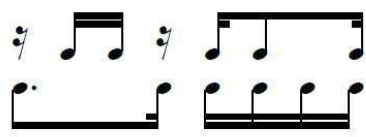
A análise paradigmática do ritmo será aplicada em toda a obra porém separadamente em cada seção.

Na Seção A, compassos 1 a 14, serão apresentados sete paradigmas. Levando em consideração a quadratura da melodia, formada por dois compassos, os paradigmas mantêm uma relação entre a primeira frase da melodia (paradigmas A e C) e a resolução da melodia (paradigmas B, D, E, F e G) (figura 32).

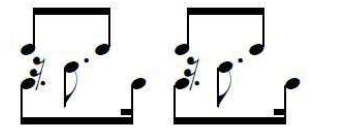
Paradigma A



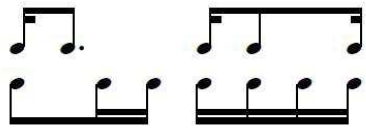
Paradigma B



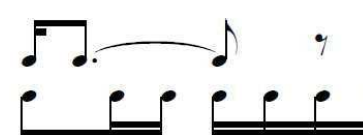
Paradigma C



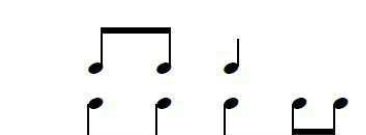
Paradigma D



Paradigma E



Paradigma F



Paradigma G

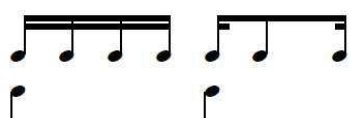


Figura 32: Modinha de Bosmans – Seção A – Paradigmas.



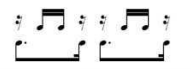
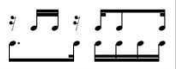
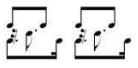

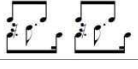






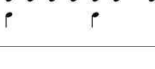
						
						
						
						
						
						
						

Figura 33: Modinha de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A.

A seção B apresenta oito paradigmas e alguns deles com alguma variação (figura 34).

Paradigmas A, A' e A''

Paradigma B

Paradigma C

Paradigma D

Paradigma E e E'

Paradigma F

Paradigma G

Figura 34: Modinha de Bosmans – Seção B – Paradigmas.

Figura 35: Modinha de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.

Não será realizada a análise paradigmática da Coda por ser um trecho curto, apenas seis compassos, e por ter elementos que já foram apresentados nas seções A e B. Os únicos elementos novos da Coda são representados ritmicamente a seguir (figura 36).

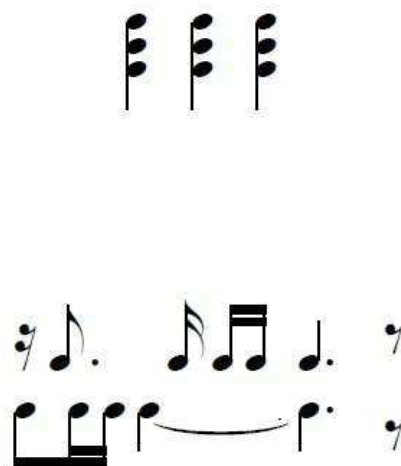


Figura 36: Modinha de Bosmans – Novos elementos rítmicos da Coda.

A análise rítmica dessa obra mostra que mesmo nos movimentos lentos Bosmans utiliza de forma incisiva, seja nas melodias ou nos baixos, ritmos sincopados da música brasileira.

4.3 Brasileiras - 3º Movimento – Batucada

O gênero *Batucada* tem ascendência africana, que, na mistura com as variedades rítmicas do Brasil, criou um gênero chamado *Cateretê*. Em outra ocasião, Bosmans aproveitou os elementos musicais desse movimento em uma obra orquestral e a intitulou *Cateretê*. Segundo CORREA (2000), inúmeras variações do cateretê são encontradas na prática da viola caipira.

4.3.1 Batucada – Análise melódica e harmônica

O movimento *Batucada*, dessa suíte, traz como fio condutor o ritmo marcado do cateretê, uma das variações da batucada (figura 37).

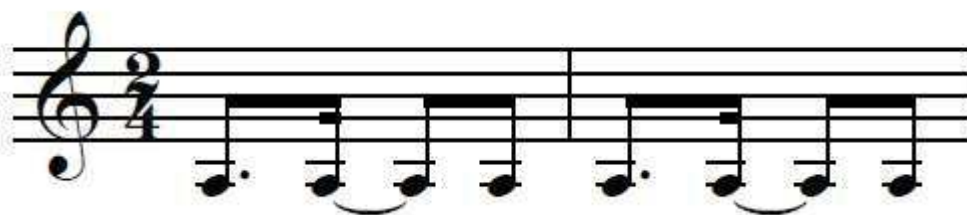


Figura 37: Variação do ritmo da Batucada

A obra é dividida em Introdução (compassos 1 a 8) – Seção A (compassos 9 a 25) – Seção B (compassos 26 a 43) – Seção C (compassos 44 a 59) – Seção D (compassos 59 a 68) – Seção E (compassos 69 a 76) – Coda (compassos 77 a 87). Deve-se levar em consideração que as seções A, C e E são as principais da peça, são as seções que trazem estruturas mais completas e informações musicais mais relevantes da música ao passo que as seções B e D funcionam como transições.

Bosmans apresenta logo na introdução ritmo da batucada, alternando sua aparição entre os baixos marcados e dividindo em estratos diferentes, parte em acordes e parte nos baixos. A introdução é construída basicamente com intervalos de quartas, utilizando um único material diferente no último acorde da introdução, intervalo de terça (figura 38). Essa figura rítmica também é conhecida como *Tresillo*. SANDRONI (2008, p.30) explica como *Tresillo* a figura construída sobre oito pulsações organizadas em ‘3+3+2’, a qual é identificada como uma das figuras rítmicas que caracteriza o nacionalismo brasileiro. SANDRONI ainda afirma sobre o *Tresillo*.

[...] o *Tresillo* aparece nas músicas de muitos outros pontos das Américas onde houve importação de escravos, inclusive é claro, no Brasil. O padrão rítmico 3+3+2 pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o coco nordestino e o partido-alto carioca; e também nos gonguês

dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante.

O *tresillo* também aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, quando figura na introdução do lundu 'Beijos de frade', de Henrique Alves Mesquita. Depois disso, aparece como padrão rítmico de acompanhamento em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, mas também em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas 'nacionalistas'.

The image shows a musical score for 'Batucada de Bosmans' (measures 1-8). The score is in 2/4 time, marked 'Allegro non troppo' with a tempo of 84/92. It features a complex rhythmic pattern with accents and dynamic markings such as *mp*, *sf*, *mfz*, *f*, and *pp*. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and various articulations. The score is written on two staves, with the upper staff containing the melody and the lower staff containing the accompaniment. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 38: Batucada de Bosmans – Compassos 1 – 8.

A peça, em sua maior parte possui um centro tonal em Lá, porém não apresenta funções tonais - quanto à função tonal me refiro à ideia de tensão e relaxamento harmônico, ou afastamento e aproximação de uma tonalidade, em resumo tônica, subdominante e dominante - as seções C e E são exceções pois apresentam funções tonais. A seção A é construída pela condução e diálogo de duas vozes, que são dois ostinatos em contraponto. A seção pode ser dividida em duas partes com ostinatos rítmicos e melódicos semelhantes (figuras 39 e 40).

Seção A - 1ª Parte
Ostinato melódico



Seção A - 1ª Parte
Ostinato dos baixos



Seção A - 2ª Parte
Ostinato melódico



Seção A - 2ª Parte
Ostinato dos baixos



Figura 39: Batucada de Bosmans – Ostinatos da seção A.



The musical score consists of three systems of staves. The top system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals. The bass staff contains a complex accompaniment with many beamed notes and rests. Dynamics include *mp*, *mf*, and *f*. A note in the bass staff is circled, with the instruction "N.B. marcar o '1a'" written below it. The score concludes with a double bar line and a key signature change.

Figura 40: Batucada de Bosmans – Compassos 9 – 25.

A seção B é uma seção de transição e se inicia com a manipulação do ritmo da batucada que, como citado anteriormente, é a agrupada em 3+3+2. O *tresillo* é expandido para 3+5+2 utilizando um acorde que é formado por quartas a partir da nota fá, acreditamos que por causa do idiomatismo do instrumento, ou seja, por causa de questões ligadas à estruturação e afinação do instrumento o acorde está invertido (figuras 41 e 42). É importante salientar que alguns estudiosos como Schoenberg consideram somente como acordes de quartas quando estas estão sobrepostas, dessa forma, o acorde que aqui é chamado de quartas invertido poderia ser considerado como um acorde misto.



Figura 41: Acordes de quartas.

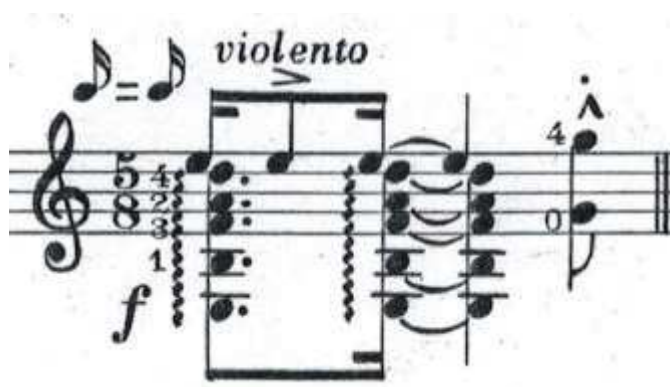


Figura 42: Batucada de Bosmans – Compasso 26.

Essa seção tem um contraste entre a rítmica da batucada, citada anteriormente, e um trecho melódico de caráter improvisatório. É interessante observar o tratamento que Bosmans dá a esse trecho improvisatório. Bosmans altera sempre uma segunda acima a ideia musical

com algumas variações de forma a evitar simetria e/ou uma transposição banal, e nos últimos compassos da seção são apresentados elementos novos que fazem a transição para a seção seguinte (figura 43).

Figura 43: Batucada de Bosmans – Compassos 26 a 47.

A seção C se destaca pela melodia clara e marcada, onde Bosmans dá indicação (*Pocchiss. Meno*) *marcar o canto*. A melodia tem o ritmo da batucada, mais uma vez manipulada agora na organização 3+4+2 (figura 44). Essa mesma melodia é transposta para os baixos com a mesma intenção de destaque, demonstrada pelos acentos e indicação *marc.* (figura 45).

Figura 44: Batucada de Bosmans – Melodia da seção C.

Figura 45: Batucada de Bosmans – Seção C – Compassos 44 a 59.

A seção D é um curto trecho de transição e o material principal é o intervalo de quartas. Bosmans forma acordes e arpejos utilizando esse intervalo. No compasso 62, as cordas soltas do violão, que é afinado por intervalos de quartas, formam um arpejo ascendente seguidos de acordes de quartas a partir da nota dó, compassos 63 a 66, com uma inversão onde a nota grave é si, e termina a seção, compassos 66 a 68, com o arpejo de quartas anterior aparecendo expandido, invertido e com uma diferença intervalar de segunda (figura 46).

Figura 46: Batucada de Bosmans – Seção D – Compassos 60 a 68.

Os compassos 69 a 76, formam a seção E que é uma mistura dos principais elementos das seções A e C. Bosmans utiliza o ritmo da batucada original (3+3+2) com a mesma melodia apresentada na seção C em contraponto com uma parte do ostinato melódico da seção A, agora em uma região mais grave. Bosmans também acrescenta um efeito percussivo nos compassos 70 e 72, completando o ritmo da batucada e dando mais colorido à peça (figura 47).

Figura 47: Batucada de Bosmans – Seção E – Compassos 69 a 76.

Na última parte da peça, a Coda, Bosmans altera o colorido ao pedir para tocar no cavalete do violão. Nos últimos compassos da peça o acorde com terça maior e menor aparece novamente, agora dividido em extratos diferentes. Por fim, a mesma sequência de acordes é

utilizada nos compassos 27 e 28 do segundo movimento *Modinha*, terminando a peça com variações do ritmo da batucada (figura 48).

Figura 48: Batucada de Bosmans – Coda – Compassos 77 a 87.

4.3.2 Análise Paradigmática

A Análise Paradigmática dessa peça será realizada a partir da seção A, já que a Introdução é somente a apresentação do ritmo da batucada, sendo assim é composta por apenas um paradigma com algumas variações. As análises vão se dividir em três grupos; primeiro com as seções A e B; segundo com as seções C e D; e o terceiro com a seção E e Coda .

Seções A e B:

Paradigma A

Paradigma B

Paradigma C

Paradigma D

Paradigma E

Paradigma F

Paradigma G, G', G'' e G'''

Paradigma H

Figura 49: Batucada de Bosmans – Seções A e B – Paradigmas.



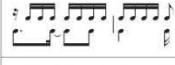









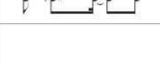














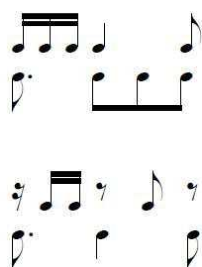
							
							
							
							
							
							
							
							
							
							

Figura 50: Batucada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seções A e B.

Seções C e D:

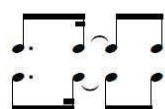
Paradigma A e A'



Paradigma B e B'



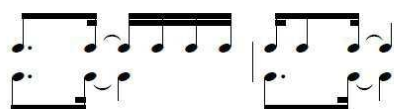
Paradigma C



Paradigma D e D'



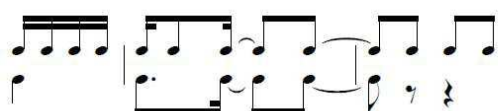
Paradigma E



Paradigma F



Paradigma G



Paradigma H

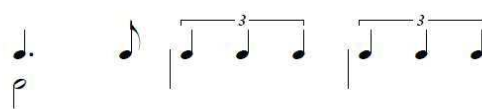


Figura 51: Batucada de Bosmans – Seções C e D – paradigmas.















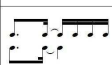
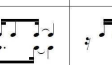


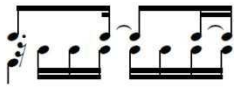
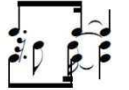

							
							
							
							
							
							
							
							


Figura 52: Batucada de Arthur Bosmans – Organização dos paradigmas – Seções C e D.


Seções E e Coda:


Paradigma A 


Paradigma B 


Paradigma C 

Paradigma D 

Paradigma E 

Paradigma F 

Paradigma G 

Paradigma H 


Paradigma I 

Figura 53: Batucada de Arthur Bosmans – Seção E e Coda – Paradigmas.

The image shows a musical score for 'Batucada de Arthur Bosmans' organized into paradigms. It consists of a grid of 6 rows and 9 columns. The first two columns contain rhythmic motifs. The remaining columns show these motifs being used in various musical contexts, including a coda section at the end.

Figura 54: Batucada de Arthur Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção E e Coda.

A análise rítmica desta peça mostra claramente manipulação rítmica do *Tresillo*. Em todas as seções de alguma forma o ritmo da batucada está sendo utilizado, seja na região aguda ou grave, com a melodia principal ou somente com o acompanhamento o batuque é a "espinha dorsal" desse movimento, sendo ele o elemento de conexão de toda a peça.

4.4 Brasileiras - 4º Movimento – Toada

Sobre Toada ALMEIDA (1958, p.105) descreve:

Outra forma de romance lírico brasileiro é a Toada, canção breve, em geral de estrofe e refrão, em quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na toada cabocla. Toada em si é qualquer cantiga, mas a referência aqui é a essa espécie lírica tão comum e as vezes também sobre motivo jocoso ou brejeiro[...]

ALVARENGA (1945, p.75) também afirma sobre Toada:

A toada se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente não tem o caráter definido e inconfundível da moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a toada reflita as peculiaridades próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, em vez de um nome de um tipo especial de canção, a palavra toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo na moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações. O que se

poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos - amorosos, líricos, cômicos - e fogem à moda romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente as toadas apresentam características muito variadas; todavia as toadas do centro e sul se irmanam pela melódica simples, quase sempre em movimento conjunto, por um ar muito igual de melancolia dolente, que corre por todas elas e pelo processo comum da entonação a duas vozes em terça.

Levando em consideração essas informações entendemos um fato curioso relacionado à *Toada* de Bosmans. A obra, *O Cavaquinho bem Temperado*, escrita para piano pelo compositor tem uma relação direta com a obra em análise. Primeiramente essa relação foi citada durante o estudo do primeiro movimento, *Ponteio*, da suíte *Brasileiras*, sendo ela, uma transcrição para violão do segundo movimento da obra *O Cavaquinho bem Temperado*, levado o mesmo nome. Nesse movimento Bosmans reelabora o segundo movimento do *Cavaquinho bem temperado*, intitulado *Modinha*, alterando seu título original para *Toada*. Fato esclarecido já que ambas formas de composição não têm uma forma preestabelecida, e compartilham de características importantes como a de canção lírica, melancólica e sentimental.

4.4.1 Toada – Análise melódica e harmônica

A Toada de Bosmans é estruturada como Introdução-A-B-A-Coda. A introdução, compassos 1 a 10, apresenta nos baixos o movimento rítmico que será trabalhado na melodia. Esse material é formado por duas frases de quatro compassos cada, sendo que a primeira frase termina em um acorde de dominante da dominante e a segunda frase termina em um acorde de dominante, mesmo acorde já apresentado nas peças anteriores com terça maior e terça menor, acrescentando dois compassos cadenciais, com a prática chamada por Schoenberg de extensão da dominante (figura 55).

The image shows a musical score for the introduction of 'Toada' by Bosmans, measures 1-10. The score is in 2/4 time, marked 'Modto (♩ ± 76) con fantasia'. It features a melody in the upper voice and a bass line. The first phrase (measures 1-4) ends with a dominant chord. The second phrase (measures 5-8) ends with a dominant chord, which is circled and labeled 'Extensão da dominante'. The final two measures (9-10) are marked 'rit.' and 'Tº', with dynamics 'mp' and 'pp'.

Figura 55: Toada de Bosmans – Compassos 1 – 10.

Esse processo citado por Schoenberg e utilizado por Bosmans também pode ser encontrado em obras canônicas do repertório clássico como no final da introdução do primeiro movimento da Sinfonia nº7 de Ludwig van Beethoven (figura 56), e ao final da exposição da Grand Overture para violão solo de Mauro Giuliani (figura 57).

Figura 56: 1º mov. da Sinfonia nº7 de L. van Beethoven – Compassos 53 – 62.

Figura 57: Grande Overture de Mauro Giuliani – Compassos 79 – 87.

Na seção A, comp. 11 a 43, é apresentada a melodia da toada, formada por grau conjunto e intervalos de terças, sua estruturação final forma uma quarta justa, intervalo que será muito trabalhado no desenvolver da peça. O acompanhamento é baseado no cromatismo do baixo também com a extensão de uma quarta justa (figura 58).

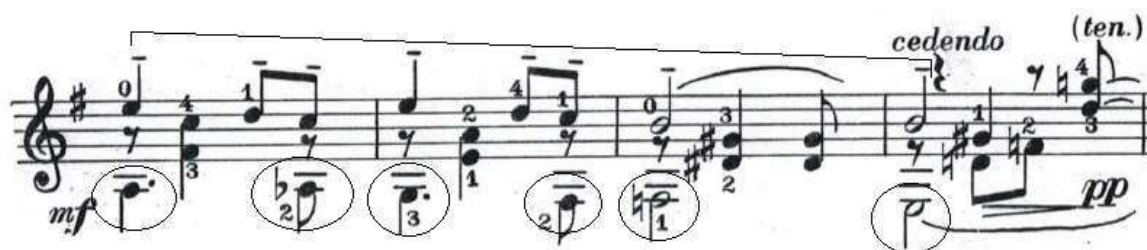


Figura 58: Toada de Bosmans – Compassos 11 – 14.

Dividida em duas partes, a seção A mantém a mesma linha melódica variando o acompanhamento. A primeira parte, comp. 11 a 26, traz acompanhamento calmo por colcheias, utilizando nos compassos 25 e 26 uma compressão do mesmo procedimento utilizado ao final da introdução (figura 59). A segunda parte da seção mantém o tema melódico acrescentando movimentação na voz intermediária através de semicolcheias, mantendo a mesma relação de notas do acompanhamento acrescido de notas de passagens,

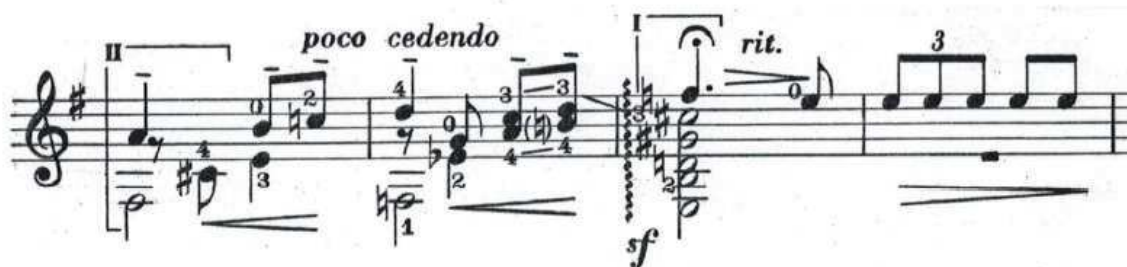


Figura 59: Toada de Bosmans – Compassos 23 – 26.

O final da seção não é completamente resolvido harmonicamente criando nos compassos 41 à 43 uma transição para seção B.

A seção B, comp. 44 à 70, é contrastante à seção A. Os quatro primeiros compassos funcionam como uma introdução, dividida em três estratos, destacando-se a voz intermediária, que apresenta um elemento rítmico e marcado completamente novo (figura 60).

Figura 60: Toada de Bosmans – Compassos 43 – 47.

A partir do compasso 48 um novo elemento melódico em terças é apresentado, prática que também é comum da toada como citado anteriormente, com o ritmo de síncopes. A voz intermediária traz elementos semelhantes aos dos primeiros compassos dessa seção, porém devido à complexidade e limitação do próprio instrumento não é possível manter o elemento rítmico completo.

Essa seção, assim como a primeira, também é dividida em duas partes. A primeira parte apresenta a melodia sincopada em terças chegando ao acorde característico da obra para violão de Bosmans, acorde com 7^a e 9^a aumentada. Em seguida, a melodia é transposta para uma terça superior e, ao chegar ao acorde característico, Bosmans altera sua disposição apresentando a terça maior e menor no mesmo estrato causando um intervalo de 2^a menor (figura 61).

Figura 61: Toada de Bosmans – Compassos 48 – 59.

A segunda parte apresenta uma sequência de arpejos formados por um baixo cromático descendente, lembrando as praticas da seção A, acompanhado por acordes que são formados pela movimentação individual das vozes que frequentemente formam acordes de quartas. A seção termina com um movimento descendente livre formado pelas notas dó, sol, sib, fá# e mí, chegando em acorde de Mi alterado que leva a nona aumentada, sol natural, como apogiatura para o fá natural (figura 62).

Figura 62: Toada de Bosmans – Compassos 60a – 70b.

A Coda, comp. 71 a 77, inicia-se com arpejos semelhantes aos dos final da primeira seção alterando seu final para chegar ao réb no compasso 72, utilizando de forma idiomática a anatomia do instrumento no compasso seguinte ao fazer um acorde de pestana, seguindo com um trecho livre de caráter improvisatório, processo muito similar utilizado ao final da segunda seção, encerrando a peça com um acorde de 4ª (figura 63).

Figura 63: Toada de Bosmans – Compassos 71 – 77.

4.4.2 Toada – Análise Paradigmática

A análise paradigmática da Toada será dividida em duas partes: a primeira a Introdução e a seção A; e em outra parte será feita a análise da seção B e Coda.

O primeiro paradigma é a melodia nos baixos com o acompanhamento na região média, e a partir do compasso 11 quando a melodia está região aguda o paradigma será considerado como apenas uma variação do primeiro. Os compassos 25 e 26 também serão considerados como uma variação dos compassos 8, 9 e 10, já que ambos são, como citado anteriormente, extensão da dominante. Dos compassos 27 a 43, trata-se de uma variação musical dos compassos 11 a 26, porém analisando somente a parte rítmica a diferença é considerável, sendo assim, será considerado como novos paradigmas apesar de suas relações diretas.

Os Paradigmas e sua organização serão:

Paradigma A e A'

Paradigma B, B' e B''

Paradigma C e C'

Paradigma D e D'

Paradigma E e E'

Figura 64: Toada de Bosmans – Intr. e seção A – Paradigmas.

Figura 65: Toada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Intr. e seção A.

Na segunda parte da peça serão analisados a seção B e Coda. Será considerado ao final da seção B, somente a casa 2, já que ritmicamente a casa 1 é idêntica ao início da casa 2, e na Coda será considerado a partir do compasso 73, já que os primeiros compassos fazem parte também do final da primeira seção.

The image displays seven musical paradigms labeled A through G and G'. Paradigms A, B, C, and D are shown in a single staff. Paradigm E and E' are shown in two staves. Paradigm F and F' are shown in three staves. Paradigm G and G' are shown in two staves. The notation includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

Figura 66: Toada de Bosmans – Seção B e Coda – Paradigmas.

Figura 67: Toada de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B e Coda.

A análise mostra que os padrões rítmicos utilizados por Bosmans vão além de uma melodia acompanhada, que a Toada sugere. Mesmo em sua primeira seção, onde a peça se apresenta um pouco como melodia acompanhada, pode-se perceber um esforço do compositor em criar variações, seja no acompanhamento ou melodia, para que a peça não se passe somente por tal. A segunda seção é enriquecida pelo compositor ao apoderar-se de ritmos de outras danças criando uma seção não somente de contraste mas também de relação entre outras danças da suite.

4.5 Brasileiras - 5º Movimento – Sorongo

O Sorongo foi uma dança da qual até agora não encontrei uma obra de referência, mas ANDRADE (1989, p.489) diz sobre sorongo:

Dança já em desuso, comum nas famílias baianas do Brasil imperial: "dançava uma só pessoa, desenvolvendo figuras determinadas, com os pés, procurando sempre os angulos da sala, onde fazia música adaptada."
[...] origem africana e enumera o sorongo entre as variantes do samba. Diz mais: que como jongo, cucumbi, maracatu, candomblé, *o sorongo tinha acompanhamento de batuque* em que participavam o 'mulungu, o atabaque, o vuvu e o ganzá e as vezes harmonia de quinsange, da marimba, do birimbau ou do gongon. [grifo meu]

CASCUDO (1988, p.720) também afirma sobre a dança:

Dança africana que os escravos trouxeram para o Brasil. Renato Almeida informa ser uma espécie de samba. Bahia e Minas Gerais. O padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, no *Carapuço*, no Recife, nº 2, de 20 de janeiro de 1838, cita-o como dança popular: ... "porque está decretado pelas luzes do século, que o ril, a gavota, o sorongo, o afandagado, o montenelo e as quadrilhas são intrução muito mais interessante do que pelo-sinal". E na edição de 17 de fevereiro do mesmo 1838, citando as danças modernas, menciona o "sorongo, cachucha, montenelo e outras patifarias semelhantes."

4.5.1 Sorongo – Análise melódica e harmônica

Quanto ao Sorongo escrito por Bosmans, confirma o que foi dito por CASCUDO ao acrescentar ao título (DANSA AFRO-BRASILEIRA). A peça inicia-se com uma sequência

de acordes com introdução, comp. 1 a 10. Existe um pequeno erro na edição METROPOLIS de 1974 na indicação de tempo inicial. A edição dá a indicação de *Deciso* com uma semínima igual a 76. Segundo o manuscrito a indicação é de uma semínima pontuada igual a 76, (figura 68).

The image shows two musical staves for the first measure of 'Sorongo de Bosmans'. The top staff is a printed edition titled 'Deciso (♩ = 76)' with a tempo marking 'f' and a 3/8 time signature. The bottom staff is a handwritten manuscript titled 'Deciso [♩. = 76]' with a tempo marking 'f' and a 3/8 time signature. Both staves show a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a first measure with a dotted quarter note followed by an eighth note.

Figura 68: Sorongo de Bosmans – Compasso 1.

Apenas a título de curiosidade, há um segundo equívoco, dessa vez a edição confere com o manuscrito sugerindo um pequeno engano do próprio compositor, que é a indicação metronômica na mudança do compasso 2 para 3. Como citado anteriormente a indicação de metrônomo para os compassos 1 e 2 é de semínima pontuada igual a 76, isso nos leva ao cálculo de que cada colcheia é igual a 228. No compasso 3 a indicação metronômica é de semínima igual a 120, porém o compositor acrescenta um sinal de que as colcheias compartilham o mesmo tempo (figura 69). Sendo assim, se as colcheias mantivessem o mesmo tempo, na mudança para o compasso 3 o tempo seria de 114 e não 120 como está escrito. Na prática, a diferença é pouca, não se percebe tanto esse erro, mas como dito antes existe um pequeno erro matemático na indicação de metrônomo.

Figura 69: Sorongo de Bosmans – Compassos 1 – 3.

A introdução apresenta duas frases que compartilham uma relação intervalar melódica que se diferem na harmonia. Ambas as frases apresentam uma melodia simples de dó e lá. A primeira frase utiliza um artifício idiomático onde a nota aguda, nota pedal, se mantém enquanto os acordes se movem paralelamente (figura 70). Esse efeito é também encontrado em outras obras brasileiras como no 3º movimento do *Concerto à Brasileira nº 4* de Radamés Gnattali (figura 71).

Figura 70: Sorongo de Bosmans – Compassos 1 – 5.

Figura 71: 3º mov. Do Concerto à Brasileira de Gnattali – Compassos 182 – 187.

A segunda frase é construída em dois planos, apresenta a mesma melodia com uma harmonia diferente com repetição uma oitava acima (figura 71).



Figura 72: Sorongo de Bosmans – Compassos 6 – 10.

Após a Introdução, o compositor estabelece o ritmo de uma variação do batuque principalmente com os baixos e acordes, mantendo um caráter mais percussivo do que harmônico, ritmo que será manipulado durante toda a obra (figura 72). A prática de apresentar o ritmo nos baixos, ritmo que será utilizado em toda obra é comum também em outros compositores para violão, como na *Danza Mora* de Francisco Tárrega (figura 73).



Figura 73: Sorongo de Bosmans – Compassos 11 – 14.

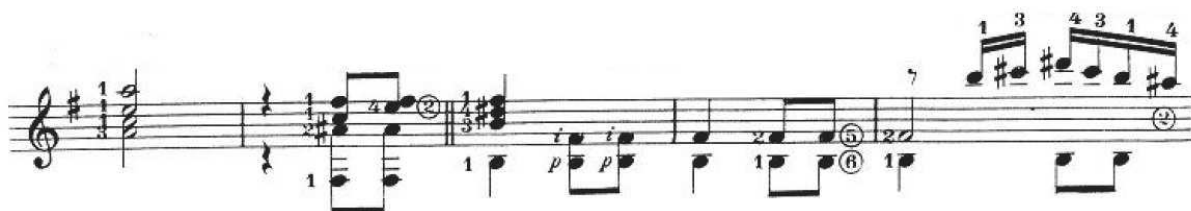


Figura 74: Danza Mora de Francisco Tárrega – Compassos 11 – 15.

O desenvolvimento da peça é em torno da manipulação do ritmo do batuque já apresentado e da melodia dos compassos 15 a 18. Essa melodia tem um centro tonal em Lá e é construída a partir dos acordes apresentados na introdução. A melodia é transposta para cinco registros diferentes, e sofre um processo acumulativo nos baixos a cada transposição, chegando na última transposição em um acorde de cordas soltas com característica idiomática (figura 74).

Figura 75: Sorongo de Bosmans – Compassos entre 15 – 46.

Bosmans utiliza como elemento de contraste e de transição entre as melodias principalmente a manipulação rítmica. Nos compassos 23 e 24, o ritmo é comprimido e em seguida está em movimento retrógrado. Essa mesma manipulação acontece nos compassos 28 e 29 (figura 75).



Figura 76: Sorongo de Bosmans – Compassos 23 – 24 e 28 – 29.

Ao chegar nos compassos 40 a 47, que é a última transcrição da melodia, ela sofre também uma variação utilizando acordes de corda solta como elementos percussivos, como citado anteriormente, uma preparação para os compassos seguintes onde a figura rítmica de caráter percussivo é predominante.

Nos compassos 48 a 57, o ritmo do batoque é explorado e variado, utilizando novamente o idiomatismo do instrumento ao explorar os acordes de pestana. Bosmans faz uma progressão com esses acordes, basicamente mudando-o de posição, 1^a, 4^a, 5^a, 7^a e 8^a casas, terminando esses efeitos com uma progressão descendente de quartas paralelas, comp. 58 e 59 (figura 76).

Figura 77: Sorongo de Bosmans – Compassos 48 – 59.

Os compassos 60 a 68 apresentam elementos novos, sincopados, causando um efeito cadencial, preparando o retorno da seção melódica. Existe o que acredito ser outro pequeno equívoco, na repetição da peça. Bosmans escreve novamente a apresentação do ritmo do batuque nos compassos 69 a 72, exatamente igual aos compassos 11 a 14. Porém o sinal da repetição está no final do compasso 72 para voltar no início do compasso 11, criando uma situação onde essa pequena introdução deve ser tocada duas vezes. Acredito que a intenção do compositor seja tocar essa pequena introdução apenas uma vez. Sendo assim o sinal para o retorno deveria estar no início do compasso 15.

A Coda, compassos 73 a 98, utiliza o processo de liquidação, apresentando uma espécie de panorama de elementos utilizado no decorrer da peça. Primeiro a sequência de sincopes com efeito cadencial, como nos compassos 60 a 68, um pouco mais sucinta e com algum variação. Em seguida, um fragmento na melodia principal seguida de suas transposições. Depois chega aos acordes de pestana com as variações rítmicas da batucada, seguida da progressão descendente de quartas paralelas, como nos compassos 58 e 59. A peça encerra-se com uma sequência de acordes de quartas em rasgueado (figura 77).

The image shows a musical score for the Coda section of 'Sorongo' by Bosmans, measures 73 to 98. The score is written for guitar and includes various musical notations such as dynamics (f, p, animando, ff), articulation (accents), and performance instructions like 'sempre in T2', 'subito p', and 'poco a poco crescendo'. It features complex rhythmic patterns, including syncopation and triplets, and concludes with a sequence of parallel fourth chords in a rasgueado style.

Figura 78: Sorongo de Bosmans – Compassos 73 – 98.

4.5.2 Análise Paradigmática

Para a análise paradigmática do *Sorongo* não ficar muito extensa, ela será dividida em 2 partes: a primeira será somente a introdução, compassos 1 a 14; e a segunda o desenvolvimento da peça, compassos 15 a 68. A Coda, como citado anteriormente, utiliza os mesmos processos composicionais do restante da peça, sendo assim os mesmos elementos rítmicos já analisados fazendo-se desnecessário sua análise novamente.

A introdução apresenta seis paradigmas:

Paradigma A: Vertical triad of three notes.

Paradigma B: Vertical triad of three notes.

Paradigma C: Single melodic line.

Paradigma D e D': Melodic line with a fermata.

Paradigma E e E': Melodic line with a fermata.

Paradigma F: Melodic line with a fermata.

Figura 79: Sorongo de Bosmans – Introdução – Paradigmas.

Figura 80: Sorongo de Bosmans – Organização dos paradigmas – Introdução.

Para o desenvolvimento da obra serão escolhidos paradigmas um pouco maiores e suas variações serão relacionadas também à melodia. Alguns paradigmas poderão ter diferenças maiores, mas mantêm a mesma função melódica, por isso serão considerados como variações e não como um novos paradigmas.

The figure displays eight musical paradigms, labeled A through H, arranged in two rows of four. Each paradigm is presented on a grand staff (treble and bass clefs) with piano (p) and forte (f) dynamics indicated.

- Paradigma A, A' e A'':** Features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.
- Paradigma B:** Shows a melodic line in the right hand with slurs and eighth notes, and a bass line with quarter notes.
- Paradigma C e C':** Similar to B, with a more complex melodic line in the right hand.
- Paradigma D, D' e D'':** Characterized by dense sixteenth-note passages in the right hand and quarter notes in the left hand.
- Paradigma E:** Features a melodic line in the right hand with slurs and eighth notes, and a bass line with quarter notes.
- Paradigma F e F':** Shows a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and quarter notes in the left hand.
- Paradigma G e G':** Features a melodic line in the right hand with slurs and eighth notes, and a bass line with quarter notes.
- Paradigma H e H':** Similar to G, with a melodic line in the right hand and a bass line with quarter notes.

Figura 81: Sorongo de Bosmans – Desenvolvimento – Paradigmas.

Figura 82: Sorongo de Bosmans – Organização dos paradigmas – Desenvolvimento.

Observamos que o ritmo do batoque e suas variantes é utilizado durante toda a peça. Alguns destes ritmos são utilizados com alguma variação, outros ritmos são vastamente explorados, com inúmeras variações. Como exemplo, os paradigmas F e F, podem ser consideradas também como variações do paradigma C.

4.6 Valsa da outra esquina

Com relação ao gênero valsa, CASCUDO (1988, p.782) diz:

...veio a divulgar-se no Brasil durante fins do 1º Império e período regencial, justamente quando Paris inteiro a consagrava, 1830 e seguintes. Discutem a origem, porque essa discussão é o encanto profissional dos eruditos. Os franceses dizem que a valsa veio da Volta, dança popular na Provença desde o séc. XII e que chegou, sob Luis XII, a Paris, onde foi muito dançada sob a dinastia dos Valois. Os Alemães explicam que a *Walzer* é produto legitimamente germânico, desde o nome que a universalizou. Vieira, então, da *Springtanz* e de que era tipo e melodia popularíssima no séc. XVII, *Ach! du lieber Augustin*. Certo é que, partindo da Volta, espécie de 'galharda' provençal, ou da *Springtanz* alemã, a valsa espalhou-se realmente em 1780 a 1830, dominando então Europa e América como dança de sala, leve, airosa, sentimental, aristocrática, no seu compasso fácil e ondulante de 3/4. No

Brasil, no primeiro Império e segundo, a valsa era dançadíssima, e o povo gostou do seu ritmo. Ainda continua viva e atual nas festas do interior. Inútil informar do seu prestígio urbano.

Essa afirmação é confirmada ao se levantar o número de valsas escritas por compositores brasileiros.

A *Valsa da outra esquina* de Bosmans tem relação direta com o compositor brasileiro Francisco Mignone e com sua série de *Valsas de Esquina*. Relação enfatizada não somente pelo título que faz alusão a obra de Mignone, ou pela dedicatória a Francisco Mignone que Bosmans fez nesta obra, mas também pela busca da atmosfera saudosa da valsa brasileira de Mignone.

Francisco Mignone se tornou certa referência no que diz respeito à valsa brasileira, e acredito que Bosmans percebeu essa relação, por isso se inspirou em Mignone para escrever sua valsa. KIEFER (1983, p.46-47) diz sobre as valsas de Mignone:

[...] chama a atenção é o grande número de valsas. Constituem quase um terço da produção pianística do compositor. A maioria foi escrita em séries, embora de modo intermitente. São muito conhecidas: as *Doze Valsas de Esquina* (1938/40/43); as *Doze Valsas-Choro* (1946/50/55); as *Seis Pequenas Valsas de Esquina* (1964); as *Doze Valsas Brasileiras* (1979).

[...] Conforme já registramos, a valsa ocupa um lugar importante. A primeira série é formada pelas muito conhecidas *Valsas de Esquina*, em número de doze, escritas nos anos de 1938 (nº1 a 5); 1940 (nº6 a 8) e 1943 (9 a 12). Ênio da Silveira, na capa do disco gravado pelo próprio compositor (FESTA, Discos), diz, entre outras coisas: "*As Valsas de Esquina*, dedicadas pelo compositor a pessoas de seu afeto, constituem, pois, uma permanente reafirmação de nossa personalidade e nos remontam ao tempo em que ele, sob o pseudônimo de Chico Bororó, armazenava reflexos nas serenatas da esquina, revigorando, em contato com a alma popular, as expressões já então nacionais de seu talento criador."

E Luiz Heitor diria que Mignone procura fixar nessa série de *Valsas de Esquina* "os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontradas na tradição musical brasileira: valsas de violão e valsas de pianeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras".

4.6.1 Valsa da outra esquina – Análise melódica e harmônica

A valsa de Bosmans contém uma introdução, duas partes contrastantes e uma Coda. Inicia-se com uma introdução incomum ao gênero, com compasso quaternário, que segundo a própria indicação, funciona como um improviso. A introdução é formada por duas frases de

harmonia simples (tônica - subdominante / tônica - dominante) é direcionada por uma voz cromática do baixo (figura 83).

Figura 83: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 1 – 6.

A primeira parte da peça, compassos 6 a 38, é dividida em duas frases muito semelhantes. A melodia da valsa lenta de Bosmans começa na anacruse do compasso 7, com harmonia tradicional modulando entre Mi menor, Sol Maior e Lá menor, sendo conduzida pelos baixos (figura 84), prática comum em valsas lentas para violão e que também é encontrada em algumas *Valsas de Esquina* de Mignone (figura 85). Observa-se também no compasso 9 o acorde com 9ª aumentada que Bosmans utilizou em todas as suas obras para violão, acorde que aqui podemos dizer que se refere a um acorde de Mi com 7ª e 9ª menor, sendo o sol natural uma apogiatura para o fá natural.

To de Valsa lenta com muita fantasia

mf *p* *pp* *pochiss. (ten.)* *poco acceler.* *To* *(sim) poco riten.*

Figura 84: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 6 – 22.

Soluno e seresteiro

p tocar o baixo destacado, bem macio, afundando pouco as teclas.

Figura 85: Valsa de esquina nº1 de Francisco Mignone – Compassos 1 – 9.

A segunda frase dessa seção mantém a mesma ideia melódica com pequenas alterações harmônicas. A mudança mais significativa acontece ao final da seção onde elementos cadenciais são inseridos, principalmente antecedendo o caráter contrastante da próxima seção (figura 86).

Figura 86: Valsa de esquina de Bosmans – Compassos 35 – 38.

A segunda seção contrasta com primeira em várias formas. Primeiro no andamento sugerido pelo compositor, Allegro con brio, criando uma atmosfera mais rítmica e acentuada. Segundo pela melodia que agora está na região aguda e que ganha um contracanto como ligação de uma frase a outra. Esse contracanto formado por colcheias aumenta a sensação de agitação, mas trazendo ideias melódicas, enfatizando sua função de conexão entre as frases. A seção possui duas terminações diferentes, casa 1 e 2. A casa 1 mantém a ideia melódica desenvolvida na seção, terminando após um rallentando em um acorde de Sol Maior, porém logo em seguida Bosmans muda subitamente para um acorde conhecido como meio diminuto fazendo o retorno à seção (figura 87).

Figure 87 shows three staves of musical notation. The first staff is marked "All.º con brio" and contains a circled section of music with fingerings such as "1-2", "4-2", and "3-1". The second staff continues the melody with various dynamics and fingerings. The third staff includes markings like "(ten) te", "ad lib.", "ritard.", and "subitos", with a circled section of music.

Figura 87: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 39 – 55a.

A casa 2, traz a mesma ideia do final da primeira seção com arpejos chegando à dominante, sugerindo ir para Mi Maior, porém a peça retorna à primeira seção em Mi menor (figura 88).

Figure 88 shows a single staff of musical notation. The score includes markings like "2ª pocorit", "rall.", "longa", and "1ª volta al. 8.º 2ª volta al. 8.º depois a Corda". The music features arpeggiated figures and dynamic markings like "mf" and "p".

Figura 88: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 53b – 57b.

A Coda apresenta novamente o processo citado por Schoenberg como liquidação, utilizando, para terminar, a mesma ideia melódica do final da primeira seção (figura 89).

The image displays two systems of handwritten musical notation. The upper system, labeled '(Final da primeira seção)', features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. It includes markings such as 'marcato', 'Deciso', 'pp', 'mf', and 'mar. 12'. The lower system, labeled 'Coda molto rit.', also has a treble clef and a key signature of one sharp, but with a 3/8 time signature. It includes markings like 'mf', 'p', and 'XII'. Both systems show circled notes and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Figura 89: Valsa da outra esquina de Bosmans – Compassos 37 – 38 e 58 – 60.

4.6.2 Valsa da outra esquina – Análise Paradigmática

A análise dos paradigmas da *Valsa da outra esquina* será dividida em três partes. A primeira parte é a Introdução, compassos 1 a 6. A segunda parte começa da anacruse do compasso 7, logo após a introdução, até o compasso 38. E a terceira parte será a seção contrastante, do compasso 39 a 58. A Coda não será analisada devido sua simplicidade rítmica e sua duração, apenas 3 compassos.

Na introdução será considerado quatro paradigmas e os três primeiros com uma variação cada. A primeira e a segunda variação dos paradigmas sofrem uma compressão, mas apesar da diferença de tamanho possuem a mesma ideia musical e mesma função.

Paradigmas A e A'

Paradigmas B e B'

Paradigmas C e C'

Paradigma D

Detailed description: The image displays four sets of musical notation for guitar. Paradigmas A and A' show a sequence of notes on a staff with a '5' indicating a fifth fret, followed by a vertical line of notes. Paradigmas B and B' show a vertical line of notes followed by three individual notes. Paradigmas C and C' show two sequences of notes, each starting with a vertical line of notes. Paradigma D shows a vertical line of notes followed by a single note with a '7' below it.

Figura 90: Valsa da outra esquina de Bosmans – Introdução – Paradigmas.

Figura 91: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Introdução.

Os paradigmas da segunda parte da peça têm relação direta com o primeiro paradigma, mas devido à sua função dentro da peça ou às suas pequenas variações melódicas ou rítmicas foi decidido denominá-las como novos paradigmas. Os Paradigmas da segunda parte seguem da seguinte forma.

Paradigma A



Paradigmas B e B'



Paradigmas C e C'



Paradigmas D e D'




Figura 92: Valsa da outra esquina de Bosmnas – Seção A – Paradigmas.


Figura 93: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção A.

Na terceira parte da peça é mantida a mesma quantidade de paradigmas e praticamente a mesma quantidade de variações. A seção aparentemente é menor, porém percebe-se que essa seção em análise possui uma repetição, mantendo assim, uma quadratura entre as duas seções. Os paradigmas dessa seção e sua organização seguem da seguinte forma:

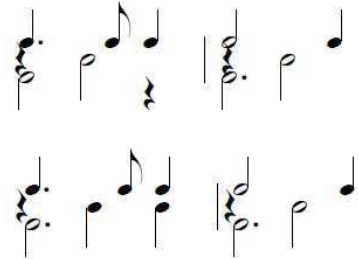
Paradigma A



Paradigmas B, B' e B''



Paradigmas C e C''



Paradigma D




Figura 94: Valsa da outra esquina de Bosmans – Seção B – Paradigmas.


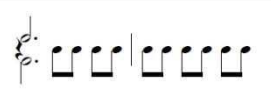

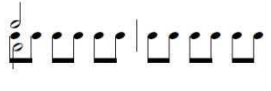

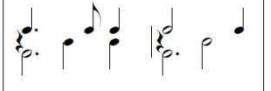


			
			
			
			

Figura 95: Valsa da outra esquina de Bosmans – Organização dos paradigmas – Seção B.

Percebe-se por essa análise dois elementos rítmicos predominantes na peça: na segunda parte, a melodia anacrústica dos baixos que, apesar de em algumas variações serem

maiores, se mantêm a mesma, baseada em três colcheias seguida de uma semínima pontuada; na terceira parte, o ritmo melódico, região aguda, utiliza figuras rítmicas mais longas. Os elementos rítmicos utilizados na peça, mesmo nas seções de contraste, mantêm clima de uma valsa mais "tranquila".

5 Conclusão

Durante um grande período muitas obras do repertório brasileiro e principalmente do repertório brasileiro para violão ficaram na “gaveta”. Mesmo obras de compositores nacionalmente e internacionalmente reconhecidos estavam desconhecidas. A porcentagem de obras que entraram para o repertório é pequena em relação às obras compostas. Como exemplo, a *Ritmata* de Edino Krieger e a *Brasilianas n°13* de Radamés Gnattali são frequentemente tocadas pelos violonistas, mas são apenas duas de onze obras encomendadas por Turibio Santos, e incluem compositores consagrados como Marlos Nobre, Almeida Prado, Francisco Mignone, Ricardo Tacuchian e Claudio Santoro.

O I Concurso Brasileiro de Composição de Música Erudita para Piano ou Violão em 1978/79 recebeu, na categoria do violão, 39 obras inscritas de compositores de 13 estados diferentes. Esse concurso teve nove obras finalistas e cinco premiadas, sendo o *Ponteio e Toccata* de Lina Pires de Campos, agraciada com menção honrosa, a obra mais tocada pelos violonistas pós certame. *Repentes* de Pedro Cameron, uma obra-prima e primeiro prêmio no concurso, ainda é desconhecida de muitos músicos do meio violonístico.

Em Belo Horizonte, obras como as já citadas *7 Estudos para violão* de Carlos Alberto Pinto Fonseca e *Sonatina para violão* de Gilberto Carvalho são pouco divulgadas, recebendo atenção regional. Muitos trabalhos têm sido feitos para divulgação desse material: desde programas de rádio como a série *O Violão Brasileiro*, apresentada pelo violonista Fábio Zanon na Cultura FM, que traz um panorama de compositores, intérpretes e do repertório brasileiro para violão em cento e quarenta e oito programas; e o crescimento de pesquisas científicas de novas obras brasileiras, colaborando para um conhecimento mais profundo do repertório, e divulgação do mesmo.

Como resultado desse trabalho acreditamos ter colaborado para a divulgação de um repertório violonístico de grande valor. Bosmans, compositor belga, com formação muito mais intuitiva do que formal, com fortes influências da música francesa, principalmente de Debussy e Ravel, veio para o Brasil e abraçou a cultura do país. *Brasileiras* e *Valsa da outra esquina*, são apenas uma parte de sua obra, inspirada na miscigenada cultura brasileira.

Buscou-se nesse trabalho obter um conhecimento maior sobre os gêneros e danças escolhidos pelo compositor, bem como colaborar para a compreensão e suporte aos músicos

que buscam um estudo desse repertório. Pode-se observar, através das análises, alguns maneirismos que começam a identificar o compositor, como por exemplo, a utilização do acorde de 7^a e 9^a aumentada (acorde muito usado no jazz), empregado em quase todas as obras, ou o fato da utilização de introdução em todas as peças e, em sua maioria com caráter livre e improvisatório. Essas características trazem unidade à obra como um todo, principalmente nos cinco movimentos da suíte *Brasileiras*, que se conectam ainda mais através desses pontos em comum, dando mais coesão a suíte. Os quadros paradigmáticos colaboraram para mais fácil visualização da organização, sistematização e até mesmo dos momentos de omissão dos ritmos brasileiros.

Dessa forma, o trabalho se propõe a identificar a busca do compositor pela brasilidade nos elementos musicais da suíte *Brasileiras* e da *Valsa da outra esquina*, colaborando para que violonistas com interesse nessas obras possam ter mais uma fonte de auxílio para interpretação e compreensão desses gêneros e danças. A disseminação dessas obras enriquece o repertório do violão brasileiro, lacuna que este trabalho também pretende ajudar a preencher.

Referências

- ALFONSO, Sandra Mara. **O Violão da Marginalidade à Academia - Trajetória de Jodacil Damasceno**. Uberlândia: EDUFU, 2009.
- ALMEIDA, Renato. **História da Música Brasileira**. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1958.
- ALVARENGA, Oneyda. **Música Popular Brasileira**. Rio de Janeiro; Porto Alegre; São Paulo: Editora Globo, 1945.
- ANDRADE, Mario. **Ensaio Sobre a Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora S. A., 1972.
- _____. **Aspectos da Música Brasileira**. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- _____. **Dicionário Musical Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.
- BEETHOVEN, Ludwig van. **Symphony nº7, Op.92**. Vienna: S. A. Steiner et Co., 1816. 1 partitura (92 p.). Orquestra.
- BELÉM, Alice; FREIRE, Sérgio; MIRANDA, Rodrigo. **Do conservatório à escola – 80 anos de criação musical em Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BOSMANS, Arthur. **“Brasileiras”**. Bélgica: Metropolis, 2000. 1 partitura (10 p.). Violão.
- _____. **“Brasileiras”**. Belo Horizonte: Manuscrito, 1974. 1 partitura (18 p.). Violão.
- _____. **“Valsa da outra esquina”**. Belo Horizonte: Manuscrito, 1988. 1 partitura (4 p.). Violão.
- CASARA, Gabriel Cursino Madeira. **As Obras para Piano de Arthur Bosmans (1908-1991): Por Uma Sonridade Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2011.
- CASCUDO, Luis da Camara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1988.
- CHERÑAVSKY, Analia. **O nacionalismo musical e a necessidade de formação de público**. Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação, 18, 2008, Salvador. Anais... Salvador: ANPPOM, 2008. P. 562-565.
- _____. **Em busca da alma musical da nação: um estudo comparativo entre os nacionalismos musicais brasileiro e espanhol a partir das trajetórias e das obras de Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla**. Tese (Doutorado em Música). Campinas: Instituto de artes da Universidade Estadual de Campinas, 2009.
- CORRÊA, Roberto. **A arte de pontear a viola**. Curitiba, Brasília: Editora do Autor, 2000.
- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora da Universidade do Paraná, 1994.

FARIA, Celso Silveira. **A Collection Turíbio Santos: o interprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão.** Dissertação (Mestrado em Música). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2012.

GIULIANI, Mauro. **Grande Overture, Op.61.** Berlim: Stich u. Druck, 1908. 1 partitura (8 p.). Violão.

GNATTALI, Radamés. **Dansa Brasileira.** Munique: Chanterelle, 1981. 1 partitura (4 p.). Violão.

_____. **Concerto à Brasileira nº4.** Belo Horizonte: Gustavo Farias, 2014. 1 partitura (38 p.). Violão e orquestra.

GUERRA-PEIXE, César. **Melos e Harmonia Acústica.** São Paulo: Irmão Vitale S/A, 1988.

JANCSÓ, István; KANTOR, Iris. **Fetas: Cultura e Sociabilidade na América Portuguesa.** São Paulo: Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial; Hucitec, v.2, 2001.

KIEFER, Bruno. **Mignone Vida e Obra.** Porto Alegre: Editora Movimento, 1983

MIGNONE, Francisco. **1ª Valsa de Esquina em Dó menor.** São Paulo: Editorial Mangione S. A., 1952. 1 partitura (6 p.). Piano.

NATTIEZ, Jean Jacques. **De la musicologie générale à la sémiologie musicale. L'exemple de La Cathédrale Engloutie, de Debussy.** Protée, vol. XXV, nº2, 1997, p. 7-20.

PINTO, Murício Veloso Queiroz. **A Trajetória do Compositor e Regente Arthur Bosmans e uma Abordagem Interpretativa de sua Sonata em Cores.** Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 1995.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. **Escola de Musicada UFMG – Um Estudo Histórico (1925 – 1970).** Belo Horizonte: Editora Santa Edwiges, 1993.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2008.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos de Composição Musical.** São Paulo: EDUSP, 1993.

_____. **Harmonia.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.

_____. **Funções Estruturais da Harmonia.** São Paulo: Via Lettera, 2004.

SCHUMANN, Robert. **Album für die Junged, Op.68.** Hamburg: Schuberth, 1849. 1 partitura (48 p.). Piano.

STEIN, Erwin. **Praktischer Leitfaden zu Schoenbergs Harmonielehre.** Wien: Universal Edition, 1922. Tradução portuguesa de Gilberto Carvalho, *Guia para o Estudo do Manual de Harmonia de Schoenberg.* Belo Horizonte: MS do tradutor, 1990.

TÁRREGA, Francisco. **Danza Mora**. Madrid: Ildefonso Alier, 1920. 1 partitura (2 p.). Violão.

VERHAALLEN, Marion. **Camargo Guarnieri: expressões de uma vida**. São Paulo: EDUSP, 2001.

VETROMILLA, Clayton Daunis. **O concurso INM-VITALE e a presença do repertório violonístico na música erudita brasileira dos anos 1970**. Tese (Doutorado em Música). Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2011.

"BRASILEIRAS"

1. PONTEIO

PARA VIOLÃO (GUITARRA)

Digitado por
Victor van PUJENBROECK

Arthur BOSMANS

Brioso ♩ = 92

The first system of musical notation is in 2/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Brioso' with a quarter note equal to 92. The music starts with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is heavily annotated with fingering numbers (1-4) and accents. A circled 'S' symbol is present above the staff.

The second system of musical notation continues in 2/4 time. It features a dynamic marking of *meno f* and includes the instruction '(Arm. 12)'. The tempo is marked as *(pocchiss. cedendo)* with a quarter note equal to 84/88. The music is divided into three sections labeled I, II, and III. The dynamics range from *pp* to *mf*.

The third system of musical notation continues in 2/4 time. It features a dynamic marking of *sf* and includes various rhythmic patterns and fingering numbers.

The fourth system of musical notation continues in 2/4 time. It features a dynamic marking of *mf* and includes various rhythmic patterns and fingering numbers.

The fifth system of musical notation continues in 2/4 time. It features a dynamic marking of *mf* and includes various rhythmic patterns and fingering numbers.

The sixth system of musical notation continues in 2/4 time. It features a dynamic marking of *mf* and includes various rhythmic patterns and fingering numbers. The system ends with a vertical line and the number 1/2203/1/M.

I *mp*

II

II

III *f*

I II *mf*

II

Brioso ♩ = 92

2. *poco rit.* *poco a poco - - rall.* *f* *ten* *ff*

"BRASILEIRAS"

2. MODINHA

PARA VIOLÃO (GUITARRA)

Digitado por
Victor van PUJENBROECK

Arthur BOSMANS

Moderato = \pm 88 *poco sf*

mp (vibr.)

mp *simplice* *p* *mp* *pocchiss. rit.*

Tº *poco cedendo* *alla Coda*

poco *rit.* *rall.* *Tº con anima* *mf* *p* *mf*

rit. *mp* *Tº* *pocchiss. rit.*

Tº molto calmo *rit.* *ad lib.* *(legato)* *vibr* *subito* *f* *mp* *Tº primo*

poco rit. *rall.* *ad lib. (lentamente)* *mf* *mp* *mf* *mp* *p* *III piu longa* *molto calmo* *harm 8va*

Coda

"BRASILEIRAS"

3. BATUKADA

PARA VIOLÃO (GUITARRA)

Digitado por
Victor van PUIJENBROECK

Arthur BOSMANS

Allegro non troppo (cav.)

$\text{♩} = 84/92$

mp (non arp.) *mfz* *sf* *mfz* *f* *mp* *pp* *mf* *p* *mf* *f* *sfz* *violento* *f* *sf*

N.B. marcar o "la"

The musical score is written for guitar in a 2/4 time signature. It begins with a tempo marking of 'Allegro non troppo' and a metronome marking of 84/92. The piece is in a key with one sharp (F#). The score consists of seven systems of music. The first system starts with a dynamic of *mp* and a '(non arp.)' instruction. Dynamics range from *pp* to *f*. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A note in the second system is marked with 'N.B. marcar o "la"'. The piece concludes with a *sf* dynamic and a final chord.

sf

sf

*pocchiss. meno ma
marcar o canto*

mp

ten.

ten.

ossia

II III II

ligeiro

mf marc.

ten.

ten.

sf

sf

T^o

mp

f

movimentado

sf

mf

f

VI

sf

VI

DC.

1

B

mf *sf*

(Bateria)

Tº estrito

f

C

cavalete

animando

f *mp* *f* *mp*

Molto largo

a Tº

ossia

secca

f *sf* *sf* *ff*

- ① DC.
- ② DC. B → C
- ③ DC. A → B ∪ A → C

"BRASILEIRAS"

4. TOADA

PARA VIOLÃO (GUITARRA)

Digitado por
Victor van PUJENBROECK

Arthur BOSMANS

Mod^{to} (♩ ± 76) con fantasia *rit.* ----- **T^o**

mf

rit. ----- *a piacere* *(rit.)*₃

mp *pp*

(♩ ± 80) cantabile senza rigore *sfz* *cedendo* *(ten.)* **T^o**

mf *pp* *mf*

poco cedendo *rit.* **T^o**

mf *sf*

pocchiss. ced. **T^o**

poco cedendo *moltò rit.* **Quasi a T^o** *mf* *alla Coda* **T^o** *ced.*

T^o *rall.* **Più animato** (♩ = ±88/92) *pocchiss. rit.*

T^o (ritmico)

(a Tempo) *animato* *rall.*

a piacere ma veloce *rit.* *al*

Coda *cedendo* *rall.* *ff* *f* *rit.*

accel. *rall.* **XI**

"BRASILEIRAS"

5. SORONGO

Digitado por
Victor van PUJENBROECK

(DANSA AFRO-BRASILEIRA)
PARA VIOLÃO (GUITARRA)

Arthur BOSMANS

Deciso ($\text{♩} = 76$)

Più lento rit.

Ritmo de Batuque ($\text{♩} = 92/96$)

Modto

f, *pp*, *mf*, *sf*, *p*, *harm. 8*, *rit.*, *Modto*

IV V IV VII *animando* VIII *alla Coda*

poco meno *pocchiss. rit.* Tº ...cedendo

Più lento *mf* *p* *pp* Tº Iº (♩ = ± 92)

f *pp* sempre in Tº

subito *p* poco - a - poco - cres - cen - do - *ff*

f *ff* animando

ff simil.

ff simil. rasg

"Brasileiras"

n° 1 PONTEIO

ARTHUR BOSMANS

(n° 5 do "Cavaquinho bem Temperado")

Brioso $\text{♩} = 92$

8

First system of musical notation, starting with a treble clef and 2/4 time signature. It features a melody with eighth notes and a bass line with sixteenth notes. Dynamics include 'f'.

(Arm. 12)
8

pocchiss. cedendo

$\text{♩} = 84/88$

Second system of musical notation, continuing the melody and bass line. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

meno f

Third system of musical notation, featuring a triplet in the melody and a bass line with sixteenth notes. Dynamics include 'sf'.

Fourth system of musical notation, featuring a triplet in the melody and a bass line with sixteenth notes. Dynamics include 'mf'.

Fifth system of musical notation, featuring a triplet in the melody and a bass line with sixteenth notes. Dynamics include 'mf' and 'sf'.

2. (Cont.)

Handwritten musical notation for the first system. It consists of a single staff with a treble clef. The key signature has one flat (B-flat). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp* (mezzo-piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some slurs and accents over the notes.

Handwritten musical notation for the second system. It continues the piece with a treble clef and one flat key signature. The *mp* dynamic marking is present. The notation includes various rhythmic patterns and some slurs.

Handwritten musical notation for the third system. The treble clef and one flat key signature are maintained. The music shows further melodic development with slurs and accents.

Handwritten musical notation for the fourth system. The *f* (forte) dynamic marking is introduced. The notation includes slurs and accents, indicating a change in intensity.

Handwritten musical notation for the fifth system. A measure number '(4)' is written at the beginning. The *f* dynamic marking is present. The notation includes slurs and accents.

Handwritten musical notation for the sixth system. The *f* dynamic marking is present. The notation includes slurs and accents, concluding the piece.

1^a

brioso $\text{♩} = 92$ *ao* 8.

2^a

poco riten. poco a poco - - - - - rall.

"Brasileiras"

Arth. BOSMANS

nº 2

MODINHA

Moderato

$\text{♩} = 80/84$

First system of musical notation. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 2/4 time signature. The music consists of a melody line and a bass line. Dynamics include *p* (piano), *mp* (mezzo-piano), and *poco sf* (poco sforzando). A vibrato marking *(vibr.)* is present under the first few notes of the melody.

Second system of musical notation. Dynamics include *mp* and *p*. The word *simplice* is written above the staff.

Third system of musical notation. Dynamics include *mp*. The word *pocchiss. rit.* (pocchissimamente ritardando) is written above the staff.

Fourth system of musical notation. Dynamics include *p*. The word *poco cedendo* (poco cedendo) is written above the staff. The system ends with a double bar line and the word *alla Coda* with a Coda symbol.

Fifth system of musical notation. Dynamics include *p* and *mf*. The word *Tall.* (Tanto) is written above the staff. The system ends with a double bar line and the word *Tanto con anima*.

Sixth system of musical notation. Dynamics include *p*. The word *rit. p* (ritardando piano) is written above the staff. The system ends with a double bar line and a key signature change to two sharps (F# and C#).

(Mod.)

2.

T₂

mp

ossia

3

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a dynamic marking of *mp*. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass line with chords. A first ending bracket spans the first two measures. A second staff, separated by a dashed line, is labeled "ossia" and provides an alternative melodic line for the same measures, also featuring a triplet of eighth notes.

pocchiss. rit ...

T₂ molto calmo

5 4

Detailed description: This system contains the third and fourth staves of music. The top staff continues the melodic line with circled numbers 5 and 4 indicating fingerings. The bottom staff continues the bass line. The tempo marking *pocchiss. rit ...* is written above the first staff, and *T₂ molto calmo* is written above the second staff.

rit.

ad lib.

(legato)

súbito

p 3

vibr.

f

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves of music. The top staff features a melodic line with a circled number 5 and a triplet of eighth notes. The bottom staff features a bass line with a triplet of eighth notes. Performance markings include *rit.*, *ad lib.*, *(legato)*, *p 3*, *vibr.*, and *súbito* followed by a dynamic marking of *f*.

Toprimo

mp

p

ao. 8.

Detailed description: This system contains the seventh and eighth staves of music. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. It features a melodic line with eighth notes and a bass line with chords. The dynamic marking *p* is written above the first measure. The system ends with a double bar line and the marking *ao. 8.*

(Mod.)
3.

Coda poco rit. -----

rall.

ad lib. (lento)

più lunga

molto lento

harm. 8^{va}

"Brasileiras

ARTH. BOSMANS

Allegro non troppo
♩ = ± 96 (100)

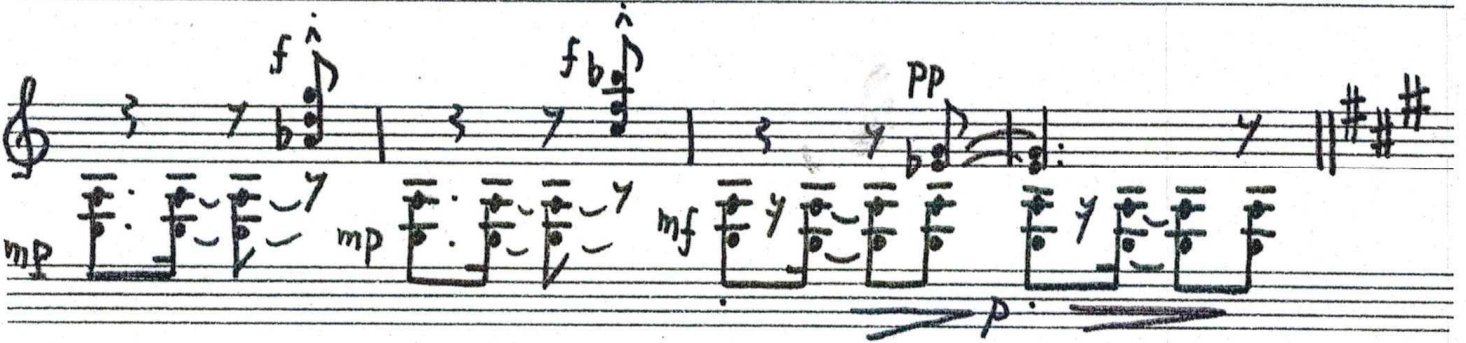
n: 3

BATUCADA

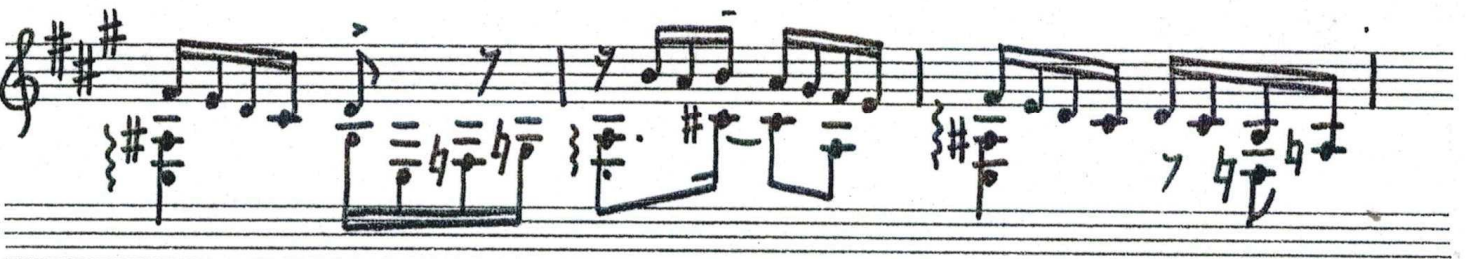
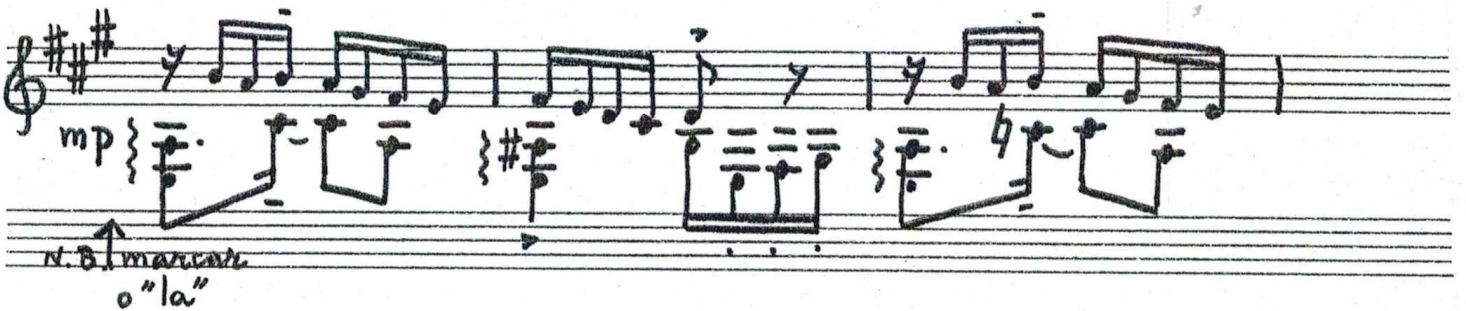
mp (non arp.) *mfz* (cav.) *sf* *mfz*



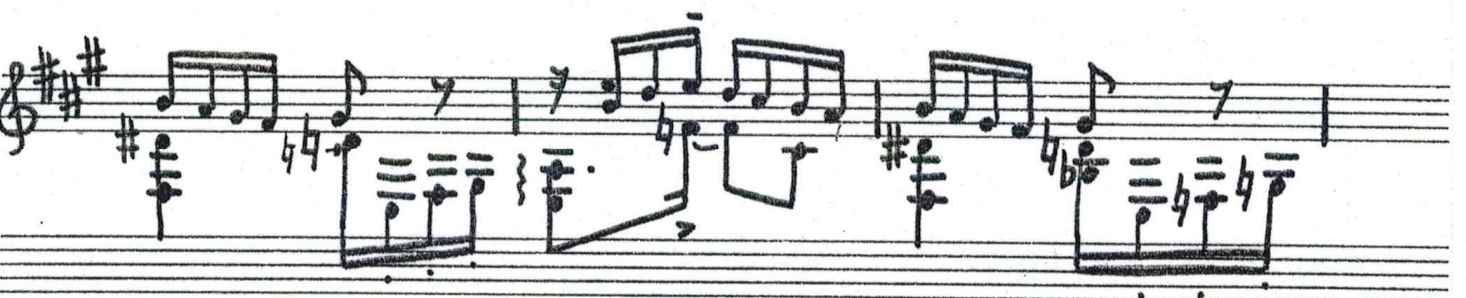
mp *f* *mf* *pp*



mp n. 3. marcar o "la"



(#) *mf*



(Batu.)

2.

Handwritten musical notation for the first system, featuring a treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The bass line includes chords and some accidentals like flats and naturals.

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings *f* and *sfz*, and the instruction *violento*. It shows a change in the bass line with a 5/8 time signature and a repeat sign.

Handwritten musical notation for the third system, featuring a treble clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a triplet of eighth notes and a dynamic marking *sf*.

Handwritten musical notation for the fourth system, featuring a treble clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a dynamic marking *sf* and a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for the fifth system, featuring a treble clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a dynamic marking *sf* and a triplet of eighth notes.

Handwritten musical notation for the sixth system, featuring a treble clef, key signature of two sharps, and a 2/4 time signature. It includes a dynamic marking *ff* and a triplet of eighth notes.

(Batic.)

3.

(pocchiss. meno)

$A = A$

marcare o canto

sf

A

$9 \begin{pmatrix} 3 & 3 \\ 16 & 8 \end{pmatrix}$

mp

ten.

4p.

ten.

$2 \over 4$

ossia

$2 \over 4$

ligeito

$9 \over 16$

mf marc.

sf

ten.

ten.

sf

(Baluc.)

4.

movimentado

B. Esta peça pode ser executada de uma das seguintes maneiras:

- 1) Depois da volta D. Capo repetir todo e seguir até o fim.
- 2) idem. mas com corte de B a C
- 3) Depois da volta D. Capo, saltar de A a B/ou de A a C.

d = Bateria com ponta dos dedos

(Batuca.)
5.

T^o estrito

animando

Handwritten musical notation for the first system. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'f' and 'mp', and performance instructions like 'cavalete' and 'x'.

Handwritten musical notation for the second system. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'v' and 'mp', and performance instructions like 'f'.

molto largo

a Te

Handwritten musical notation for the third system. It features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, dynamic markings such as 'ff', and performance instructions like 'ossia' and 'secco'.

T. 2.

T^o

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mf*. The music consists of a series of chords and melodic lines, with some notes beamed together. The staff ends with a double bar line.

pocchiss. ced.

T^o

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line with some slurs and a bass line with chords. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The music continues with melodic and harmonic development, including some slurs and beamed notes. The staff ends with a double bar line.

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *p*. The music features a melodic line with some slurs and a bass line with chords. The staff ends with a double bar line.

poco cedendo

molto ritard.

quasi a T^o

alla Coda

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line with some slurs and a bass line with chords. The staff ends with a double bar line and a Coda symbol.

T^o

ced.

T^o

rall.

Più animato (♩ = ± 88/92)

Handwritten musical notation on a single staff. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a dynamic marking of *mp*. The music features a melodic line with some slurs and a bass line with chords. The staff ends with a double bar line.

T. 3.

pocchiss. rit.

T° (ritmico)

1^a

poco cedendo

2^a

(*α* Tempo)

animato

rall. T. 4 a piacere ma veloce mit.

mf p mf p al. S.

Coda cedendo rall. nitem.

acceler. rall. p

5. SORONGO

Arth. BOSMANS

Deciso [♩=76] [♩=120] poco riten. Mod.to

f P y

ritard. più lento rit. harm. 8^{va} Ritmo de Batúque [♩=92/96]

PP P y

mp [♩=96/100]

mp sf

p sf

sf

2. (Sor.)

Handwritten musical score for Sor's "2." in G major, Op. 14, No. 2. The score is written on a grand staff with treble and bass clefs. It features various musical notations including dynamics (*mf*, *sfz*, *P*, *f*), articulation (accents, slurs), and performance instructions (*animando*, *con brio*, *alla Coda*). The piece concludes with a Coda symbol.

(Sor.)
3.

poco meno pochiss. rit. To ----- cedendo ----- piú lento

rall. molto harm. 8 ----- To 1º [♩ = ♮ 93]

Coda sempre in To

subito P poco ----- a ----- poco ----- cres- cen- do

----- e ----- animando -----

ff

(Sor.)

4.

Musical staff with treble clef, key signature of one flat, and a series of eighth-note runs. Fingering numbers 1-4 are written below the notes. A fermata is placed over the final note.

Musical staff with treble clef, starting with a forte (*ff*) dynamic. It features a series of chords with wavy lines indicating tremolos. The tempo marking *rassg.* is above the first chord, and *simil.* is below the last. The piece ends with a double bar line and a rehearsal mark.

para Violão

Arth. BOSMANS

Introd. molto mod^{to} quasi improvviso

Musical notation for the introduction, featuring a treble and bass clef with various chords and melodic lines. Includes a 5-measure rest and dynamic marking *mf*.

To de Valsa lenta com muita fantasia

Musical notation for the first section of the waltz, including a 4-measure rest and dynamic markings *mf* and *p*. Includes the instruction *ossia*.

Musical notation for the second section of the waltz, featuring a 4-measure rest and dynamic markings *p* and *perciss.*

Musical notation for the third section of the waltz, including a 4-measure rest and dynamic markings *poco acceler.* and *(ten.)*.

Musical notation for the fourth section of the waltz, including a 4-measure rest and dynamic markings *To*, *(sim) poco riten.*, and *mf*.

Musical notation for the fifth section of the waltz, including a 4-measure rest and dynamic markings *p* and *To*.

2.

acceler. poco rit.

3^a volta alla
più calmo
rall.
Coda
marcato
Deciso
pp
mf

All^o con brio

(ten) to
ad lib.
1^a ritard.
subitof

2^a poco rit.
rall.
longa
1^a volta al. 8.
2^a " al. 8.
depois a Coda
mf
ossia

Coda molto rit.

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of two staves. The music is in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The tempo/mood is marked 'Coda molto rit.'. The first measure has a forte dynamic 'f' and includes fingering numbers 1, 2, 3, and 4. The second measure has a mezzo-forte dynamic 'mf' and includes fingering numbers 0, 3, 1, 2, and 4. The third measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 2, 1, 0, 1, and 2. The fourth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 0, 1, 0, and 1. The fifth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The sixth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The seventh measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The eighth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The ninth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The tenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The eleventh measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The twelfth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The thirteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The fourteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The fifteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The sixteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The seventeenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The eighteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The nineteenth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The twentieth measure has a piano dynamic 'p' and includes fingering numbers 1, 1, 1, 1, and 1. The score ends with a double bar line and repeat dots.