



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GABRIEL NOGUEIRA BATISTA STRAUSS

AS TRES DANZAS CONCERTANTES DE LEO BROUWER:

Elementos Estruturadores da Sua Escrita Musical

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFQ**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFQ) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFQ), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

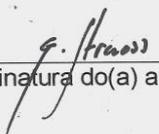
Nome completo do autor: Gabriel Nogueira Batista Strauss

Título do trabalho: *As Tres Danzas Concertantes* de Leo Brouwer: elementos estruturadores de sua escrita musical

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 19 / 8 / 19

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

GABRIEL NOGUEIRA BATISTA STRAUSS

AS TRES DANZAS CONCERTANTES DE LEO BROUWER:
Elementos Estruturadores da Sua Escrita Musical

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: prof. Dr. Eduardo Meirinhos

Goiânia

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

NOGUEIRA BATISTA STRAUSS, GABRIEL
As Tres Danzas Concertantes de Leo Brouwer [manuscrito] :
Elementos Estruturadores da Sua Escrita Musical / GABRIEL
NOGUEIRA BATISTA STRAUSS. - 2019.
--, 220 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola
de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-Graduação em
Música, Cidade de Goiás, 2019.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras, lista de tabelas.

1. Leo Brouwer. 2. Tres Danzas Concertantes. 3. Idiomaticismo
composicional. 4. Violão. 5. Música de Câmara. I. Meirinhos, Eduardo,
orient. II. Título.

CDU 78



Serviço Público Federal
 MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
 UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
 ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

Programa de Pós-graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final do candidato Gabriel Nogueira Batista Strauss para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos trinta e um dias do mês de maio de dois mil e dezenove, às nove horas e trinta minutos no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, reuniu-se a banca examinadora da prova em epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pelo Diretor da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eduardo Meirinhos (orientador e presidente da mesa) e Flávia Maria Cruvinel (EMAC/UFG) e Jordão Horta Nunes (FCS/UFG) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final do candidato Gabriel Nogueira Batista Strauss, intitulado "As *Tres Danzas Concertantes de Leo Brouwer: elementos estruturadores de sua escrita musical*". O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e nove de março de dois mil e dezenove às vinte horas, no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas, Campus Samambaia, Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra ao candidato para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas do candidato, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos APROVADO

Profa. Dra. Flávia Maria Cruvinel APROVADO

Prof. Dr. Jordão Horta Nunes APROVADO

Gabriel Nogueira Batista Strauss faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam o candidato e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.

Goiânia, 31 de maio de 2019.

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
 Presidente

Profa. Dra. Flávia Maria Cruvinel
 Membro

Prof. Dr. Jordão Horta Nunes
 Membro

Profa. Dra. Tereza Raquel de Melo Alcântara Silva
 Coordenadora de Pós-Graduação *Stricto-Sensu* - Mestrado em Música - EMAC/UFG

Dedico este trabalho ao Maestro Leo Brouwer, em celebração aos seus 80 anos, com a humildade de um aprendiz e enorme gratidão pelos ensinamentos.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, reverencio e agradeço ao Maestro Leo Brouwer, pela bondade humana e visível entusiasmo depositado em meu trabalho. As pacientes três horas dedicadas à nossa entrevista ficarão marcadas por toda a minha vida. Grato pela generosidade e, sobretudo, pelas profundas revelações musicais.

Segundamente, louvo e agradeço à Força Maior que a tudo rege, a meus Guias e àqueles que já foram acolhidos pela eternidade; em especial, ao meu pai Estevam Strauss, por todo o amor com que me criou e pelos mais profundos ensinamentos de vida. Grato, também, à Linha Indiana e à Cúpula do Centro Espírita Assistencial Nossa Senhora da Glória (Umbanda), por todo o amparo e orientação.

Agradeço à minha mãe, Bernadette, por cada instante de sua companhia e pelo alegre, sábio, equilibrado, forte e sereno apoio durante esta especial fase de iniciação acadêmica;

Ao meu irmão Raphael, pelo companheirismo, pelos sorrisos, pela comida, pela espiritualidade e pelos muitos caminhos trilhados e ainda por trilhar;

Ao meu padrinho Reinaldo, pelo carinho, pela simplicidade e leveza, por ter me apontado o valor do silêncio e do inútil, bem como pelos muitos ensinamentos que se somaram e fizeram, de mim, grande parte do ser humano e artista que sou hoje;

À ex-professora da UnB e flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro, Ma. Mechtild Bier, pelo diligente e substancioso apoio durante análise de *Tres Danzas Concertantes*;

Ao meu orientador, Dr. Eduardo Meirinhos, pelos conselhos assertivos e valiosa instrução ao violão;

Aos músicos do Quarteto Capital, Marcos, Igor, Daniel e Augusto, pelo importante apoio na execução do Quinteto de Leo Brouwer, em meu recital de defesa;

À minha prima, Cristina Strausz, pelos determinantes conselhos acadêmicos;

À minha terapeuta, pelo valoroso, sábio, profissional e sensível auxílio;

A Humberto Giordanno, meu primeiro professor de violão, pela amizade, e, sobretudo, pela minha iniciação no ofício musical;

Aos amigos da UFG, Tayro, Renan e Emânuel, pelos bons momentos e pelo pronto suporte e acolhimento em Goiânia, sempre que precisei;

A Olímpia Cruz, secretária do Maestro Brouwer, por toda a dedicação e ajuda;

A Isabelle Hernandez, por ter feito a ponte entre mim e o Maestro Leo Brouwer;

Aos professores das bancas de qualificação e defesa, profa. Dra. Flavia Maria Cruvinel, prof. Carlos Henrique Costa e prof. Jordão Horta Nunes, pelos valiosos apontamentos;

À Diretora do PPG da EMAC, profa. Dra. Tereza Raquel, e à secretária do Programa, Andréia Caroline Mariano Mendes, por todo o eficiente serviço prestado aos discentes do mestrado;

Por fim, meu agradecimento ao CNPq, por ter mantido meu salário de pesquisador, a despeito dos desafios políticos atualmente vividos em nosso país.

“Enquanto pessoa, [o artista] tem seus humores, caprichos e metas egoístas; mas, enquanto artista, ele é, no mais alto sentido, “homem”, e *homem coletivo*, portador e plasmador da alma inconsciente e ativa da humanidade”

Carl Gustav Jung

RESUMO

O presente trabalho se aprofunda no primeiro período composicional de Leo Brouwer, o Nacionalismo. Tal momento é pouco abordado no meio acadêmico e entendemo-lo como primordial à compreensão dos fundamentos musicais de Brouwer. Após percorrermos as três fases criativas do maestro, constatamos, em sua etapa inicial, procedimentos composicionais autênticos que se perpetuam ao longo de toda a sua trajetória criativa. Assim, esta dissertação se destina a investigar tais elementos e seus desdobramentos ao longo das duas fases composicionais seguintes. Dividimos nosso estudo em quatro partes: a primeira explana os três períodos do compositor, para melhor compreensão idiomática da composição brouweriana. Posteriormente, apoiados na entrevista feita ao compositor, lançamos olhar sobre o primeiro período, onde Brouwer ressaltou a influência aural da música ritual afro-cubana e do idioma iorubá falado - dedicamos dois subcapítulos a estes respectivos tópicos. A terceira consiste na análise descritiva e de organização temática das *Tres Danzas Concertantes*, na qual investigamos os elementos estruturadores da obra. Desta etapa da pesquisa acreditamos extrair os principais recursos que fundamentaram o Nacionalismo brouweriano. Por fim, um quarto capítulo expõe as prospecções dos elementos encontrados, na análise de *Tres Danzas Concertantes*, em obras dos dois momentos composicionais posteriores.

Palavras-chave: Leo Brouwer. *Tres Danzas Concertantes*. Idiomatismo composicional. Violão. Música de Câmara. Nacionalismo, Cuba.

ABSTRACT

The present research investigates the first compositional period of Leo Brouwer, the Nationalism. Such a moment is little focused by academics and we understand it as central to understanding Brouwer's musical foundations. After going through the three creative phases of the Maestro, we find, in his initial stage, authentic compositional procedures that perpetuate themselves throughout his compositional trajectory. Thus, this dissertation is intended to investigate such elements and their unfolding along the following two compositional stages. We divide our study into four parts: the first explores the composer's three periods, for a better idiomatic understanding of the brouwerian composition. Later, based on the interview made to the composer, we looked at the first period, where Brouwer emphasized the aural influence of Afro-Cuban ritual music and the spoken Yoruba language - we dedicate two sub-chapters to these respective topics. The third is made by a description and a study of the thematic organization of the *Tres Danzas Concertantes*, in which we investigate the structuring elements of the work. From this stage of the research we believe to extract the main resources that ground Brouwer's Nationalism. Finally, a fourth chapter exposes the prospections of the found elements of *Tres Danzas Concertantes*, in works of the two later compositional moments.

Keywords: Leo Brouwer. *Tres Danzas Concertantes*. Compositional Style. Guitar. Chamber Music. Nationalism. Cuba.

TABELA DE FIGURAS

Figura 1: primeira linha de <i>Pieza sin titulo n°1</i>	19
Figura 2: Estudo Simples n°5.....	19
Figura 3: primeira página de <i>La Espiral Eterna</i>	24
Figura 4: trechos C, D e E, de <i>Tarantos</i> , para violão solo, de Leo Brouwer.....	26
Figura 5: primeira página de <i>Música Incidental Campesina</i> , para dois violões, de Leo Brouwer.....	27
Figura 6: Quarto movimento (Final), 1ª página.....	28
Figura 7: Trecho introdutório de <i>Paisage cubano con lluvia</i>	29
Figura 8: primeira página de <i>Paisage cubano com rumba</i>	29
Figura 9: tema A de <i>Danza de los Ancestros</i>	30
Figura 10: Trecho final do 1º movimento da Sonata n°1.....	31
Figura 11: Toque Ebi-kpa-mí de Chango.....	42
Figura 12: Toque Bá-yubá de Chango.....	42
Figura 13: toque Kán-kán de Chango.....	43
Figura 14: toque Meta-meta de Chango.....	43
Figura 15: polirritmos 3:2 e 2:3 (PAULI, Elvis, 2015).....	44
Figura 16: canto para Osayin.....	48
Figura 17: “amarrar das folhas”, canto para misturar água e açúcar.....	48
Figura 18: canto para banhar a cabeça.....	49
Figura 19: canto ritual.....	49
Figura 20: compassos 1 a 11.....	55
Figura 21: compassos 8 a 10 do 1º Movimento (Allegro).....	56
Figura 22: passagem para retomada do tema A no compasso 18. Mov.1 (Allegro).....	56
Figura 23: tema B do Mov. 1 (Allegro), com sua introdução.....	57
Figura 24: Tema C do Mov. 1, em sua primeira aparição.....	58
Figura 25: compassos 13 e 14 do 2º Movimento e início de trecho contrapontístico.....	58
Figura 25: compassos 13 e 14 do 2º Movimento e início de trecho contrapontístico.....	60
Figura 26: continuação do trecho contrapontístico e início da sequência aleatória.....	60
Figura 27: “S.A.” e fragmento de A sob pedal.....	61
Figura 28: compassos 33 a 46 do 2º Mov.....	62
Figura 29: sequência idiomática do violão e trecho homofônico das cordas.....	62
Figura 30: tema “C” na voz do segundo violino.....	63
Figura 31: solo do violão (cs. 118 a 140) no 2º Mov.....	64
Figura 32: compassos 141 a 156 do 2º Mov.....	65
Figura 33: <i>Acerca Del cielo El Aire y la Sonrisa</i> e introdução do terceiro movimento de <i>Tres Danzas Concertantos</i>	67
Figura 34: tema A (violão).....	68
Figura 35: variação (violino), c. 21.....	68

Figura 36: variações ao violino e ao violão, com mantimento da célula rítmica de A.....	68
Figura 37: compassos 27 a 30 (tensão harmônica por parte das cordas), e compassos 31 e 32 com início do solo do violão.....	69
Figura 38: compassos de 31 a 35 (primeira parte do solo do violão).....	70
Figura 39: compassos de 36 a 45.....	71
Figura 40: compassos de 45 a 49 (seção final do solo).....	72
Figura 41: adensamento sonoro ao violão.....	72
Figura 42: compasso seguinte, ápice do adensamento.....	72
Figura 43: compassos 50 e 51 (exposição do tema B).....	73
Figura 44: compassos de 52 a 57 (continuação da seção contrapontística.....	74
Figura 45: compassos 61 a 70.....	75
Figura 46: compassos 71 a 76 (transição para cluster via condensação).....	75
Figura 47: compassos 83 a 85 (temas A e B sobrepostos).....	76
Figura 48: compassos 89 a 92 (tema C ao violão).....	76
Figura 49: compassos 63 a 66 (tema C às violas).....	77
Figura 50: compassos 99 a 104 (tema C aos violoncelos).....	77
Figura 51: penúltima página, compassos 105 a 110 (transição ao coda).....	78
Figura 52: finalização do 3º Movimento.....	79
Figura 53: motivo do tema A (“m. A).....	80
Figura 54: resposta 2A.....	81
Figura 55: resposta 2 do tema A.....	81
Figura 56: respostas 2A e 3A e passagem modulatória.....	82
Figura 57: trecho imitativo das cordas.....	83
Figura 58: tema B e rítmica.....	84
Figura 59: Temas B e C.....	85
Figura 60: Tema C com antecedente variado.....	85
Figura 61: passagem em tons inteiros e uníssono cromático.....	87
Figura 62: uso de acordes sobrepostos gerados pela escala de tons inteiros.....	88
Figura 63: trecho inicial de <i>El Arpa del Guerrero</i>	89
Figura 64: trecho inicial de <i>Ballada de La Doncella Enamorada</i>	90
Figura 65: compassos 1 a 11 do 2º Movimento (motivo “A” e enunciado de “B”).....	90
Figura 66: tema B.....	91
Figura 67: tema C.....	91
Figura 68: início da seção modulatória.....	92
Figura 69: continuação da seção modulatória.....	92
Figura 70: compassos 29 a 32; tema A variado ao violão.....	93
Figura 71: introdução atonal do violão, tema A acompanhado de sequência de 4ªs e 2ªs.....	94
Figura 72: predominância de quartas e segundas ao violão e no tema B.....	94
Figura 73: compassos 62 a 81 (exposição do tema C nos cs. 64 a 66).....	95
Figura 74: solo ao violão.....	96

Figura 75: introdução do 3º movimento.....	99
Figura 76: tema A.....	100
Figura 77: primeiros compassos do 2º Movimento.....	101
Figura 78: primeiro aproveitamento motivico.....	102
Figura 79: outros tipos de aproveitamento motivico.....	103
Figura 80: tema A variado e citação ao cluster por condensação.....	104
Figura 81: sucessão de fragmentos motivicos.....	105
Figura 82: oitavas no 3º movimento das <i>Tres Danzas</i>	106
Figura 83: oitavas em trecho da Sonata nº1.....	106
Figura 84: tema B.....	107
Figura 85: compassos seguintes, processo imitativo.....	107
Figura 86: tema C.....	109
Figura 87: tema de <i>Chicharronero</i>	109
Figura 88: primeiros compassos do Quinteto.....	116
Figura 89: compassos 16 a 19, acordes de quinta justa.....	117
Figura 90: compassos 32 a 34, enunciado de B e contraponto polimodal.....	118
Figura 91: compassos 35 a 40, cluster, modulação e tema B.....	119
Figura 92: compassos 41 a 45, finalização da transição.....	120
Figura 93: terceira página do Quinteto (parte do violão).....	121
Figura 94: 2º Movimento, tema A.....	122
Figura 95: compassos 20 a 26, Motivo B.....	123
Figura 96: tema menor ao violão.....	124
Figura 97: finalização do 2º movimento, parte do violão.....	124
Figura 98: tema A ao 1º violino.....	127
Figura 99: compassos 17 a 21, tema B ao violão.....	128
Figura 100: compassos 33 a 35, frase do trecho introdutório ao violoncelo.....	128
Figura 101: compassos 6 a 10, frase do trecho introdutório ao violão.....	129
Figura 102: compassos 41 a 44. Enunciado de C aos dois últimos compassos da linha.....	129
Figura 103: compassos 53 a 60, tema C em sua forma fechada, ao violão nos compassos 56 e 57.....	130
Figura 104: compassos 130 a 144, transição figurada pelo tema C ao violão (cs. 130 a 139).....	131
Figura 105: compassos 154 a 157, tema D ao 1º violino.....	132
Figura 106: Alteração em “D”.....	132
Figura 107: deslocamentos rítmico-harmônicos por hemfola e acordes quartais invertidos.....	133
Figura 108: compassos 174 a 179 tríades perfeitas com fundamentais uma quarta justa abaixo (cs. 177 a 179).....	134
Figura 109: <i>cinquillo</i> (SHAFFER, 2012, p. 7).....	138
Figura 110: <i>tresillo</i> (SHAFFER, 2012, p. 8).....	138
Figura 111: <i>cinquillo</i> em <i>Lento</i> , c. 6 (SHAFFER, 2012, p. 8).....	139
Figura 112: <i>tresillo</i> em <i>Obstinato</i> , cs. 18 e 19 (SHAFFER, 2012, p. 10).....	139
Figura 113: primeiros compassos de <i>Obstinato</i>	139

Figura 114: <i>Lento</i> , cs. 1 a 3 (SHAFFER, 2012, p. 10).....	140
Figura 115: seção tonal em <i>Lento</i>	141
Figura 116: 1ª linha, acorde <i>cluster</i>	143
Figura 117: célula motívica cromática de três notas (PRADA,2001, p. 181).....	143
Figura 118: final da segunda linha (PRADA, 2001, p. 181).....	143
Figura 119: célula motívica em expansão de quatro notas (PRADA, 2001, p. 181).....	144
Figura 120: terceira linha.....	144
Figura 121: elemento motívico intercalado por técnicas estendidas (PRADA, 2001, p.183).....	144
Figura 122: passagem cromática.....	145
Figura 123: passagem cromática transposta para quart justa acima e arpejo.....	145
Figura 124: primeira linha de <i>Ditirambo</i> (PRADA, p. 187).....	146
Figura 125: finalização de <i>Ditirambo</i> (PRADA, p. 187).....	146
Figura126: Ciclo de quintas e suas funções (TENÓRIO, 2012, p.633).....	150
Figura 127: Sistema de Eixos (TENÓRIO, 2012, p. 633).....	150
Figura 128: Hierarquização dos ramos, no Sistema de Eixos (TENÓRIO, 2012, p. 633).....	151
Figura 129: Sistema de Eixos em Mi (SILVA, 2011, p. 49).....	151
Figura 130: Sistema de Eixos aplicado à primeira seção de <i>El Arpa del Guerrero</i> (SILVA, 2011, p. 49).....	151
Figura 131: Recorte feito por Silva (SILVA, 2012, p.49).....	152
Figura 132: escala formada pelas notas da primeira seção de <i>El Decameron Negro</i> (SILVA, 2012, p.46).....	153
Figura 133: Sistema de Eixos na primeira linha de <i>El Decameron Negro</i> (SILVA, 2012, p.50).....	153
Figura 134: tema transitório (SILVA, p. 51).....	153
Figura 135: Escala Áurea.....	154
Figura 136: Escala Áurea em ordem descendente e notas do tema A (SILVA, 2011, p. 64).....	155
Figura 137: notas das Escalas Áurea e Acústica em estrutura de arco (SILVA, 2011, p. 64).....	155
Figura 138: Tema circular e Tema Reto (SILVA, 2011, p.64).....	155
Figura 139: abertura do segundo movimento (SILVA, 2011, p. 63).....	156
Figura 140: razão áurea em processo aditivo linear no tema A de <i>El Arpa del Guerrero</i> (TENÓRIO, 2012, p. 631).....	157
Figura 141: razão áurea em processo aditivo linear, trecho <i>Declamato pesante</i>	157
Figura 142: ritmos folclóricos cubanos (SILVA, 2011, p. 78).....	159
Figura 143: compasso 3 do terceiro movimento de <i>Decameron</i> (SILVA, 2011, p. 80).....	159
Figura 144: escala pentatônica.....	161
Figura 145: demonstração de emplaste sonoro partindo de arpejo feito ao violão e estendido pelos sopros.....	180

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1: Pablo Roche, bataleiro cubano, tocando um <i>yiá</i>	37
Ilustração 2 Foto de três <i>bataleros</i> , por Fernando Ortiz.....	38
Ilustração 3: Registro mais antigo de outros três <i>bataleros</i>	38
Ilustração 4: Francis Bacon: “Três Estudos para o retrato de Lucian Freud” (1964).....	88

SUMÁRIO

RESUMO	1
ABSTRACT	2
LISTA DE FIGURAS	3
LISTA DE ILUSTRAÇÕES	7
INTRODUÇÃO	10
1. REFERÊNCIAS CONTEXTUAIS	15
1.1 LEO BROUWER E SUAS ÁREAS DE ATUAÇÃO	15
1.2 AS TRÊS FASES	17
1.2.1 Nacionalismo.....	17
1.2.2 Vanguarda.....	20
1.2.3 Hiper-romantismo Nacionalista ou <i>Nueva Simplicidad</i>	24
2. DETALHANDO O PERÍODO NACIONALISTA	32
2.1 FORMAÇÃO INICIAL E ESTRUTURAÇÃO DO IDIOMATISMO COMPOSICIONAL	32
2.2 A MÚSICA RITUALÍSTICA AFRO-CUBANA E O IDIOMA IORUBÁ	35
2.2.1 A Musica da <i>Santería</i>	36
2.2.2 O idioma iorubá.....	45
3. AS TREZ DANZAS CONCERTANTES	52
3.1 AS TRÊS ETAPAS DO ESTUDO ANALÍTICO	52
3.1.1 ANÁLISE DESCRITIVA.....	53
3.1.1.1 1º Movimento (<i>Allegro</i>).....	53
3.1.1.2 2º Movimento.....	58
3.1.1.3 3º Movimento (<i>Toccata</i>).....	65
3.1.2 ORGANIZAÇÃO TEMÁTICA.....	79
3.1.2.1 1º Movimento (<i>Allegro</i>).....	80
3.1.2.2 2º Movimento.....	89

3.1.2.3 3º Movimento (<i>Toccata</i>).....	98
3.2 CONSIDERAÇÕES FINAIS DO ESTUDO ANALÍTICO.....	110
4. PROSPECÇÕES DO PERÍODO NACIONALISTA.....	114
4.1 PEÇA DO NACIONALISMO: QUINTETO PARA VIOLÃO E QUARTETO DE CORDAS.....	114
4.1.1 QUINTETO PARA VIOLÃO E QUARTETO DE CORDAS.....	114
4.1.1.1 1º Movimento (<i>Allegro</i>).....	115
4.1.1.2 2º Movimento.....	122
4.1.1.3 3º Movimento (Finale).....	126
4.1.1.4 Considerações pós-discussão da obra.....	135
4.2 PEÇAS DO SEGUNDO PERÍODO <i>ELOGIO DE LA DANZA</i> (1964) E <i>CANTICUM</i> (1968).....	137
4.2.1 <i>Elogio de la Danza</i>	138
4.2.2 <i>Canticum</i>	142
4.2.3 Considerações finais sobre as peças do segundo período.....	146
4.3 PEÇA DO TERCEIRO PERÍODO: <i>EL DECAMERON NEGRO</i> (1981).....	148
4.3.1 Composição modular em <i>El Harpa del Guerrero</i>	149
4.3.1.1 O sistema de Eixos.....	149
4.3.1.2 A razão áurea.....	154
4.3.2 Considerações Adicionais.....	158
4.3.3 Considerações finais pós-discussão da obra.....	160
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	162
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	165
6.1 LIVROS, TESES, ARTIGOS, ENTREVISTAS E REVISTAS.....	165
6.2 ÁUDIOS E VÍDEOS.....	167
6.3 ENTREVISTA AO COMPOSITOR.....	167
ANEXO 1 – ENTREVISTA A LEO BROUWER.....	168
ANEXO 2 – PARTITURA DE <i>TRES DANZAS CONCERTANTES</i>.....	185

INTRODUÇÃO

O presente trabalho tem como objetivo investigar os motivos geradores, bem como o desenvolvimento do idiomatismo composicional do violonista, compositor, regente e pedagogo cubano Leo Brouwer (1939 -), centradamente na escrita para violão e conjuntos de câmara desenvolvida em sua primeira fase composicional, o Nacionalismo.

O intuito inicial deste trabalho foi o de pesquisar a interação entre o violão e conjuntos camerísticos em peças modernas e contemporâneas, a fim de tirar conclusões no tocante a seu uso na música de concerto, também procurando apontar, a violonistas e compositores, as possibilidades do instrumento para além da atividade solista.

Após percorrer os trabalhos de compositores como Pierre Boulez com *Le Marteau Sans Maître*, Heitor Villa-Lobos com Sexteto Místico, Marlos Nobre com Yanomami, Hanz Werner Henze com *El Cimarón*, Stravinsky com Quatro Canções Russas, pudemos compilar material que nos possibilita discutir o emprego do violão em diversas formações de câmara, concluindo que este assunto, além de deveras amplo, é delicado, posto o caráter intimista que o instrumento enfocado suscita. Segundo Hector Berlioz:

o violão é um instrumento próprio para acompanhar a voz humana e para figurar em composições de baixa intensidade sonora, assim como, para executar solo peças mais ou menos complicadas e a várias vozes. (...) Os compositores não o empregam na igreja, nem no Teatro e muito menos no Concerto. A causa principal é, sem dúvida, sua baixa potência sonora que não lhe permite uma associação com outros instrumentos e tampouco a várias vozes com impostação normal (PEREIRA apud BERLIOZ, p. 107, 1984).

Berlioz também comenta da necessidade em conhecer o idiomatismo violonístico a fundo para se conseguir compor apropriadamente para o instrumento. Observamos que diversos compositores que incluíram o violão em formações camerísticas exploravam melhor as possibilidades do instrumento à medida que reduziam o volume de integrantes em cada conjunto: quanto menos instrumentos envolvidos, mais se pode explorar a individualidade de cada parte do conjunto musical. Ainda assim, podemos observar uma série de obras em que o violão é utilizado de maneira quase percussiva e como adorno, mesmo quando em decréscimo de massa instrumental, como é o caso das Quatro Danças Russas de Stravinsky.

Tendo por referência este contexto musical do século XX, optamos por trabalhar com a obra para violão do compositor Leo Brouwer, uma vez que, sendo um compositor

violonista, detém profundo conhecimento do instrumento. Após analisarmos seu repertório, observamos que a produção do compositor cubano para violão e conjuntos de câmara concentrava-se em seu primeiro período, momento este em que Brouwer já apresentava, a despeito da tenra idade, o claro objetivo de atualizar o repertório violonístico, em face do que havia sendo produzido nas demais áreas da música de concerto.

Decidimos desta forma, lançar olhar a esse primeiro momento criativo, situado entre 1954 e 1962, de orientação nacionalista, onde se contam quatro peças para violão e conjuntos de câmara: *Tres Danzas Concertantes* para violão e orquestra de cordas; Quinteto para violão e quarteto de cordas; *Homenaje a Falla* para violão, flauta, oboé e clarinete; e Quinteto para violão, violoncelo, flauta, oboé e clarinete.

Considerando este volume de obras deveras amplo para o escopo de uma dissertação, optamos por investigar as *Tres Danzas Concertantes*, tendo em vista a semelhança da escrita desta obra com o próprio Quinteto; o grau de elaboração da mesma - já muito madura e inovadora, a despeito de situar-se em uma fase inicial - e à relação que essas três danças estabelecem com obras dos dois períodos composicionais seguintes.

Entendemos que a iniciativa de Brouwer em atualizar o repertório violonístico vai ao encontro de nossa busca inicial por estudar a inclusão do violão em formações camerísticas, tendo em vista que, a despeito de tratar-se de um instrumento essencialmente intimista, seu emprego fora por muito tempo marginalizado e suas possibilidades ainda estão por se explorar, por mais que isto esteja sendo feito cada vez mais, atualmente.

Ao mesmo tempo, percebemos que a primeira fase composicional de Leo Brouwer foi pouco estudada, ensejando nossa decisão em fazê-lo. O valor histórico que se guarda nesse momento é, em contrapartida, algo imprescindível para o devido entendimento da escrita brouweriana, posto que, no primeiro período, surge a identidade musical que permeará toda a trajetória composicional do artista.

Se esta fase é menos discutida do que as duas seguintes, o que se dirá das obras camerísticas escritas aí? São ainda menos faladas. Em resumo sobre as *Tres Danzas Concertantes*, Don McKenzie apresenta um argumento que se opõe à afirmação de Berlioz sobre a inclusão do violão na dinâmica concertante:

Tres danzas concertantes é uma bem-sucedida adaptação do estilo (brouweriano) ao formato de concerto. Brouwer usa a orquestra de cordas em cuidadosa justaposição com o violão, a condução de vozes e a dinâmica

estão sempre nos permitindo escutar o instrumento solista sem que este precise ser amplificado – um raro feito para um concerto do séc. XX (MCKENZE, 1985, p. 828, tradução nossa).¹

McKenze posteriormente ressalta o papel inovador da obra em questão:

O primeiro da meia-dúzia de trabalhos para violão e orquestra, *Tres Danzas Concertantes* representa um passo dentro do século XX, para o violonista moderno. Enquanto o famoso Concerto de Aranjuez de Joaquín Rodrigo segue como uma idiomática expressão da cultura hispânica, o juvenil concerto de Brouwer explora o domínio da harmonia quartal e um sutil desenvolvimento textural (MCKENZE, 1987, p.153, tradução nossa)².

Feita esta relação com *Aranjuez*, pode-se tecer uma comparação entre o Quinteto de Brouwer e a peça de mesma formação escrita por Mario Castelnuovo Tedesco na mesma década, em 1950, mas ainda com orientação neo-clássica e fortes traços ibéricos. Em contrapartida, Brouwer propõe uma rica linguagem influenciada por Béla Bartók e Igor Stravinsky. Isto mostra o caráter inovador de *Tres Danzas Concertantes*, sendo a primeira obra para violão e orquestra que inicia um diálogo mais a fim com as buscas musicais propostas por compositores modernos.

Um ponto decisivo na presente pesquisa é a entrevista realizada a Leo Brouwer. No intuito de compreender melhor o período Nacionalista e investigar a origem dos elementos musicais trabalhados pelo compositor, viajamos a Mar del Plata, Argentina, para entrevistá-lo. Brouwer lá se encontrava em virtude de um ciclo de masterclasses produzido pelo programa de rádio *Rabia al Silencio*, da emissora *FM De la Azotea 88.7*. Esta entrevista, realizada no dia 13 de Maio de 2018, contém dados inéditos sobre a composição brouweriana (Anexo 1, p. 169).

Entendemos como ponto de grande relevância na entrevista, o momento em que Brouwer narra sua única experiência infantil com a *Santería*, religião afro-cubana, de matriz

¹ “Tres danzas concertantes are a successful adaptation of the style to the con certo format. Brouwer uses the string or chestra in careful juxtaposition with the guitar, the voicings and dynamics always allowing the guitar to be heard without amplification-a rare feat for a twentieth century concerto” (MCKENZE, 1985, p. 828).

² “The first of half a dozen works for guitar and orchestra, Brouwer's *Tres Danzas Concertantes* represent a step into the twentieth century for the modern guitarist. While the ever-popular *Concierto de Aranjuez* of Joaquin Rodrigo remains an idiomatic expression of Spanish tradition, Brouwer's youthful concerto explores the domain of quartal harmony and subtle textural development”. (MCKENZE, 1985, p. 828).

nigeriana. Tal experiência o marcou musicalmente e, dela, afirma ter extraído referências determinantes à formação de seu idiomatismo composicional. Brouwer enfatizou que a musicalidade da fala, especialmente do idioma iorubá, língua nígero-beninense falada pelos sacerdotes da *Santería*, imprimiu grande impacto subjetivo em seu ouvido interno. Isto posto, o compositor exemplificou, em *Tres Danzas Concertantes*, a influência da fala iorubana em sua escrita. Tendo em vista que as três danças foram escritas aos seus dezessete anos de idade, momento em que se iniciava como compositor, Brouwer reforçou-nos a importância desta obra como marco na formulação de sua linguagem composicional.

Foi indispensável, portanto, o estudo do idioma iorubá falado, bem como a música da *Santería* cubana. Tendo conhecimento mais aprofundado acerca destes dois pontos, pudemos observar os reflexos da musicalidade ritual afro-cubana e do idioma iorubá em momentos que vão para além dos apontados por Brouwer em nossa entrevista.

Ainda durante a entrevista, o maestro também aponta diversos outros aspectos de sua composição, como suas opções estruturais, tratamento harmônico, seu trabalho com instrumentação e orquestração e o intercâmbio deste com o idiomatismo violonístico. Estas considerações foram imprescindíveis para o entendimento de sua escrita nacionalista, uma vez que há poucas referências bibliográficas que se aprofundem em obras deste momento inicial.

Duas semanas depois, em Londres, o compositor declarou publicamente a influência do idioma iorubá falado em suas composições, durante encontro com o compositor Stephen Goss e o violonista John Williams, em evento realizado por Cubafilin Records, Instituto Cervantes e ILAMS³.

Tendo em vista os pontos levantados, dividimos nosso trabalho em quatro eixos principais: no primeiro, exploramos as três fases composicionais de Brouwer, a fim de compreender a evolução de sua linguagem composicional.

A segunda parte se aprofunda no primeiro período, centrando-nos na musicalidade da ritualística afro-cubana, por este tema ter sido enfatizado na entrevista ao compositor, e ser pouco tratado pelos estudiosos de Leo Brouwer.

³ Entrevista completa disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&list=PL3f_P5q7dRo9D0sTLIOeSGkTLWBUxVrjV&index=13&t=3311s.

A terceira parte se constitui do estudo estrutural de *Tres Danzas Concertantes*, de onde não somente observamos a aplicabilidade dos elementos afro-cubanos levantados anteriormente, mas, também, apontamos outros elementos de igual importância à constituição do idiomatismo composicional de brouweriano. Aqui, frisamos a contribuição da ex-professora de análise do Departamento de Música da Universidade de Brasília, Ma. Mechtild Bier, responsável por tecer alguns dos mais relevantes comentários presentes sobre a obra, bem como por todo o reforço técnico necessário para o bom-correr do estudo analítico da mesma.

Tendo feito o estudo da peça nacionalista, o quarto eixo de nossa pesquisa visa compreender as prospecções dos recursos encontrados, neste primeiro momento, em composições dos dois períodos seguintes: a Vanguarda e o Hiper-romantismo Nacionalista ou *Nueva Simplicidad*. Um estudo analítico do Quinteto para violão e quarteto de cordas também compõe o quarto capítulo da dissertação, posto que sentimos necessidade de consubstanciar nossa visão a respeito do nacionalismo brouweriano, afim de não restarem dúvidas sobre os elementos encontrados em *Tres Danzas Concertantes*.

1. REFERÊNCIAS CONTEXTUAIS

À guisa de melhor compreensão contextual, entendemos a necessidade da informação a respeito de seus múltiplos campos de ação no âmbito musical – o compositor ainda transitou pela área de linguística e pelas artes visuais, como nos disse durante uma palestra, e certos autores, como Witsuba (1991, p. 30, apud. MILAGRES, 2014, p. 968), mostram um paralelo entre música do compositor e a pintura. Desta forma, iniciaremos uma contextualização geral, seguida de uma orientação especificamente voltada para sua trajetória composicional.

1.1 Leo Brouwer e suas áreas de atuação

Juan Leovingildo Brouwer Mezquida nasceu em Havana no dia 1º de Março de 1939, e é um renomado compositor, violonista, pedagogo e regente cubano. Seu nome figura entre as personalidades mais importantes na história do violão mundial, dado o seu papel decisivo na atualização do repertório violonístico na segunda metade do século XX.

Seu pai descendia de holandeses e era violonista autodidata, enquanto a mãe era também musicista e sobrinha do famoso compositor popular Ernesto Lecuona (PRADA, 2001, p.87). Apesar de sua família ter uma forte tradição na música popular de Cuba, Brouwer nos afirma, em entrevista, que as músicas populares de sua terra não lhe imprimiram maior influência.

Iniciou seus estudos de violão com seu pai, Juan Brouwer, logo passando a ter aulas com o professor Isaac Nicola, quem lhe introduziu ao grande repertório do instrumento (MCKENNA, 1988, p. 2). Esse contato o levou a compor, ora por sentir uma lacuna no leque de obras compostas para o violão, ora por também possuir um inato gosto pela dissonância e uma urgência em explorar o leque sonoro do instrumento, como ele próprio nos conta.

Após concluir o curso de música na Julliard School of Music em Nova York, onde o compositor pode complementar seus estudos, Brouwer iniciou seu contato com a vanguarda musical europeia, também iniciando um frutífero trabalho à frente da Divisão de Música da Instituição Cubana de Filmes (ICAIC) (KRONENBERG, 2000, p.49). Tal mergulho vanguardista deu luz a obras que exploram técnicas estendidas e procedimentos composicionais raramente aplicados à realidade violonística até então, o que foi definitivo para atualizar o repertório executado pelos violonistas de seu tempo.

Uma lesão na sua mão direita – uma distonia focal, segundo o Dr. Carlos Rubén Gomez (GOMEZ, 2009 apud CALDERA, 2011, p. 19) - o levou a interromper sua carreira como concertista, fato que guiou o olhar do compositor à regência. Segundo Caldeira, Brouwer dirigiu as “Orquestras Filarmônicas de Liège e de Bruxelas, as Orquestras de Câmara da BBC e da Finlândia, as Orquestras Sinfônicas da RAI, de Istambul e da Venezuela e a Orquestra Nacional do México” (CALDEIRA, 2011, p. 20), dentre outras.

É também notória sua contribuição à pedagogia do violão, tendo em vista que a lacuna sentida no repertório violonístico também dizia respeito à execução. Ele conta a McKenna que sua escola de origem, da qual Emilio Pujol era o expoente mais recente, ainda adotava a técnica usada em violões de corda de tripa, ignorando as possibilidades que o nylon proporciona (MCKENNA, 1988, p.2). E especifica brevemente seus esforços em aprimorar a forma de tocar o violão:

Apliquei técnicas de instrumentos da Renascença. Isto me levou à possibilidade de novas posições para a mão direita. Tirei diferentes articulações de mão esquerda do violoncelo, que eu tocava um pouco. E também peguei alguns truques do violão flamenco; eu era apaixonado pelo flamenco quando criança. Então fiz algumas gravações pela Deutsche Grammophon, ERATO e RCA Itália (MCKENNA, 1988 p. 2, tradução nossa)⁴.

Seus *20 Estudios Sencillos* estão entre as obras indispensáveis nos programas de ensino do violão de concerto ao redor do globo. Nelas, Brouwer introduz o aluno, não só a questões puramente mecânicas como arpejos e escalas, mas explora o manuseio sensível da dinâmica e da agógica.

⁴ I applied technique from the Renaissance instruments. This led me to the possibility of new right hand positions. I took different articulations of the left hand from the cello, which I played a little bit. And I took some tricks from flamenco; I was in love with flamenco when I was a kid. Then I did some recordings for Deutsche Grammophon, ERATO, and RCA Italy.

Soma-se, a seu trabalho como educador, alguns livros como *Gajes del Oficio*, em que o compositor discute a atividade do solista, abraçando um leque de questões concernentes à vida de um concertista.

Este preâmbulo pretende esclarecer seu labor musical nas suas diferentes áreas de atuação. Como nosso objetivo centra-se na sua atividade principal, a de compositor, dedicaremos os próximos tópicos a imergir em sua trajetória criativa, com a finalidade de nortear a leitura sobre as fases composicionais de Leo Brouwer.

1.2 As três fases

A trajetória criativa de Brouwer divide-se em três momentos, iniciando-se no período Nacionalista (1956 a 1961), em que o compositor, ainda adolescente, se utilizava majoritariamente dos elementos folclóricos cubanos como norte em sua produção, o que gradativamente dá lugar ao período Vanguardista, situado entre 1961 e 1972, motivado pelo serialismo da *avant garde* europeia, bem como pelo minimalismo norte-americano, para posteriormente, em razão de uma “saturação de linguagem” (PRADA, 2001), desembocar na fase intitulada por ele mesmo de “Nova Simplicidade” ou Hiper-romantismo Nacionalista, onde há uma retomada aos valores afro-cubanos marcantes da primeira fase, mas com maior consistência técnica. Esta última iniciou-se, de vez, em 1981, e perdura até os tempos atuais.

1.2.1 Nacionalismo (1955 – 1961)

Entendemos que este foi o momento de formulação da identidade musical de Brouwer. Neste período, o compositor afirma que seu professor foi o rádio que escutava na adolescência, após chegar em casa, do trabalho. Partindo da escuta de “centenas de peças” pela *Radio Classical* de Cuba, da análise das partituras de algumas dessas obras e do breve contato que teve com Isaac Nicola, o compositor teve uma base sensorial de percepção qualitativa e histórica da música, como nos afirmou em entrevista.

Este autodidatismo deve ser levado em conta ao estudarmos o primeiro momento composicional de Leo Brouwer. E, talvez, graças a este fator, e em razão da tenra idade em que o músico iniciara seus esforços em composição, os estudiosos encarem tal período como algo de menor relevância, empenhando-se em analisar obras específicas dos dois momentos que se seguem. Acreditamos, no entanto, que essa fase marque o contato inicial de Brouwer com o africanismo que permeará toda a sua trajetória, até o presente momento.

Os elementos do folclore cubano já foram apontados, mas com certa brevidade. Norton Dudeque enumera alguns, a exemplo do *tresillo*, do *cinquillo*, do *son* e da *rumba* (DUDEQUE, 1994, p. 98), todos de natureza rítmica, aos quais incluímos os toques ritualísticos da *Santería*, que serão abordados com maior profundidade no capítulo 3.

Brouwer nos aponta que os elementos melódicos - “elementos lineares”, segundo ele – foram retirados da musicalidade do Iorubá falado, um idioma tonal que confere à fala uma oscilação melódica essencial para que as palavras possam ser compreendidas devidamente, aferindo, ao idioma, uma musicalidade inata. Podemos observar as influências da fala iorubana no uso dos saltos melódicos de segundas, quartas, quintas, e na escala pentatônica, auxiliadas por células rítmicas marcantes, que não derivam apenas da música folclórica cubana, como posto por Dudeque, mas são naturais da própria dicção iorubá. Esta importante observação acerca da musicalidade do idioma iorubano falado só está sendo apontada pelo compositor atualmente, e podemos observar sua presença ao longo de suas três fases composicionais.

Alia-se, à escolha melódica, uma harmonia indefinida, que prioriza batimentos. O uso constante de segundas menores e quartas aumentadas em acordes, bem como de contrapontos polimodais - prática largamente aplicada e difundida por Béla Bartók - acaba por confundir os analistas a respeito da existência de um eixo tonal, em certas peças⁵.

Outro fator de suma importância no primeiro período e que se estende ao longo de toda a obra de Leo Brouwer é a descoberta da composição celular, presente nas sinfonias 5 e 6 de Beethoven e do 4º Quarteto de Cordas de Béla Bartók, como nos conta o compositor, na entrevista em anexo. Brouwer escolheu optar pelas frases curtas, como no clássico exemplo do primeiro movimento da 5ª Sinfonia de Beethoven, em detrimento das melodias extensas, marco da composição dos séculos XVIII e XIX, vide exemplos abaixo.

Podemos constatar boa parte do que foi dito, até aqui, na primeira linha da *Pieza sin Título n°1*, onde o elemento central é um encadeamento melódico celular, exposto na voz aguda do violão, entre o segundo tempo do primeiro compasso e o final do segundo compasso.

⁵ Maior esclarecimento a respeito do idioma iorubá e do trato harmônico e contrapontístico é feito nos capítulos 2 e 3 da presente dissertação.

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER

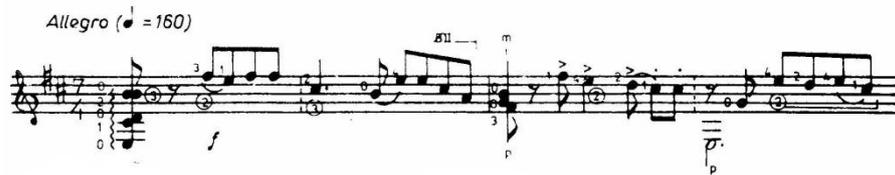


Figura 1: primeira linha de *Pieza sin título n°1*

Aqui, o compositor se utiliza de saltos de quarta justa (de fá# para o dó# na cabeça do 2º compasso, e de si para o mi na cabeça do terceiro tempo); uma rítmica dançante e marcada, que confere um dinamismo ao trato melódico; e a presença de segundas menores nos acordes, reforçando a dissonância, tão constante em toda a linguagem brouweriana.

O *Estudio Sencillo V* (1961) apresenta o uso quase jocoso de dissonâncias, misturado à linguagem harmônica e ao ritmo, da música popular cubana, o que deixa clara a marca de sua identidade composicional:



Figura 2: *Estudio Simples n°5*

São obras marcantes deste momento: a Fuga nº1 (1957), *Pieza sin Título* nº1 (1957), Prelúdio (1958), *Danza Característica* (1957), seus cinco primeiros *Estudios Sencillos* (1960/1), o Quinteto para violão e quarteto de cordas (1957) e as *Tres Danzas Concertantes* para violão e orquestra de cordas (1957/8). Estas obras tem como caráter marcante a presença do modalismo retirado da música afro-cubana, o ritmo característico do folclore cubano, mas o material formal retirado da escuta e análise de obras predominantemente europeias.

Portanto, podemos dizer que o período nacionalista se estrutura a partir da mistura entre o conhecimento adquirido de forma aural pela rádio, os elementos melódicos e rítmicos da cultura africana presente em Cuba, e o contato com o repertório transmitido por Nicola.

Essa bagagem se aprofundará, a partir do momento em que Brouwer consegue uma bolsa do governo cubano para estudar na Julliard School of Music, no ano de 1961, aos seus 22 anos de idade.

1.2.2 Vanguarda (1962 – 1972)

Em Julliard, Nova York, Brouwer pôde consolidar seu aprendizado formal em música. O compositor narra o impacto positivo ao entrar em contato com obras de todos os períodos históricos nas bibliotecas americanas, bem como ao conhecer renomados estudiosos e expoentes da música como Vincent Persichetti (professor de composição), Isadore Freed (harmonia) (PRADA, 2001, p. 171) além de Darius Milhaud, Paul Hindemith e Lukas Foss (KRONENBERG, 2000, p. 48). O compositor também deu aula por alguns meses na Hartford University, em Connecticut, onde conseguiu um emprego fixo, mas decidiu retornar a Cuba, afim, segundo ele, de pagar um tributo ao que tinha aprendido nos Estados Unidos (MCKENNA, 1988, p.5).

Ainda em 1961, Brouwer aceita um cargo como professor de harmonia, contraponto e composição no conservatório Amadeo Roldán, em Havana, onde desempenhou um papel de disseminador da “nova música”, inclusive orientando a músicos populares em aspectos técnicos musicais, mesmo de gravação eletrônica (CENTURY, 1987, p. 8). É importante ressaltar que o compositor desempenhou um forte papel político no início da década de 60 como “burocrata” (palavras dele), como afirma a McKenna (1988), trabalhando com o ministro da cultura cubano. Além disso, tomou frente como regente da Orquestra Sinfônica de Havana e também chefiou a Divisão de Música da Instituição Cubana de Filmes (ICAIC) (KRONENBERG, 2000, p.49).

O próprio compositor também conta que Cuba vivia uma onda de libertação cultural na década de 60, em que se pregava que “podia-se fazer tudo o que quisesse” (MCKENNA, 1988, p.7, tradução nossa)⁶. Foram também um marco, nesse período, as parcerias que fez com os compositores cubanos Juan Blanco, que começava a dirigir esforços à exploração da música contemporânea, e também com Carlos Fariñas e Roberto Valera (PRADA, 2001, p.92).

⁶ It did not follow the Polish school, which is very strong and solid. No, this took liberty entirely, which was normal for us, because in the last period of Cuban politics there was a simple law which said, "You can do anything you like." This is entirely different from some Eastern countries up to now

Dessa forma, o nacionalismo gradativamente deu lugar à vanguarda. Brouwer afirma a McKenna que, a despeito da vanguarda ser uma linguagem de rupturas, seu envolvimento com essa prática musical se deu de maneira natural. Vale também frisar a importância da passagem de Hans Werner Henze e Luigi Nono por Cuba, o que foi de grande importância na trajetória de Brouwer, apesar de o compositor enfatizar que o contato com esses dois músicos não pode ser encarado como uma influência, mas uma chave que abriu seus caminhos à música europeia.

Devo esclarecer que nunca fui influenciado por Hans Werner Henze ou Luigi Nono. Eles foram grandes amigos e devo a eles o fato de minha música - música de um cubano de vinte e poucos anos - tenha se tornado conhecida. O que os motivou? A revolução cubana vivia um nascimento catártico do vanguardismo e da liberdade criativa. Esses músicos europeus encontraram Leo Brouwer em Cuba e levaram a música dele à Europa. Este foi um baita golpe de sorte que tive, graças à Revolução. (BETANCOURT, 1997, p.2, tradução nossa)⁷.

E é um consenso entre os estudiosos (PRADA, 2001; KRONENBERG, 2000; BETANCOURT, 1997; MCKENNA, 1988; SILVA, 2010) que o Festival de Outono de Varsóvia, Polônia, do qual Brouwer participou em 1961, foi decisivo na transição entre o nacionalismo e a vanguarda.

Cheguei à Europa em 1961 para ver os grandes mestres que estiveram em Cuba uma ou duas vezes. Eles ouviram minha música e sentiram empatia por meu trabalho, então me convidaram à Europa. Estou falando de Luigi Nono e Hans Werner Henze, o musicólogo e especialista em Schoenberg Hans Heinz Stuckenschmidt, o poeta espanhol Tomás Marco, dentre outros. Ocupei um papel de destaque tocando na estreia da ópera *El Cimarron*, de Henze, baseada no livro do italiano Miguel Barnet. Conheci pessoas maravilhosas que se tornaram amigas minhas: o escritor italiano Moravia, o poeta Hensenberger, e Michelangelo Antonioni, o diretor cinematográfico. Uma grande porta se abriu de repente, e isso foi o início de uma guinada profissional (MCKENNA, 1988, p.3, tradução nossa)⁸.

⁷ I should make clear that I never was influenced by Hans Werner Henze or Luigi Nono. They have been great friends and I owe them that my music, music by a Cuban of twenty-something, got to be known. Motivations? The Cuban Revolution lived a moment of cathartic birth of vanguardism and creative freedom. These European musicians, concerned with cultural and social development, found Leo Brouwer in Cuba and they took his music to Europe. That was a big lucky strike I had thanks to the Revolution.

⁸ I went to Europe in 1961 to see the great masters who had been in Cuba once or twice. They had heard some of my music and felt empathy for it, so they invited me to Europe. I'm talking about the composers Luigi Nono and Hans Werner Henze, the musicologist and Schoenberg expert Hans Heinz Stuckenschmidt, the Spanish poet Tomás Marco, and others. I played a major role in the world premiere of Henze's opera, *El Cimarron* which was based on the Cuban book by Miguel Barnet. I met wonderful people who became my friends: the Italian writer Moravia, the poet Hensenberger, and Michelangelo Antonioni, the film maker. A great door opened suddenly, and it was the beginning of a growing career.

Huston ainda ressalta outros festivais na Europa, dos quais Brouwer participou também a fim de estreitar as relações entre Cuba e União Soviética. Foram estes os festivais de “Darmstadt, Veneza, Zagreb, Berlin, Varsóvia e Köln, que Brouwer considera como “constantes formadoras e elementos de continuidade para movimentos de vanguarda” (CENTURY apud. HUSTON, 2006, p.70, tradução nossa)⁹.

Estão, entre os contatos musicais que Brouwer estabeleceu nesse tempo, compositores como Iannis Xenakis, Gyorgy Ligeti, Karlheinz Stockhausen e Kristof Penderecki (PRADA, 2001), Bussotti e Tadeusz Baird (MCKENNA, 1988), somente em Varsóvia. Tardiamente, no início da década de 70, o autor cita John Cage e Luciano Berio (MCKENNA, p.7).

De volta do Festival de Varsóvia, o compositor passa a atuar fortemente na produção de música vanguardista. Prada ressalta que “os exemplos mais fortemente constatáveis de utilização da música de vanguarda aparecem em obras fora do repertório violonístico como *Variantes para um percussionista* (1962) e *Sonograma I* (1963)” (PRADA, 2001, p. 236)¹⁰.

Terezinha Prada enumera as principais características deste momento: “formas abertas de composição; aleatorismo parcialmente controlado (improvisação aleatória); uso constante de cromatismo, politonalidade, polirritmia, variações timbrísticas e células melódicas (temas) curtas e similares entre si” (PRADA apud SILVA, 2010, p.17). E Huston considera como principais obras para violão deste momento *Canticum* (1968), *Memorias Del Cimarrón*, que é um arranjo para violão da ópera de Hans Werner Henze *El Cimarrón*; *La Espiral Eterna* (1971), *Parabola* (1972) e *Tarantos* (1974) (HUSTON, 2006, p. 70).

É importante ressaltar que, nesse momento, surge o pensamento matemático muito corrente nas peças do segundo e terceiro períodos brouwerianos. Em seu artigo, Luciana Lozada (2012) traça um paralelo entre o uso da proporção áurea em Bela Bartók e a composição modular de Leo Brouwer, constatada por Silva (2011) nas obras *El Decamerón Negro* (1981) e por Molina (2003) em *Paisaje Cubano com Lluvia* (2003); no entanto, ambas as obras - marcantes do 3º período - foram precedidas do pensamento modular que tem sua gestação na peça *Canticum* (1968) e aparece em pleno uso em *Espiral Eterna* (1971), como posto por Prada.

Após análise, autores como Teresinha Prada pode constatar o uso da proporção áurea na constituição temática de *Espiral*, que se baseia na sequência descoberta pelo matemático

⁹ as formative constants, as elements of continuity for the avant-garde movements.

¹⁰ *Variantes* foi a primeira peça aleatória escrita por um cubano (JÚNIOR, Mario da Silva, 2013, p. 45).

Leonardo Fibonacci (1170 – 1230). Isabelle Hernandez aponta o uso da dita razão nas partes A e B (HERNANDES apud PRADA, p. 191) e Prada a desvenda, também, na seção C (PRADA, 2001, p.193)¹¹. Além desse procedimento, Orlando Fraga também constata o uso do serialismo livre na escolha de alturas da parte D da obra, que também se divide em doze módulos (FRAGA, 2015).

Em *Espiral Eterna*, observamos a predominância da abordagem modular¹²- aqui, desenvolvido pela seção áurea - e a grande familiaridade com o trato serial, que é trabalhado de maneira disfarçada, na obra em questão. Tal abordagem matemática se repete não somente nas duas peças citadas por Luciana Lozada (2012) e por Teresinha Prada (2001), mas também em composições camerísticas como o Quarteto nº4 (2007) e mesmo em composições violonísticas como a Sonata (1990), dedicada a Julian Bream. No entanto, não é nosso intuito, neste trabalho, pormenorizar os procedimentos composicionais de vanguarda utilizados por Brouwer, mas citar a utilização dos mesmos, a fim contextual. Deste modo, seguiremos nossa exposição.

Vale frisar que Brouwer lida com a matemática de modo que esta não aprisione o som: “Na verdade nunca parto de relações formais apriorísticas. Eu componho de maneira tal que o som possa gerar o seu próprio desenvolvimento” (MOLINA apud PRADA, p. 191).

¹¹ Explicação da razão áurea em PRADA, 2001, p. 189.

¹² o termo modular se refere à ‘proporção que existe entre as dimensões dos elementos de um corpo ou obra que se considera perfeita ou unidade que se toma para estabelecer essa proporção (BROUWER apud TENÓRIO, p. 631, 2012).

La Espiral Eterna

Leo Brouwer
(1971)

Lo mas rapido posible
As fast as possible
So schnell wie möglich

A

dejar vibrar siempre
let it vibrate
klingen lassen

© B. Schott's Söhne, Mainz, 1973

molto
duración: } 2 Min.
duration: }
Spieldauer. }

Figura 3: primeira página de *La Espiral Eterna*

1.2.3 Hiper-romantismo Nacionalista ou *Nova Simplicidade* (1974 -)

A década de 60 foi, para Brouwer, um período de consolidação de sua carreira, ao mesmo tempo marcado por uma maior atuação em Cuba. Sua relação com a Europa se estreita no início da década de 70, partindo do momento em que Brouwer foi convidado pela Academia Alemã de Artes a tocar a obra *El Cimarón* de Henze (PRADA, p. 96), além de gravar obras de autores como Bussotti, Halffler e Arrigo pela Deutsche Grammophon (ZANON apud PRADA, 2001, p. 97).

Entre 1972 e 1973 conseguiu uma bolsa pelo Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico (DAAD) para estudar na Alemanha Oriental, onde e também lecionou:

De 1972 a 1973, Brouwer deu aulas em Berlim (Oriental), enquanto dedicou-se a finalizar uma tetralogia: *La Espiral Eterna*, para violão solo, *Per Sonare a Due*, para dois violões, *Per Sonare a Tre* para flauta, viola e violão, e o *Concerto n.º 1* para violão e pequena orquestra. Esta tetralogia é um marco dentro do período de vanguarda do compositor (PRADA, 2001, p. 96).

Observa-se que três das suas obras vanguardistas mais importantes foram escritas na Alemanha, exata época em que o compositor começa a sentir a ausência de relaxamento, presente nesse tipo de música. Então, apesar da oportunidade de fixar morada na Europa, Brouwer, decidiu retornar a Cuba uma vez mais (CENTURY, 1987, p. 159), talvez, justamente, por sentir a necessidade em resgatar suas raízes.

Sobre essa dita saturação de linguagem, Brouwer comenta a Betancourt:

O que aconteceu foi que esse tipo de linguagem atomizada, decidida e “tensional” sofreu, e ainda sofre hoje, um defeito relacionado à essência do equilíbrio composicional, um conceito que está presente na história: movimento, tensão, com conseqüente descanso, relaxamento. Esta "lei das forças opostas" - dia-noite, homem-mulher, yin-yang, tempo de amar e de odiar - existe em todas as circunstâncias da humanidade. Palestrina disse: se uma seção está se movendo, a outra não está, e vice-versa; se alguém fala, o outro ouve. A vanguarda não tinha o relaxamento de todas as tensões. Não existe entidade viva que não repouse (BETANCOURT, 1997, p. 2, tradução nossa¹³).

Essa transição para encontrar sua nova fase se deu de forma gradativa, como é verificado em todas as suas mudanças estilísticas, tanto é que a peça violonística que marca a transição para o hiper-romantismo é *El Decameron Negro*, datada de 1981, quase dez anos após Brouwer ter decidido dar o dito “repouso” à sua prática vanguardista.

Possivelmente, na segunda metade da década de 70, o compositor estava formulando sua nova fase. Não há um grande volume de composições escritas entre 1974 e 1981, com exceção das trilhas sonoras. Fora estas, temos *Tarantos* (1974), ainda plenamente vanguardista, *Musica Incidental Campesina*, para dois violões (1978), que estabelece centros

¹³ What happened was that the atomized, crisp and "tensional" language of this kind suffered, and still suffers today, a defect related to the essence of compositional balance, a concept that is present in history: Movement, tension, with its consequent rest, relaxation. This "law of opposing forces" - day-night, man-woman, ying-yang, time to love-time to hate - exists within all circumstances of mankind. Palestrina said: if a section is moving the other is not and vice versa; if someone talks, the other listens. The avant-garde lacked the relaxation of all tensions. There is no living entity that doesn't rest.

tonais mais claros e explora o modalismo, evocando um pouco os ares de Joaquín Rodrigo, e *Cancion de Gesta*¹⁴, para percussão e orquestra de sopros (1979), onde se verificam fraseados quartais, até mesmo um apego maior ao tonalismo, e traços do neoclassicismo de Stravinsky, mesclados a certa atmosfera marcial, mas com visível incorporação das técnicas vanguardistas.

The image displays three sections of a musical score for solo violin, labeled C, D, and E. Section C, titled 'Lento (un poco)', features a tempo of 8♯ and includes performance instructions such as 'mp (d.v.) tranquillo', 'arm VII', and 'arm 8♯'. It contains various dynamics like *mfz*, *f*, and *p*, along with fingerings and bowing techniques. Section D, 'Lentissimo', is marked with 'arm 8♯' and includes dynamics like *mp* and *f*. Section E, 'Vivo', is marked 'bien articulado' and features complex rhythmic patterns with measures of 8, 10, and 11, indicating non-measure rhythms. It includes various fingerings and bowing techniques.

Figura 4: trechos C, D e E, de *Tarantos*, para violão solo, de Leo Brouwer

No exemplo acima, um recorte de *Tarantos*, observamos o aleatorismo no trecho C. No fragmento E, o raciocínio modular que segue um padrão matemático de elaboração motívica, também uma escrita marcadamente vanguardista, com compassos *non mesurés*, indicações de rítmica livre, abrindo um breve campo para o improviso.

Já no prelúdio de *Musica Incidental Campesina*, vemos o oposto do aleatorismo, com notas bem frisadas, esboçando centros tonais, em ritmo constante que termina por remeter às paisagens pastorais de Rodrigo (Fig. 5). Tal rítmica dançante também se repete no quarto movimento (Final), lembrando uma tarantela (Fig. 6). Nesta mesma seção, vemos acordes de quinta justa sem terças, também acordes suspensos, como era comum no período

¹⁴ Por falta de partitura disponível, disponibilizamos o link do vídeo no Youtube. *Cancion de Gesta*, pela University of Maryland Wind Orchestra, sob regência de Michael Volta: <https://www.youtube.com/watch?v=y6IErnBEhuY&t=868s>.

Nacionalista. O atonalismo se extingue em função da harmonia incerta, mas que sugere centros tonais.

I. PRELUDIO

LEO BROUWER

$\text{♩} = 104$

The musical score consists of two staves, labeled I and II. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 6/8, which changes to 3/4 in the final section. The tempo is marked *mp grazioso*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings. A section marked 'G.P.' (Grave) is indicated by a large 'V' and a change in time signature to 3/8. The piece concludes with a final cadence in 6/8 time.

Figura 5: primeira página de *Música Incidental Campesina*, para dois violões, de Leo Brouwer

IV. FINAL

7 10.055

Figura 6: Quarto movimento (Final), 1ª página

Evidenciamos que peças puramente vanguardistas param de existir a partir de 1975. E, até 1981, o que se pode observar são peças de transição, por assim dizer, que não possuem laço estreito com o nacionalismo ou com a vanguarda.

Somente em *El Decameron Negro* é que se repara uma cisão definitiva entre as obras marcantes do segundo período e a Nova Simplicidade, como posto por Silva (2011). Esta peça é, também, a maior obra para violão escrita, pelo compositor, em sete anos (HUSTON, 2006, p. 58), sucedendo *Canticum*, de 1968. Após esse marco hiper-romântico, outras obras para violão solista vieram, e nelas, podemos notar a preservação dos elementos vanguardistas, mas sem o protagonismo observado no segundo período. Huston (2006) aponta o aleatorismo presente em trechos *Decameron*, bem como em *Paisaje cubano con campanas* (1986) e no *Rito de los Orixas* (1993); é também claro o minimalismo em *Paisaje cubano con lluvia* (Fig. 7) e *Paisaje cubano con rumba*, esta última dá destaque à célula rítmica da rumba cubana (Fig. 8). O mesmo tipo de prática se estende a outras obras, como as sonatas escritas entre 1990 e 2013, a segunda série de dez *Estudios sencillos*, *Danzas rituales y festivas*, *El Arpa y la sombra*, dentre outras.

CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN
1984

Leo Brouwer
1939

Figura 7: Trecho introdutório de Paisage cubano con lluvia

Leo Brouwer
PAISAJE CUBANO CON RUMBA (1985)
per quattro chitarre

Figura 8: primeira página de Paisage cubano con rumba

Ainda em 1981 Brouwer escreve o *Concierto de Lieja* para violão e orquestra sinfônica, o que é, também, um marco em sua escrita, posto que dá início à produção de uma série de outros concertos hiper-românticos, dentre os quais o compositor nos destaca, na

entrevista (Anexo 1, p. 178), o *Concierto da Requiem* (à memória de Toru Takemitsu), escrito em 2007, *Concierto Austral*, estreado em 2016, e *Concierto de Helsinki* de 1991/2.

Percebemos, em suma, uma retomada aos elementos folclóricos e ritualísticos cubanos, aqui, marcados pela variada rítmica característica dos tambores da *Santería*, bem como dos ritmos dançantes como a rumba e o *son*; acompanhados das linhas melódicas marcadas por intervalos mais extensos, como quartas e quintas justas, ou pelo uso das escalas pentatônicas e de tons inteiros, dentre outros. Tais elementos vêm acrescidos da bagagem vanguardista, de onde Brouwer tirou o emprego da composição modular, que se baseia em razões matemáticas e proporções que moldam a construção temática de uma obra; o serialismo livre na escolha de alturas (FRAGA, 2016), que não se atém puramente aos moldes do dodecafonismo, mas parte do mesmo cerne que rege as séries estritas; a exploração dos ruídos gerados por técnicas estendidas e ferramentas extra violonísticas; o atonalismo, o aleatorismo, o minimalismo, dentre outros muitos recursos que trouxeram, à obra brouweriana, uma riqueza e potencializaram a força expressiva já anunciada no período Nacionalista.

Abaixo (Fig. 9), extraímos um trecho da obra *Danza de los Ancestros* (2014), em que o compositor mescla práticas altamente contrastantes, como o atonalismo do compassos 11 e 12, e a pentatônica que permeia os dois primeiros compassos do trecho - esta última escala é marca das canções de matriz nigeriana, tão presente na *Santería* de Cuba. Tudo isso exposto em um engenhoso arranjo, que explora o idiomatismo do violão por meio de arpejos, cordas soltas, procedimentos já explorados desde seu primeiro período composicional.

Figura 9: tema A de *Danza de los Ancestros*

A assimilação dos procedimentos vanguardistas é vista com clareza na Sonata nº1, dedicada ao violonista Julian Bream. Celso Delneri demonstra, em sua palestra¹⁵, o uso de acordes “dizigóticos”, ou seja, com o mesmo vetor intervalar, mas em tons diferentes; aqui, em relação de mediantes. Não há notas repetidas, o que indica um raciocínio serial, mas ambos os acordes se complementam em uma cadência (Fig. 10). Delneri ainda defende que Brouwer possa ter elaborado este trecho de maneira quase intuitiva, guiando-se pela pura sonoridade dos intervalos, posto o seu costume com as dissonâncias e encadeamentos harmônicos mais elaborados. Tal familiaridade pode ser considerada um marco do terceiro período brouweriano, pois o trabalho com as dissonâncias, agora, se dá de maneira natural, não mais forçando rupturas com os moldes tonais antigos, como fez nas duas primeiras fases.

Figura 10: Trecho final do 1º movimento da Sonata nº1

¹⁵ Ver palestra do prof. Ms. Celso Delneri. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sB_BPowjG7g&t=192s>.

2. O PERÍODO NACIONALISTA NA OBRA DE BROUWER

Como dito anteriormente, a primeira fase composicional de Brouwer se caracteriza por uma formação inicialmente autodidata, marcada fortemente pela escuta da música de concerto transmitida pelo rádio, que o compositor analisava posteriormente, à partitura. Tal escuta atenta também o levou a internalizar os elementos da língua iorubá e da ritualística afro-cubana presente na *Santería*.

Entendemos como relevante iniciarmos este capítulo abordando a formação musical de Brouwer entre 1955 e 1964, para, posteriormente, lançarmos olhar às características marcantes da ritualística e da língua trazidas, pelos negros escravizados, a Cuba.

2.1 Formação inicial e estruturação do idiomatismo composicional

Apesar de não ter afirmado durante a entrevista, é importante frisar que Brouwer foi criado em uma família musical. Após a morte de sua mãe, ainda criança, foi morar com sua tia materna, Caridad Mezquida, em 1952, quem lhe ensinou solfejo, enquanto seu pai, Juan Brouwer, o introduzia ao violão (GIRO, 1986 apud. CALDEIRA, 2011, p.13).

Em aproximadamente seis meses de aulas em família, iniciou seus estudos violonísticos com Isaac Nicola e graduou-se em três anos no Conservatório Peyrellade de Havana, concluindo o curso em 1955 (CALDEIRA, 2011, p.14). Seus estudos com Nicola continuaram, mesmo depois graduado (PRADA, 2001, p. 99)¹⁶.

Somente após essa formação musical de três anos, Brouwer começou a compor. Ele diz que seu contato com Isaac Nicola foi fundamental para tomar conhecimento do “grande repertório” violonístico. Provavelmente, o violão ocupou o centro de seus estudos formais em música, mas, no tocante à composição, percebemos que Brouwer conduziu sua formação por si mesmo.

Até sua complementação teórica musical em Julliard no ano de 1962, o compositor frisa que a *Radio Classic* foi sua maior fonte de acesso aos grandes nomes da música de concerto.

Ouvir o rádio e analisar as obras por conta própria desenvolveu meu ouvido e minha maneira interna de perceber o som em dois níveis ao mesmo tempo: valor histórico e valor estético. A estética não tem nada a ver com a história. Ela existe ou não. Alta qualidade significa um nível muito sofisticado de concepção musical, e se deve à maneira como o compositor manuseia e lida com o som, tanto como compositor quanto como analista. (Anexo 1, p. 168).

¹⁶ O compositor, em nossa entrevista, afirma que seu contato com Nicola durou menos de um ano, apesar de muitos estudos apontarem o que é dito por Teresinha Prada.

Assim, partindo de uma concepção estética praticamente autoestruturada, o compositor teve condições de perceber os vazios técnicos do repertório escrito para o violão e sua defasagem diante do que se produzia no meio instrumental, vocal, camerístico e sinfônico da sua época.

Brouwer considera a percepção dessa lacuna repertorial como razão principal para que começasse a produzir música, também motivado pelo sentimento de compromisso advindo de seu primeiro contato com a composição: “No momento em que parei para compor pensei: ‘espere, isso é algo muito sério, muito importante, e eu não posso fazer qualquer estupidez somente porque tenho um pedaço de papel à minha frente’” (Anexo 1, p. 168). Segue destacando que, quando produzia, não estava imitando os compositores que escutava, mas tomando, como ponto de partida, as ideias estruturais empregadas por músicos, a exemplo da composição celular presente em Bartök e Beethoven, mas adicionando elementos da música ritualística afro-cubana.

[...] influência não significa, para mim, que um compositor imita um ou outro compositor. Sim, provavelmente ele pode usar elementos dos compositores que ele ouve, mas ser influenciado vai para além disso. Por exemplo: Janaec. Descobri que ele trabalha com a língua falada em suas óperas. E a música é modulada pela linguagem. Mas não há nada de novo nisso, porque a obra sacra de Haydn também reflete as palavras na música. Então eu não era influenciado pela linguagem de Haydn em tudo, mas pelo significado do que ele estava compondo nesta peça. (Anexo 1, p. 168).

Acreditamos que, de fato, fato, Brouwer não estava tomando os elementos melódicos da música ocidental como protagonistas em suas composições. Os elementos “lineares” (melódicos), segundo ele, foram retirados da música ritualística afro-cubana e da fala iorubá. O compositor faz uma observação importante a Constance McKenna, no tocante à estruturação de seu idiomatismo composicional e os elementos folclóricos:

Falando francamente, eu usei as estruturas europeias e os modelos de estrutura, como a forma, para me referenciar. O conteúdo que vem dentro dessas formas é que foi construído a partir de unidades das nossas raízes folclóricas. Isso deu luz a muitas peças: Parábola, Canticum, Espiral Eterna, o Concerto nº1. Se analisamos minha música para violão, veremos diferenças estilísticas e, em minha opinião, sou absolutamente eclético. (MCKENNA, 1988, p. 8, tradução nossa¹⁷).

Observamos que Brouwer menciona obras do segundo e terceiro períodos, de onde podemos constatar a persistência do afro-cubanismo ao longo de toda a sua trajetória. Para o

¹⁷ Speaking frankly, I used the European structures and models of structures, like form, as a reference. The content that comes into these forms was built out of the essential cells and units of our folkloric roots. This gave birth to many pieces: Parábola, Canticum, Espiral Eterna, the First Concerto. If you analyze my guitar music, you will see differences in style and think I am absolutely eclectic.

compositor, a linguagem folclórica dialoga perfeitamente com a vanguarda, dada sua essência abstrata.

Os elementos essenciais das raízes nacionais de qualquer país são absolutamente abstratas. Não estou falando de elementos superficiais, como, em Cuba, as maracás, os bongos e o chá-chá-chá. Mas, se nos voltamos à música afro-cubana e analisamos sua parte melódica, veremos que há elementos comuns ao canto gregoriano ou bizantino. Esses elementos – particulares terminações e inter-relações rítmicas – são profundos, praticamente abstratos e comuns a muitas coisas em Cuba. (MCKENNA, 1988, p.7, tradução nossa¹⁸).

Quando perguntado se, em seu primeiro período, os elementos retirados da música ocidental eram mais estruturais do que estilísticos, o compositor respondeu:

- Provavelmente, mas, ao mesmo tempo, essas células são baseadas em linguagem Ioruba (cantarola os trechos). [...] A pentatônica é a relação básica da linguagem interna. Mesmo o griot, quando está cantando a história de sua tribo, é melodicamente cheio de relações que, para eles, são apenas linguagem. Quando eles falam ‘Kabio Cabezilio’, existe uma linha aí (cantarola mais).
- Então você pegou esses elementos do sotaque?
- Da musicalidade da língua falada, especialmente no Iorubá, que é uma língua, não só um dialeto. (Anexo 1, p. 170).

Partindo dessas considerações, podemos concluir que o compositor opta por utilizar os modelos de estruturação europeus, e preenche essas estruturas com os elementos melódicos e rítmicos afro-cubanos, retirados da música ritual presente na *Santería*, bem como da musicalidade do idioma iorubá falado. Por conseguinte, o fato de o compositor se valer do temperamento e da notação ocidental já o leva a adotar procedimentos correntes na prática musical de origem europeia. E, invariavelmente, ao longo de sua história, ele estudou e pôs em prática muitas das inúmeras técnicas composicionais do ocidente¹⁹.

¹⁸ The essential elements of the national roots of any country are absolutely abstract. I'm not talking about the superficial elements like, in Cuba, the maracas, the bongos and the cha-cha-cha. But if you go to ritual Afro-Cuban music, and you analyze the melodic part of that, the elements are as common as Byzantine or Gregorian chant. These elements - particular endings and rhythmical inner relationships - are profound, almost abstract, and common to many things in Cuba.

¹⁹ Luciana Lozada (2012) e Felipe Augusto Vieira da Silva (2011) exemplificam, em *El Decamerón Negro* (1989), obra do terceiro período de Brouwer, o uso do sistema de eixos tonais descoberto por Bela Bartók. Podemos constatar, como na análise das *Tres Danzas Concertantes*, a aplicação do polimodalismo e tonalidades sobrepostas, como Bartók também utiliza.

Sobre seu contato com a música religiosa afro-cubana, Brouwer contou de sua vivência com a *Santería*, religião africana de origem nigeriana, como o Candomblé praticado no Brasil:

Quando eu tinha nove anos, estava indo a um concerto sinfônico com minha mãe e, no meio do caminho, ouvi africanos falando. Em muitos lugares chamam de Candomblé, ou o que for. E eles cantavam e tocavam para Babaluwayê², naquela ocasião. Não sabia nada a respeito, naquela época. Estava com meu terno branco da primeira comunhão, uma roupa branca, e os santos do Candomblé, quando santificados, usam branco. Então, um dos santos ali presentes, uma senhora, saiu daquela roda e me chamou: "*pasa hermano, venga!*". Eu entrei e imediatamente me deram uma *jicara* com cachaça. Obviamente, as lágrimas correram pelo meu rosto. Homens tocavam com suas *cascarillas* na testa, cascas de ovo batidas e passadas na frente da cabeça. Os tambores rufavam - há uma formação tradicional de três tambores chamada *bata*, composta pelo *Ya*, tambor grave, *Okonkolo*, médio e *Itotele*, agudo (Brouwer imita os tambores). As pessoas estavam um pouco aborrecidas: "os tambores não estão tocando bem! Os tambores não estão tocando bem!" Eu estava paralisado e hipnotizado diante daquela cena. Em um dado momento, os tambores começaram a se acertar e alguém gritou: "o santo está vindo!" De repente, um velho homem se aproximou, era Babaluwaye. Ele se aproximou e abraçou dos dois lados a todos ali presentes. Quando chegou a mim – eu estava aterrorizado – ele pôs doces em minha mão, dizendo que eram "doces do santo" e então me revelou que eu era um "filho" de Babalu-Ayé. Até completar quinze anos, eu não havia percebido que também estava trabalhando com esse episódio aqui (aponta para a própria cabeça), no meu computador pessoal. E tudo isso está presente nessa obra (aponta para a partitura de *Tres Danzas*). Temática, direcionalidade da linha, design dinâmico, todos os fatos que, em composição, eu estou ensinando toda vez que vou a qualquer universidade para ensinar música sofisticada... Ninguém sabe sobre isso, mas isso está sempre comigo, até hoje. Esta é a minha linguagem. (Anexo 1, pg. .170).

Sabendo, portanto, da importância da língua e da ritualística iorubás na música de Brouwer, optamos por dedicar a segunda parte desse capítulo a um breve estudo sobre a musicalidade desse idioma, à guisa de contextualização da música ritual afro-cubana, ponto-chave da linguagem brouweriana.

2.2 A música ritualística afro-cubana e o idioma iorubá

Nosso intuito seguinte trata de um breve esclarecimento sobre um aspecto precípuo da linguagem de Leo Brouwer. Assim sendo, nossa abordagem será guiada pelo essencial à compreensão da sensibilidade afro-cubana, visando o reflexo desta sobre o estilo do compositor.

2.2.1 A música da *Santería*

A *Santería* ou *Regla de Ocha* é uma religião sincrética que mistura rituais de várias partes do oeste africano, com o catolicismo romano trazido às Américas pelos europeus (HUSTON, 2006, p.78). Tanto pela necessidade em disfarçar seus rituais, como pela percepção da similaridade entre os santos católicos e os orixás, divindades cultuadas na Nigéria e Benim, região falante do iorubá, os negros encontraram, no sincretismo, uma forma de adaptar seus cultos à realidade cubana. O mesmo é observado no Brasil, com o Candomblé e com a Umbanda. Vale apontar que os deuses cultuados no Candomblé brasileiro possuem, quase todos, os mesmos nomes dos que se apresentam na *Santería*, mas são sincretizados como santos católicos diferentes. Por exemplo, Xangô, deus do trovão e do fogo, é associado, no Brasil, a São João Batista, São Pedro ou São Jerônimo; ao passo que, em Cuba, guarda relação com Santa Bárbara, sincretizada, no Brasil, como Iansã (VERGER, 2002, p. 140).

Na *Santería*, assim como no Candomblé, a música ritualística possui um papel fundamental, valendo-se do canto solo e em coro, acompanhado de três tambores: um agudo, um médio e um baixo; mas o que se observa, em Cuba, é um trio diferente do visto no Brasil: enquanto os terreiros da Bahia de São Salvador–BR se utilizam de atabaques nomeados *Rum* (grave), *Rumpi* (médio) e *Lé* (agudo), cada um com “um lado”, em Cuba, esse tripé se chama *batá*, e é composto por três tambores de duas membranas, nas duas extremidades do instrumento. O percussionista posiciona o instrumento no colo e percute às duas membranas, uma com cada mão. Estes tambores se chamam *Yiá* (grave), *Okonkolo* (médio) e *Itótele* (agudo). Em ambas as culturas, os toques mudam, de acordo com o Orixá.

Os tambores *batá* são parte sagrada dos rituais da *Santería*, por serem possuídos por uma divindade de nome *Aña*, o protetor dos *batá* (ORTIZ, 1954, p.208), o que dá, aos músicos que percutem esses instrumentos, uma posição sagrada e essencial ao ritual. Ortiz afirma: “os percussionistas consagrados para tocar os tambores *batá* (conhecidos como *alubatá*) ‘de fundamento’ ou de *Áña*, são chamados, também, de *Omoaña*, que quer dizer ‘filho de *Aña*’” (ORTIZ, 1954, p.212, tradução nossa²⁰).

²⁰ “Los tamboreros consagrados para tañer los *batá* “de fundamento” o de *Áña*, reciben también el nombre de *omoaña*, que quiere decir “hijo de *Aña*”.



Ilustração 4: Pablo Roche, bataleiro cubano, tocando um *yá*. Disponível em:
<<https://br.pinterest.com/pin/318770479844793853/>>



Ilustração 5 Foto de três *bataleros*, por Fernando Ortiz, disponível em:
 <<http://www.ritmacuba.com/Histoire-des-tambours-bata-a-Cuba-C.html>>



Ilustração 6: Registro mais antigo de outros três *bataleros*, autor não especificado, disponível em:
 <<http://www.ritmacuba.com/Histoire-des-tambours-bata-a-Cuba-C.html>>

Em sua dissertação, John Huston detalha as funções de cada tambor:

O acompanhamento percussivo é executado por um conjunto de três homens que tocam os tambores bímbráfonos chamados *batá* (...) o ensemble é guiado pelo mais grave instrumento do grupo: esse tambor, o *iyá*, controla a sequência rítmica da performance, iniciando os toques específicos e provocando o diálogo entre si mesmo e os outros tambores do conjunto. O *itótele* é o tambor médio, e é visto frequentemente em conversa com o *iyá*. O mais alto dos tambores, *okonkolo* é o mais ritmicamente estável do grupo, mantendo o pulso o mais regular possível. (HUSTON, 2006, p. 82, tradução nossa²¹).

O autor aponta, assim, a complexidade melódica e rítmica da música ritual afro-cubana. Ele ressalta que a ausência de temperamento no canto impede as melodias de serem escritas com fidelidade na partitura ocidental, bem como compromete a reprodução das mesmas em instrumentos temperados, qual o violão.

Afirma, ainda, que as nuances polirrítmicas do complexo *batá* são igualmente difíceis de serem enquadradas na escrita tradicional. Ele comenta, também, sobre a restrição dos *santeros* em abrir suas músicas rituais para a comunidade, o que impede o acesso deliberado dos estudiosos a essa prática musical (HUSTON, 2006, p.85-86), o que nos leva a crer que possa haver ritmos específicos ainda não descobertos.

Em contrapartida, frisa que Brouwer persiste na notação ocidental ao escrever para o violão e mantém a afinação do instrumento (HUSTON, 2006, p.86), concluindo:

[...] a música de Brouwer utiliza a notação ocidental, bem como os tons fixos do violão e o sistema de afinação igualmente temperado. Qualquer tentativa de traçar paralelos entre a composição de Brouwer e a música da *Santería* deve confrontar essas dificuldades em terminologia (refere-se aos problemas em transpor a linguagem musical afro-cubana ao sistema musical ocidental). Descrições do conteúdo ritual irão, portanto, utilizar a terminologia ocidental com o propósito final de relacionar essas referências à partitura de Brouwer. Tal terminologia é utilizada por conveniência, e não tem, de forma alguma, o intuito de ser uma interpretação meticulosamente acurada da música da *Santería*. (HUSTON, 2006, p.86, tradução nossa²²).

²¹ The percussion accompaniment is performed by a three-man ensemble playing the double-headed *batá* drums (...) the *batá* ensemble is lead by the lowest pitched instrument of the group. That drum, the *iyá*, controls the rhythmic sequence of the performance, initiating the specific toques and calls for conversation between it and the other drums of the ensemble. The *itótele* is the middle voice drum, and is frequently in “conversation” with the *iyá*. The highest pitched drum, the *okonkolo* is the most rhythmically stable of the group, keeping the more regular rhythmic backbone for the ensemble

²² Brouwer’s music does use Western rhythmic notation and the guitar’s fixed pitch and equal-tempered tuning system. Any attempt to draw parallels between Brouwer’s composition and *Santería* music must confront these difficulties in terminology. Descriptions of ritual musical content will therefore use Western terminology for the ultimate purpose of relating such musical referents back to

Entendemos que não é foco composicional a transcrição literal dos sons, como fez o compositor Olivier Messiaen, ao anotar o canto dos pássaros com precisão²³, para repeti-los em sua obra. O intuito do compositor estudado é captar elementos essenciais por trás dos sons que o influenciam - a exemplo do que fez com a 5ª Sinfonia de Beethoven: em momento algum reproduziu as frases do compositor alemão, mas retirou, desta e de outras fontes, o pensamento temático da composição celular, utilizado em suas composições.

Portanto, a afirmação de Huston, de certa forma, conflui com o que é dito por Brouwer e nos auxilia a direcionar o foco deste estudo comparativo. Não buscamos, aqui, pormenorizar os toques da *Santería*, mesmo porque o contato do compositor estudado com esta manifestação musical foi muito breve, mas estamos à cata de conclusões acerca da organização geral dos tambores e do canto ritualísticos, visando o contraponto, a rítmica, a distribuição dos timbres, o trato dinâmico e agógico, dentre outros fatores que possam definir, de forma essencial, a essa manifestação musical. Assim sendo, buscaremos o que dizem os estudiosos da música afro-cubana.

Apesar de frisar a dificuldade em transpor a música africana em questão para a linguagem musical do ocidente, Huston cita o estudo desenvolvido pelo cubano Fernando Ortiz no início do século XX. O autor, de certa forma, critica Ortiz, afirmando que este desconsidera os ditos pormenores relativos à natureza do temperamento e da polirritmia, e transcreve os toques e os cantos para a partitura, chegando até a especificar, em tons temperados, à afinação dos tambores *batá* (HUSTON, 2006, p. 85). Acreditamos, no entanto, que o estudo de Ortiz é essencial para que tenhamos uma visão geral acerca da música afro-cubana.

Em seus estudos, Ortiz ressalta o grau de complexidade rítmica dos toques africanos, que variam constantemente de compasso e acento, a citar Gilberto Valdés, Robert Milligan, Walter Jekyll, e Melville e Frances Herskovits. Esses autores constatam, em diferentes partes do mundo marcadas pela presença africana, a marcante irregularidade rítmica: “O ritmo

Brouwer's score. Such terminology is used for convenience, and is in no way meant to be a complete or thoroughly accurate rendering of *Santería* music or practice

²³ Vídeo em que Messiaen demonstra a imitação dos pássaros em suas composições disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU>>

africano é extremamente irregular. Geralmente se regula nas músicas de dança; mas mesmo nestas, é muito variável” (MILLIGAN apud. ORTIZ, 1950, p. 276, tradução nossa²⁴).

E complementa:

Na música afro-cubana, acontece o mesmo. Essa variabilidade surpreende e tortura aos versados na música branca. O maestro Sanjuán já nos disse, há vinte anos, que observou até cinco ritmos diferentes em uma única composição afro-cubana. O maestro mexicano Ponce chegou a observar até oito. (ORTIZ, 1950, p. 277, tradução nossa²⁵).

Afirma, também, que se pode observar a natureza dessas variações nas principais liturgias afro-cubanas em que há música: os *oru* (ORTIZ, 1950, p. 277), hinos da *Santería* dedicados aos Orixás, que podem ser divididos em três tipos:

1. *Oru* cantado, onde só o canto é empregado;
2. *Oru* de *batá*, executado somente pela percussão, a fim de iniciar a comunicação com os orixás;
3. *Oru* com vozes, dança e tambores *batá*, em que canto e percussão se misturam às danças e aos tranSES dos médiuns incorporados nas deidades.

Dessas três modalidades, Ortiz ressalta o *oru* de *batá*:

O *oru* de *batá* é também hermético e usado no recinto do *igbodu*, mas como uma oração antes do início das cerimônias de dança solene e coletiva [...]. Neste *oru* se dedica um toque, dos três *batá*, a cada um dos "santos" ou orixás, com exceção de Eleggua e Babalú Ayé, a quem se tocam apenas dois; ou seja, um total de 24 toques. Mas há toques que têm vários ritmos sucessivos, e a troca de um a outro é chamada, em criollo, de 'vuelta' ou 'viro' (virada, em português). O toque de Ochosí, tem 6 'viros' ou seja, 7 ritmos, e outros tem 5, 4, 3, 2 'viros' ou nenhum [...]. Somente isso já nos leva a cerca de 57 ritmos nos 24 toques, todos diferentes. (ORTIZ, 1950, p. 278, tradução nossa²⁶).

²⁴ El ritmo africano es muy irregular. suele regularizarse en la música del baile; pero aún en ésta es muy variable

²⁵ En la música afrocubana ocurre lo mismo. Esa variabilidad sorprende y tortura a los diestros en la música blanca. El maestro sanjuán ya nos decía hace una veintena de años que observó hasta cinco ritmos distintos en una sola composición afrocubana. El mexicano maestro Ponce llegó a observar hasta ocho

²⁶ El oru de batá es también hermético y se usa en el recinto del igbodu, pero como plegaria previa al inicio de las ceremonias solemnes y colectivas de baile (...) En este oru se dedica un toque, de los tres batá, a cada uno de los "santos" u orichas, salvo Eleggua y Babalú Ayé a quienes se les tañen dos; o sea un total de 24 toques. Pero hay toques que tienen varios ritmos sucesivos, y El paso de uno a outro ES llamado em criollo 'vuelta' o 'viro'. El toque de Ochosí, tiene 6 'viros' o sea, 7 ritmos, y otros

Podemos constatar, portanto, uma variação rítmica constante e predeterminada, principalmente durante o *oru* de *batá*, praticado no *igbodu*, o salão onde se concentram os deuses²⁷. Em seu livro, Ortiz expõe mais de um ritmo dedicado a Xangô:

Toque "Ebi-kpa-mí", de CHANGO.

Okónkolo

Itótele

Iyá

Figura 11: Toque Ebi-kpa-mí de Chango

Toque "Bá-yubá", de CHANGO.

Okónkolo

Itótele

Iyá

Figura 12: Toque Bá-yubá de Chango

tienen 5, 4, 3, 2 'viros' o ninguno (...) Solamente eso ya nos da alrededor de unos 57 ritmos en los 24 toques, todos diferentes

²⁷ Julgamos ser uma boa referência a palavra dos próprios praticantes da *Santeria*, que explicam, neste site, a utilidade do *igbodu*: <http://ifanilorun.com.br/?page_id=4544>.

Fig. 9-A.—Toque lucumi de baú a Chongô (continúa)

Fig. 9-B.—Toque lucumi de baú a Chongô (final).

Figura 13: toque Kán-kán de Chango

Figura 14: toque Meta-meta de Chango

No primeiro toque (*Ebi-kpa-mí*), já observamos a polirritmia, expressa pela inserção do ritmo ternário no compasso binário, caracterizando o conhecido três sobre dois²⁸ (hemiola), procedimento comum mesmo em outras culturas²⁹ que se repete nos dois toques seguintes. Esse é visto no Maranhão, com o boi bumbá, mas, o que vemos aqui, é um incremento da célula rítmica, com adição de síncopes, pausas e notas pontuadas, a exemplo da

²⁸ A diferença entre uma polirritmia de 2:3 e 3:2 está na metricidade das vozes sob o aspecto vertical na estrutura rítmica natural. Na primeira figura temos um exemplo de três sobre dois, pois a voz contramétrica se faz presente na tercina, oposto da segunda figura, pois a metricidade do compasso é baseada na mínima pontuada ou “ternarizada”, dessa forma a subdivisão alterada se torna a quáiltera de 2 notas. Esse tipo de polirritmia é visto em quase todos os sotaques de boi, sendo uma característica marcante do Boi do Maranhão (PAULI, Elvis, 2015). O exemplo segue na próxima página.

²⁹ Hemiola is a distinguishing feature of such folkdances as the Andalusian *polo* and the Central American *huapango*, rhythmic characteristics of which were incorporated by Bernstein into ‘America’ from *West Side Story* (HUSHTON, Julian, Grove Dictionary of Music, 2001).

voz do *okonkolo*, nos compassos 3 e 4 do toque *Ebi-kpa-mí*. No toque seguinte (*Ba-yubá*), observamos o 3:2 novamente, mas com um complexo uso das pausas na voz do tambor *itótele*, aos compassos de 5 a 8, em diálogo com o dinamismo do *Yiá*. A complexidade das variações rítmicas evoca o caráter de improviso.



Figura 15: polirritmos 3:2 e 2:3 (PAULI, Elvis, 2015, p. 233)

Outro ponto que se destaca é o silêncio em tempos fortes (VALDÉS apud ORTIZ, 1950, p. 276)³⁰, que termina deslocando os acentos por várias regiões do compasso. Tal variação é executada, principalmente, pelo *Yiá*, como dito anteriormente por Huston, que é o mais variado dos tambores e dialoga com o *Itótele*, que começa a desmembrar as células fixas do *Okonkolo*, o qual, por sua vez, precisa manter o pulso e o andamento constantes, possibilitando assim as complexas variações dos seus dois “companheiros”.

Podemos, então, concluir, no tocante aos tambores batá, a marca indelével da polirritmia, aqui exemplificada pela hemiola incrementada pelos silêncios e pelo caráter de improviso dos ritmos executados pelo tambor *Iyá*; o dinamismo dos toques, visto principalmente no *oru seco* ou *oru de batá*, que varia constantemente de ritmo; o caráter melódico-harmônico dos tambores, afinados, cada um, em alturas diferentes; a distribuição de funções entre o trio, que determina um corpo “variador” e outro que mantém o pulso.

Ortiz ressalta, ainda, que a variação rítmica do *oru de batá*, composta de aproximadamente 57 ritmos, fica ainda mais complexa quando o tambor *Yiá* começa a “falar aos deuses”, ou seja, quando o instrumentista começa a executar ritmos que reproduzem a fala iorubá, iniciando uma comunicação com os Orixás, o que os bataleiros chamam de “*conversación*” (conversaço) (ORTIZ, 1950, p. 278).

³⁰ raramente se encontrará un canto acentuado en sus partes fuertes. Y mucho menos en los ritmos, donde invariablemente las partes fuertes son representadas como ‘silencios’

A fala é de ritmo impreciso e variado, mas o *Iyá* pode executar a “conversação” na mudança entre dois ritmos do mesmo toque, ou em momentos em que os outros dois tambores silenciam (ORTIZ, 1950, p. 278).

No tocante à pesquisa em questão, o mais curioso da constatação de Ortiz é saber que Brouwer se inspirou no idioma iorubá falado, mas sem saber que os tambores *batá* já executavam esse tipo de reprodução.

Segundo o compositor (Anexo 1, p. 171), as inflexões melódicas e rítmicas do iorubá ficaram gravadas em sua mente durante toda a sua juventude, e contribuíram largamente para a formulação de seu idiomatismo composicional. Para Brouwer, até o momento em que começou a compor, aos 15 anos de idade, os elementos oriundos da sua experiência na roda de *Santería* estavam sendo trabalhados unicamente em sua cabeça.

Sabendo que seu contato com leituras e referências musicais foi raso até seu ingresso na Julliard School of Music - NY em 1961, conclui-se ser difícil que o compositor tenha se informado a respeito da natureza das manifestações musicais do ritualismo afro-cubano. Seu contato com esse tipo de manifestação e o uso da mesma em sua obra se exerceu de maneira essencialmente aural. Brouwer fez intuitivamente o que já vinha sendo feito há centena de anos, mas seguindo os moldes da música ocidental.

Tal relação entre música e fala não se dá somente no âmbito da *Santeria*, mas é visto em outras manifestações musicais, como na arte dos *griôs*, citados por Brouwer na entrevista, e nos “tambores falantes”, como colocaremos no subitem a seguir. Para melhor compreender esta inter-relação, abordaremos o idioma iorubano.

2.2.2 O idioma iorubá

Antes de iniciarmos este subitem, relatamos a dificuldade em coletar dados a respeito da musicalidade do idioma iorubá falado. A escassez de material bibliográfico escrito por pesquisadores nigerianos, principais falantes do idioma, deixou-nos em contato com um seletto material, mas que foi bastante para apontar o essencial à compreensão dos mecanismos de pronúncia e estabelecer conexões com a música de Brouwer. Lamentamos, no entanto, a ausência de referências bibliográficas por autores que estejam em contato direto com os pormenores que nos auxiliariam a complementar nossa pesquisa.

O que se convencionou chamar de idioma iorubá é, na verdade, um conjunto de dialetos do tronco linguístico iorubóide, falados nas regiões nigeriana e beninense, trazido às Américas no início da colonização (NOGUEIRA, 2008, p.69). Em Cuba, os africanos de origem nigeriana eram chamados *lucumi*, ao passo que, no Brasil, eram conhecidos como nagô (p.63).

O iorubá se caracteriza pela particularidade de ser um idioma tonal, ou seja, para que se faça compreender, precisa que seus vocábulos sejam pronunciados obedecendo a um padrão de alturas. Em outras palavras: uma palavra falada em tons diferentes adquire significados distintos. No caso desse idioma, a dita variação se define por meio de três tons contrastivos: alto, médio e baixo. Por exemplo, a palavra “*rí*”, se dita em tom alto (“*rí*”), significa “ver”, em tom baixo (“*rì*”), “afundar” e em médio (“*ri*”), “colapso” (NOGUEIRA, 2008, p. 79).

Assim, palavras com mais de uma sílaba terminam por combinar notas diferentes. A depender da acentuação indicada na escrita, o tom (baixo, médio ou alto) é indicado. Alguns exemplos constam no Atlas da *University College of London*³¹, onde as notas musicais do ocidente são utilizadas para retratar os tons das vogais, mas a título ilustrativo:

Apá (Re Mi)	Braço
Àpá (Dó Mi)	Cicatriz
Bàtà (Dó Dó)	Sapato
Bàtá (Dó Mi)	Tipo de tambor

Nogueira nos ajuda a complementar com o exemplo da palavra “*igbá*”, indicando os tons baixo, médio e alto por suas iniciais entre parêntesis (NOGUEIRA, 2008, p. 81):

Igbá (M-A) = cabaça

Ìgbà (B – B) = tempo

Igba (M-M) = duzentos

Ìgbá (B- A) = árvore da acácia

Igbá (M – A) = corda utilizada para escalada em árvores

³¹ <<https://www.ucl.ac.uk/atlas/yoruba/pronunciation.html>>

Portanto, para que o significado de um verbete iorubano seja devidamente compreendido, ele deverá ser falado nas alturas devidas. Isto termina por delinear as melodias dos cantos nagô/*lucumi*, bem como de outros povos falantes de idiomas tonais. Nogueira constata a grande relação entre a movimentação tonal da língua iorubá falada e cantada em uma evocação a Oxalá, rei dos deuses no Candomblé e na *Santería*, de onde conclui que, no caso de letras em iorubá, a melodia tende a se modificar para que as palavras conservem seus significados, posto que certas palavras, se ditas em tons diferentes, mudam de sentido completamente (NOGUEIRA, 2008, p. 134).

Tal força tonal leva o falante do iorubá a, por vezes, conseguir identificar jargões e provérbios, partindo, unicamente, da linha melódica que estas frases delineiam³². Tanto é que, em diversas regiões africanas falantes de línguas tonais, existem os chamados “tambores falantes”, responsáveis por transmitirem mensagens de um lugar a outro ou, até mesmo, recitarem poemas³³.

Na Nigéria, há um tambor de nome *dundun*, que possui formato de ampulheta, também é bi-membrafone, como os tambores *batá*, mas tem um mecanismo regulador de alturas, graças a vários fios que ligam suas duas membranas. Estes fios, quando pressionados, esticam o couro do instrumento, provocando oscilações de altura, permitindo que o percussionista obtenha um bom leque de notas que o permitam executar uma escala maior por inteiro. King e Blench complementam nosso pensamento sobre a força do idioma tonal, afirmando que, na África, não só os tambores são capazes de “falar”:

Em razão de sua grande flexibilidade tonal, o tambor de pressão em formato de ampulheta (*dundun*) é, por vezes, chamado de “tambor falante”, mas, em diversas partes da África, não somente todos os tipos de tambores “falam” como, também, vários instrumentos de sopro, cordas e certos chocalhos e idiofones são capazes de fazê-lo. (KING, Anthony; BLENCH, Roger, 2001, tradução nossa)³⁴.

Isto posto, buscamos entender melhor como o idioma iorubá delinea suas melodias em fala e descobrimos, através do pesquisador Olupemi Oludare (2018), quem, baseando-se

³²Como podemos ver no minuto 1’44” do vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=V-iNFKIFQmQ&list=PL3f_P5q7dRo8Br9tzHvn4eaJ5N2e2zvnT&index=5>.

³³Demonstração dos muitos usos dos tambores falantes no vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=CbMMw-88eT4&list=PL3f_P5q7dRo8Br9tzHvn4eaJ5N2e2zvnT&index=2>.

³⁴ Because of its great tonal flexibility, the hourglass pressure drum is sometimes referred to as ‘the talking drum’, but in many parts of Africa not only do all kinds of drum ‘talk’, but so also do various wind instruments, string instruments and certain rattles and other idiophones.

nos dados fornecidos por Dan Agu (1999) e Tunji Vidal (2012), explica que, a respeito das três tonalidades da fala iorubana, o intervalo mínimo encontrado, entre duas alturas vizinhas, é de um tom, e os intervalos entre os tons baixo e alto variam de uma terça a uma quinta (OLUDARE, 2018, p.5).

Este dado nos leva a observar um aspecto pentatonal na fala iorubana. Curiosamente, após escuta e pesquisa de partituras, constatamos a predominância da escala pentatônica em cantos candomblecistas e da *Santería* cubana, como ilustrado nas seguintes partituras abaixo, expostas por José Jorge de Carvalho (2002) em artigo sobre os cantos ritualísticos iorubás.³⁵

Canto para Osanyin

E- uê e- ri- rê e- uê- e- rín kiu- a po- o
o fun- fun- lo- la- fo- mi- xê ba- bá--
o- ri o- man kiu- a po-- -

Figura 16: canto para Osayin

3. Amarre de las hojas-canto para mezclar agua y azúcar

E- ba- lê- - e- ba- nan- an e- um a- pe- cê ku- ru nu- ko- ló
e- ba- lê-- ê e- ba- nan- an e- um a- pe- cê ku- ru nu- ko- ló

Figura 17: “amarrar das folhas”, canto para misturar água e açúcar

³⁵ Disponível em: <http://www.herencialatina.com/Musica_%20de_%20Brasil/Musica_Brasil.htm>

6. Canto para bañar la cabeza



Figura 18: canto para banhar a cabeça

Observamos certas variações, como nesta melodia ritual, que possui apenas quatro notas, evocando a tonalidade de Lá menor, ao mesmo tempo em que, auditivamente, pede o sol bequadro, o que, mais uma vez, evoca a pentatônica:

Canto ritual

The image shows a musical score for a song titled 'Canto ritual'. It consists of three staves of music in a single system. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, rhythmic style. Below the first staff, the lyrics are: 'Ka- ra tu a- ni... - Go- do- bo Ka- ra tu a- ni go- do bo--'. The second staff continues the melody, with lyrics: 'U a- xe- le- bó... - Go- do- bo Ka- ra tu a- ni go'. The third staff continues the melody, with lyrics: 'do- bo--'. The music ends with a double bar line.

Figura 19: canto ritual

Oludare realiza um estudo sobre a música Apala nigeriana, um estilo comercial baseado na cultura muçulmana (OLUDARE, 2018, p. 2) e constata, também nesse estilo, a presença de variantes hemitônicos e não hemitônicos da escala pentatônica. O pesquisador afirma que a música folclórica nigeriana é, em larga escala, ditada pela fala iorubá e a música Apala não é uma exceção (OLUDARE, 2018, p.2). Vale frisar que este estilo deriva do folclore nigeriano, onde há a predominância do desenho melódico pentatonal.

Ao mesmo tempo, Fernando Ortiz, em seu livro *Los bailes y El teatro de los negros em ele folklore de Cuba* (1981) aponta a predominância dos cantos pentatonais na *Santería* cubana (HUSTON, 2010, p. 86).

Por outro lado, autor Bode Omojola (2003) ressalta, em seu livro “*Art Music in Nigeria*”, a dificuldade dos compositores de concerto nigerianos em escrever obras vocais, em razão de o iorubá ser uma língua tonal. Segundo o autor, tal “ditadura” termina por gerar paralelismos em obras corais, pois as alturas e o contorno melódico precisam se conservar para que o ouvinte entenda a letra (OMOJOLA, 2003, p.1).

Observamos, no entanto, que os compositores nigerianos analisados por Omojola não se apegam à escala pentatônica, como podemos ver nos cantos de raiz da *Santería*. Ele cita diversos outros recursos utilizados por esses músicos, como a escala de tons inteiros, o que nos leva a crer que a predominância da pentatônica nos cantos folclóricos e ritualísticos de origem iorubana se dê em razão da simplicidade dessa escala e graças ao espectro intervalar que o idioma em questão abrange, como apontado por Oludare.

A pentatônica é, também, uma escala intuitiva para o ser humano. O cantor Bobby Mc Ferrin, em mesa redonda durante o World Science Festival (2014), demonstra a universalidade da escala, incitando o público a cantar os intervalos desta, ao pisar notas invisíveis no chão, como se houvesse um teclado sob seus pés^{36, 37}. Ao expor a facilidade com que o público deduzia as notas, Mc Ferrin explica que, por toda parte onde realiza esta demonstração, as plateias conseguem, facilmente, cantar as notas por ele sugeridas.

O especialista em Béla Bartók, Erno Lendvai, defende que a escala pentatônica é a mais pura representação da sequência áurea. Para o autor, a pentatônica seja, talvez, “o sistema sonoro humano mais antigo – que possa ser considerado como a mais pura expressão musical dos princípios da seção áurea” (LENDVAI, 1971 apud. SILVA, 2011, p. 23). É importante considerar que esta seção matemática se encontra nas mais diversas manifestações naturais, como na concha do caracol, no botão do girassol, podendo ser também aplicada na arquitetura e em outras áreas do conhecimento. A naturalidade com que a pentatônica é percebida pode ser justificada, matematicamente, pela existência da razão áurea.

Assim, lançamos a hipótese que, provavelmente, a musicalidade do idioma iorubá – este, que obedece a uma tessitura pentatonal – possa também seguir o marco matemático da razão áurea, o que torna a escala pentatônica um padrão melódico universal.

³⁶ Discussão disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S0kCUss0g9Q>>

³⁷ Demonstração disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fjvR9UMQCrG>>

Inferimos, portanto, que o uso da pentatônica nas obras de Brouwer se deve, em parte, à sua vivência com a música afro de Cuba. O próprio compositor nos afirma que sua experiência com o idioma e a música dos *santeros* foi marcada, principalmente, pela vivência de infância que nos narrou (Anexo 1, p. 170 e 171). Não sabemos se houve um posterior contato com a parte musical da *Santería*, mas, ao que tudo indica, sua experiência aos oito anos de idade foi uma passagem determinante para o desenvolvimento de sua linguagem composicional. Um momento breve, mas que lhe imprimiu um grande impacto subjetivo, sendo suficiente para que ele incorporasse as noções temáticas, lineares e dinâmicas apresentadas em suas obras.

Acrescenta, ainda, que todo o material assimilado no momento do ritual a Babalu-Ayé está presente nas *Tres Danzas Concertantes*, o que nos aponta a importância dessa obra para que se possa compreender a formação de seu idiomatismo composicional.

Vale, também, comentar que o fato de este idioma possuir uma presença tonal clara e percorrer uma escala tão orgânica como a de cinco tons, pode ter auxiliado o compositor a apreender com maior facilidade às linhas melódicas que escutava durante o ritual. Posteriormente, como era de seu impulso buscar evocar as sensações dos sons os quais escutava, Brouwer transpôs suas sensações ao papel, em procedimento similar ao dos griôs e percussionistas africanos.

Assim, após esta contextualização, procedemos à análise dos três movimentos estudados, a fim de observar como se deu essa influência afro-cubana. Também é importante destacar que Brouwer, como posto por Huston, busca adaptar suas inspirações folclóricas à prática ocidental. Desta maneira, também procuraremos, por meio da análise, juntar conclusões sobre a forma como o compositor equilibra o folclórico/ritualístico à linguagem de concerto, representada pelos grandes nomes da música, dos quais Brouwer frisa os modernos, como Béla Bartók e Igor Stravinsky.

3 AS TREZ DANZAS CONCERTANTES

As *Tres Danzas Concertantes* e o Quinteto para violão e quarteto de cordas foram escritos entre 1957 e 1959, sendo que Brouwer iniciou o Quinteto antes e o terminou depois de compor as *Tres Danzas*. Sua motivação, como nos comenta (Anexo 1, p. 169), se deu após escutar o Concerto para violão e pequena orquestra de Villa-Lobos, de 1951, e o Quinteto para violão e quarteto de cordas de Tedesco, de 1950. O compositor confessa não se lembrar, ao certo, da existência de outras obras inspiradoras, mas, certamente, essas duas são as principais fontes (Anexo 1, p. 169).

Podemos dizer, também, que essas duas obras marcam um primeiro contato de Brouwer com o que ele afirma ser “a melhor mistura camerística para o violão” (Anexo 1, p. 174). Para o compositor, pelo fato de as cordas formarem uma única massa timbrística, o espectador pode perceber com mais clareza as distinções entre o violão e o conjunto de câmara. Essa disposição instrumental termina abrindo caminho à dinâmica concertante. Assim, temos, nas *Tres Danzas Concertantes*, uma primeira tentativa de Brouwer em escrever um concerto.

Curiosamente, Brouwer só escreveu seu primeiro concerto para violão e orquestra em 1971. O compositor não revela a razão da demora em voltar a escrever um concerto. Observamos que os concertos seguintes, escritos a partir de 1981, já fazem parte da fase “Hiper-romântica Nacionalista” (ou “*Nueva Simplicidad*”), fase esta onde ele retoma os valores de seu primeiro período.

Isto nos levou a questionar se os elementos composicionais utilizados em *Tres Danzas* influenciaram de alguma forma os concertos do terceiro período. No entanto, Brouwer afirma que o material encontrado nas duas obras estudadas é usado, principalmente, em outras peças para violão solo. Assim, concluímos que essa possível relação entre a obra estudada e os concertos hiper-românticos praticamente não existe, e que o vazio constatado no segundo período talvez se dê pelo fato de que a vanguarda experimentou meios alternativos de instrumentação, abdicando das formas tradicionais.

3.1 As três etapas do estudo analítico

A obra estudada compreende três movimentos, como na forma do concerto clássico, sendo composta por uma primeira grande seção em tempo rápido (*Allegro*), uma segunda, de caráter reflexivo em pulso *Andante*, e finalizando com uma *Toccata* que retoma o tempo rápido.

Durante a entrevista (Anexo 1, p. 169 e 170), Brouwer deu principal atenção ao segundo movimento no que diz respeito à influência africana, no entanto, abordaremos os três movimentos. Ressaltamos que o objetivo desta análise é investigar os mecanismos composicionais utilizados, não somente os reflexos do idioma iorubá na composição de Brouwer.

Organizamos nosso estudo analítico em três etapas: na primeira, uma descrição separará os movimentos em seus principais trechos e os comentará com brevidade. Esta parte tem, por objetivo, delinear o corpo de *Tres Danzas Concertantes*, dando-nos melhor compreensão sobre o percurso da obra.

No segundo momento, observaremos a organização temática das *Tres Danzas*. Aqui, o objetivo é identificar elementos estruturadores dos motivos que orientam a estruturação da peça. Buscaremos, portanto, discutir as proveniências dos temas principais e como são trabalhados por Brouwer.

Por fim, nas considerações finais pós-estudo da obra, exporemos os insumos composicionais utilizados por Brouwer. Tal material proporcionará a base teórica necessária ao estudo do quarto capítulo, centrado nas prospecções do período nacionalista em peças das duas fases seguintes.

3.1.1 Descrição da obra

Separamos um subtópico para cada movimento e todos estes se iniciam com um esquema geral apontando os principais trechos, de compasso a compasso, para depois ingressarmos na descrição propriamente dita.

3.1.1.1 1º Movimento (*Allegro*)

O primeiro movimento é de construção mais simples do que as dos dois seguintes. Constitui-se, basicamente, de um A B A', com devidos desenvolvimentos entre suas seções e variações temáticas.

Dividimos o *Allegro* da seguinte maneira (Partitura da obra no Anexo 2):

- c.1 a 8: introdução (Anexo 2, p. 184).;
- c.9 a 17: tema A em Lá menor (A.2, p. 185);
- c. 18 a 25: tema A em 3ªm abaixo (tonalidade de Fá sustenido menor) (Anexo 2, p. 185);
- c. 26 a 31: tema A é tocado, no tom de origem, pelas cordas, formando movimento de passagem para tema B (A. 2, p. 185);
- c. 36 a 44: tema B em Ré menor (A. 2, p. 187 e 188);
- c. 45 a 56: repetição de B com surgimento de um tema C na escala de tons inteiros (A. 2, p. 188 e 189);
- c. 57 a 69: passagem para A (A. 2, p. 189 e 190);
- c. 70 a 94: introdução inicial e tema A (A.2, p. 190 a 192);
- 95 a 102: coda. (A. 2, p. 193).

Na introdução há uma exposição das notas e dos intervalos que compõem o motivo principal de A. O primeiro compasso é iniciado com um acorde em bloco, no *tutti* das cordas, afirmando a tonalidade de Lá, com a terça maior tocada pela viola e a terça menor executada ao violino 1. Esse *tutti* apoiado, em colcheia, é seguido por um pedal de segunda maior ré-mi, também em colcheias, tocado em *pizzicato*, inicialmente pelo violino 2, para depois passar para a viola. Esse pedal dura toda a introdução e evoca a tensão da dominante que virá a se afirmar no compasso 8 (Fig. 20).

Leo BROUWER
(1958)

I

♩ = 120

Allegro

GUITARE

VIOLONS I

VIOLONS II

ALTOS

VIOLONCELLES

CONTREBASSES

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

©1982 by EDITIONS MAX ESCHIG
48, rue de Rome - 75008 PARIS

M.E. 8454

Tous droits d'exécution et de reproduction réservés pour tous pays.

Figura 20: compassos 1 a 11

Dos compassos 2 a 8, há o desenvolvimento do que seria o embrião do motivo principal de A, sugerido por uma dinâmica de pergunta e resposta entre violino 1 e violoncelo, com crescimento das dissonâncias executadas à viola. Estas dissonâncias são marcadas pelos trítomos pontuais de valor quase “ornamental”, como aos compassos 4 e 5.

A seção termina com fraseado exposto pelo violino 1, que enuncia com fidelidade quase perfeita a sequência de notas do motivo A, mas em ritmo enquadrado por colcheias.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Tema A

Notas de A

Consequente I

Figura 21: compassos 8 a 10 do 1º Movimento (Allegro)

O motivo principal de A, como o enunciado pelo violino 1, se dá sobre a tonalidade de Lá menor. Vale ressaltar, aqui, que, ao longo de todo o movimento, não há acorde perfeito, todos os acordes são desprovidos de terceiros graus maiores/menores, ou embaçados pelas dissonâncias, uma prática corrente na obra de Brouwer, que prima por uma harmonia indefinida.

O motivo inicial de A, “m. A” (compasso 9) é seguido por uma resposta “r. 1A” (c. 10) em Sol, como ilustra o exemplo 1. Esta termina na dominante (mi), voltando a “m. A”, para, depois, seguir-se da segunda resposta “r. 2A”, que abre espaço para uma sequência modulatória repleta de recursos como o cromatismo no violão, quem também executa uma sequência de oitavas justas similar à apresentada na introdução, terminando por retornar ao motivo “m. A” no compasso 18, mas em Fá sustenido menor.

Figura 22: passagem para retomada do tema A no compasso 18. Mov.1 (Allegro)

O motivo de A, transposto, é respondido no compasso 19 pela resposta/motivo “m. 2A”, que toma foco, seguido de uma terceira resposta “r. 3A”, que dá espaço a mais um desenvolvimento que se seguirá até o compasso 26, quando as cordas tomam o motivo “a” continuando a passagem modulatória com fragmentos motivicos já apresentados no tema A – o violão está em pausa, neste momento. Esse trecho, protagonizado pelas cordas, vai do compasso 26 ao final do c.31, quando, durante um pianíssimmo súbito das cordas, o violão inicia uma sequência de tercinas durante c.32 e 33, terminando em um acorde Sol sustenido no c. 34, seguido de um bloco no c. 35, onde o corpo orquestral frisa a nota lá nos baixos e

nas vozes altas, mas, ao mesmo tempo, arpeja os intervalos do acorde de Mi bemol maior - procedimento frequentemente encontrado em Bartók - desembocando na tonalidade de Ré menor. Este acorde de Ré, ao compasso 36, vem acompanhado do sétimo grau (dó bequadro) e do segundo grau (mi), mais uma vez confundindo a percepção tonal. Todo o corpo instrumental executa um acompanhamento sincopado e dançante. Este acompanhamento já introduz o andamento do tema B (*Andantino*).

Figura 23: tema B do Mov. 1 (*Allegro*), com sua introdução

O tema B, iniciado no c.37, é protagonizado pelo violão, enquanto as cordas executam o acompanhamento. Esse tema é composto por um motivo “m. B”, seguido por uma resposta “r. 1B” (c.39, e ½ do c. 40), dando espaço a um trecho modulatório que se estende dos compassos 40 a 45 e levará a “a. B” (c.46) na tonalidade de Lá, com um acompanhamento imitativo, mas ritmado, pelas cordas.

O tema B transposto é sucedido pelo tema C no compasso 50. C está na escala de tons inteiros e seu acompanhamento obedece às notas da mesma escala, com breves empréstimos modais que serão tratados no próximo subcapítulo. Tal tema também é ritmado e sincopado, e vai até o compasso 53. Entre os compassos 54 e 69, uma passagem de volta à introdução e tema A se inicia. No compasso 54, o violão executa uma escala de tons inteiros em dó, acompanhado da condução dissonante das violas e dos segundos violinos, que executam segundas menores, numa escolha quase aleatória, para, por fim, no compasso 55, fecharem na sequencia de blocos que passam pela tonalidade de Lá e fecham na tonalidade de Mi, ambas as tonalidades aparecem com terceiros graus maior e menor sobrepostos. Este trecho transcorre num crescente dinâmico que vai do pianíssimo ao forte golpe percussivo do violão no compasso 56 e o imediato *sforzando-piano* das cordas em tonalidade mesclada de

Lá maior com nona, que abre para a sequência de tercinas em semicolcheias ao violão, que compreende os compassos 58 e 59, iniciada e finalizada em Lá.

Figura 24: Tema C do Mov. 1, em sua primeira aparição

Nos compassos de 60 a 62, um trecho cromático e homofônico de grande tensão é apresentado pelas cordas, em forte. Essa tensão cresce até o golpe do violão em acorde de Fá menor com nona menor, de onde se sucede um procedimento similar ao narrado entre os compassos 56 e 58.

Ao compasso 69, a tonalidade de Mi prevalece, fornecendo a dominante de Lá, levando à retomada do tema A.

Após trecho modulatório, o tema A é retomado, sem alterações, com exceção do Coda, que é composto por fragmentos do mesmo.

3.1.1.2 2º Movimento

Aqui, o próprio compositor aponta o reflexo da musicalidade da fala iorubana. Dividimos os momentos da obra da seguinte maneira:

- c. 1 a 4: pedal (Anexo 2, p. 194);
- c. 5 a 8: tema A (A. 2, p. 194);
- c. 9 a 12: aproximação do tema B em resposta a A (A. 2, p. 194);

- c. 13 e 14: tema B (viola) em contraponto ao tema A (Violoncelo) (A. 2, p. 194);
- c. 15 a 24: passagem em tutti para entrada do violão (A. 2, p. 194 e 195);
- c. 25 a 28: frase melódica “C” e sua repetição na 3ª maior superior, fornecendo dominante para entrada do tema A (violão solo) (A.2, p. 195);
- c. 29 a 32: tema A variado em tonalidade de lá com pedal em mi (violão acompanhado de notas longas em quinta justa) (A.2, p. 195);
- c. 33 a 36: acorde “cluster” com baixo em fá, executando ritmo ternário (A.2, p.196);
- c. 37 a 42: frase melódica C, acompanhada pela célula rítmica do acorde em bloco anterior. As cordas agora executam um acorde de fá menor com sexta (A.2, P. 196);
- c. 43 a 46: tema B (viola) acompanhado ao violão em arpejos de quartas, terças e segundas (A. 2, p. 196);
- c. 47 a 52: trecho contrapontístico em que o tema 2 se repete nas cinco vozes da orquestra, ao acompanhamento dos intervalos de 8ª, 9ª e 4ª do violão, e dos arpejos em 4ªs na orquestra (A. 2, p. 196 e 197);
- c. 53 a 60: finalização do trecho (A. 2, p. 197);
- c. 61 a 117: trecho com uso de fragmentos e repetições temáticas, marcado por condensação orquestral e protagonismo do violão (A. 2, p. 197 a 201);
- c. 118 a 140: solo do violão (A. 2, p. 201);
- c. 141 a 148: tema A (viola) com acompanhamento (A. 2, p. 202);
- c. 149 a 159: pergunta e resposta entre violão e orquestra (A. 2, p. 202 e 203);
- c. 160 a 175: passagem com aproveitamento motivico (A. 2, p. 203 e 204);
- c. 176 a 186: Coda (A.2, p. 204).

Uma introdução à entrada do violão expõe motivos que serão utilizados ao longo da peça. Violinos e violas iniciam a seção durante os compassos 1 a 4, sugerindo a tonalidade de Fá. Os primeiros violinos começam, então, no quinto compasso, um primeiro gesto melódico que, segundo o compositor, já é retirado da fala iorubá – como a maioria dos motivos

presentes nesse movimento. Esse primeiro gesto já tem força temática, portanto, o tomaremos como tema A. Está na escala pentatônica e se sucede, dos compassos 9 a 12, por uma resposta que é, ao mesmo tempo, uma introdução ao tema B, ainda no primeiro violino. O tema B aparece, em sua forma fechada, nos compassos 13 e 14, executado pelas violas, sobreposto a uma variação de “A” (Fig. 25).

Figura 25: compassos 13 e 14 do 2º Movimento e início de trecho contrapontístico

Após o término da exposição de B sobre A, uma sequência contrapontística segue o pedal inicialmente feito pelas violas entre os compassos 1 e 11, agora tocado aos violoncelos. Esse pedal (dó – fá#), junto às notas longas executadas às violas e pelos contrabaixos, vai do compasso 15 ao 16, formando o acorde de Mi bemol menor com sétima. Este trecho inicia uma sequência modulatória que vai dos compassos 17 a 24, com aproveitamentos motivicos marcados pelo pulso do pedal, finalizando em um acorde de La bemol maior com nona (Fig. 26).

Figura 26: continuação do trecho contrapontístico e início da sequência aleatória.

Dá-se início, então, ao solo do violão, que executa uma sequência aleatória “S.A.”, iniciada com o baixo em dó (c.25/6), transposta uma terça maior acima nos dois compassos seguintes. Tal sequência, quando repetida, sugere função dominante, e dá passagem ao tema A variado, ao violão, no tom de Lá, com pedal no mi central (da 4ª corda) (Fig. 27).

The image shows a musical score for a guitar solo and a string quartet. The guitar part is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It begins with a sequence of notes (S.A.) and then transitions to a fragment of theme A with a pedal point on the central C string. The string quartet consists of Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello/Bass, all in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. The string quartet provides accompaniment for the guitar solo.

Figura 27: “S.A.” e fragmento de A sob pedal.

Dos compassos 33 a 36, um acorde suspenso em padrão tercinado interrompe a citação de A e dá vazão à volta da “S.A.”, em Dó. Segue-se, à “S.A.”, o motivo principal de A, em sua tonalidade original (Ré). Uma breve modulação a Sol sustenido menor é feita aos cs. 41 e 42, levando ao tema B (c.43/6) na voz das violas, com acompanhamento do violão em escalas de quartas.

Figura 28: compassos 33 a 46 do 2º Mov.

Mais uma transição é feita entre os compassos 47 e 55. Violino 1 e viola tocam o motivo B em Mi bemol, enquanto o violão executa um trecho altamente idiomático que se vale de sua escordatura quartal e progride a partir de pestanas, que percorrem, seguindo a lógica de tons inteiros, todo o braço do violão, chegando à 16ª “mi-mi” na 12ª casa, ao compasso 53, quando as cordas assumem o processo de modulação em homofonia. Este momento alcança o ápice no compasso 56 e decresce em dinâmica, abrindo espaço para o regresso do violão no c.61 (Anexo 2, p. 197).

Figura 29: sequência idiomática do violão e trecho homofônico das cordas

O tema B é retomado pelo violino 1 no compasso 61, acompanhado pelo violão, que executa uma sequência de colcheias. Ambos iniciam em Mi bemol maior.

Nos compassos de 65 a 67, um novo tema é introduzido (“C”), pelo violino 2, que se soma às citações dos outros dois temas anteriores, no momento de aglutinação orquestral que se inicia a partir do c. 61. Tal tema possui apenas três notas que compõem uma tríade menor, inicialmente apresentada na tonalidade de Mi, em contraponto polimodal com o violino 1, que adiciona a presença do si bemol ao contexto, enquanto o violão esboça os intervalos da escala de Mi menor.

Figura 30: tema “C” na voz do segundo violino

O trecho entre os compassos 61 e 117 compreende uma condensação sonora gradativa, iniciada com o violino 1 e violão, progredindo com acréscimo do violino 2, o c. 65, da viola ao 68, do violoncelo ao compasso 100, e do contrabaixo ao compasso 108. Nesse momento, há um protagonismo do violão, que faz uma demonstração de versatilidade, enquanto acompanhado pelo contraponto crescente às cordas. Aqui, Brouwer se utiliza de fragmentos e citações dos motivos já expostos anteriormente e a forma como conduz a condensação orquestral não prejudica o aparecimento dos dedilhados do solista. A tonalidade modula, mas o foco se concentra no contraponto polimodal, que gera sobreposições de acordes, como já posto anteriormente.

Um trecho solo ao violão vai dos compassos 118 a 140, também valendo-se do aproveitamento motivico. Este trecho é explorado com maior profundidade ao subcapítulo 3.1.2, pg. 80.

Figura 31: solo do violão (cs. 118 a 140) no 2º Mov.

Dos compassos 141 a 148, o tema A é tocado em Ré pela viola, com acompanhamento presente do violão, que usa fragmentos motivicos de B. No compasso 153, o violino 2 enuncia o tema B que é interrompido pela sequência de segundas do violão, reforçada pelos dois violinos (c.154), dando passagem a um breve momento de caráter jocoso que modula para a tonalidade inicial e definitiva retomada do tema A, no tutti orquestral, ao compasso 160, dando passagem ao coda, este, marcado pelos pares de colcheias em compasso ternário, um motivo secundário que aparece ao longo da obra e evoca o tema A.

O polimodalismo é corrente, bem como os acordes sobrepostos, mesmo durante a coda. Ao final, o movimento se encerra com o uníssono em Ré.

9 (resueto)

Guit. *pp*

Viol. I *div. pp*

Viol. II *div. pp*

Alt. *Sali pp lejano pizz.*

Vcl. *pp pizz.*

CB. *pp*

Guit. *sffz (con fiera)*

Viol. I *pizz.*

Viol. II *cresc. ppp*

Alt. *mf deciso*

Vcl. *mf deciso*

CB. *mf deciso sfz*

Guit. *(v) pizz.*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp pizz.*

Alt. *pp*

Vcl. *pp*

CB. *div. p*

M. E. 8454

Figura 32: compassos 141 a 156 do 2º Mov.

3.1.1.3 3º Movimento, Finale (*Toccata*³⁸)

³⁸ Uma peça destinada principalmente como uma demonstração de destreza manual, muitas vezes livre na forma e quase sempre para um instrumento de teclado solo. O princípio tocata é encontrado em muitos trabalhos não assim chamados, e um grande número de peças rotuladas como "tocata" incorporam outros estilos mais rigorosos (como a fuga) ou formas (como a forma sonata). Nos séculos XVI e XVII, o termo foi por vezes aplicado a peças semelhantes a fanfarras (por exemplo, a fanfarras de abertura de Orfeo de Monteverdi, 1607), mas a origem desse uso e sua relação com o atual são obscuras (CALDWELL, John, 2001. Tradução nossa).

A piece intended primarily as a display of manual dexterity, often free in form and almost always for a solo keyboard instrument. The toccata principle is found in many works not so called, and a large number of pieces labelled 'toccata' incorporate other more rigorous styles (such as fugue) or forms (such as sonata form). In the 16th and 17th centuries the term was sometimes applied to fanfare-like pieces (e.g. the opening fanfare of Monteverdi's Orfeo, 1607), but the origin of this usage and its relationship to the current one are obscure.

- c. 1 a 8: introdução caracterizada pelo cluster por condensação (Anexo 2, p. 205);
- c. 9 a 13: tema A em lá menor + passagem (c.14) (A. 2, p.206);
- c. 15 a 18: tema A variado a uma 2ªm abaixo (sol menor) (A. 2, p. 206);
- c. 19 a 23, 37 a 44, 45 a 49: desenvolvimento com aproveitamento e acréscimo motivico dividido em três partes (A. 2, p. 206 a 210);
- c. 50 a 60: movimento conclusivo onde se anuncia o tema B (A. 2, p. 210 e 211);
- c. 61 a 68: tema B se apresenta, sucedido de solo acompanhado do violão (A. 2, p. 212);
- c. 75 a 82: cluster por condensação (A. 2, p. 213 e 214);
- c. 83 a 88: temas A e B sobrepostos, executados pelos dois violinos, seguidos de resposta com aproveitamento dos motivos constantes nos compassos 40 e 41, sucedido de transição para o tema C (A. 2, p. 214 e 215);
- c. 89 a 99: tema C, seguido de pequeno desenvolvimento (A. 2, p. 215 a 217);
- c. 100 a 106: o desenvolvimento se encaminha à conclusão (A. 2, p. 217 e 218);
- c. 107 a 111: violinos dois fazem sequência homofônica em contraponto espelhado enquanto violoncelo executa o tema A (A. 2, p. 218 e 219)
- c. 112 a 116: ao final do tema A pelos violoncelos, coda conclusivo, fechando a obra em tonalidade de Lá (A. 2, p. 219).

A introdução, que vai do compasso 1 ao 8, consiste em um cluster por condensação (Anexo 1, p. 190 e 191), ou seja, um cluster progressivo em massa sonora. No caso, um movimento de colcheias é apresentado pelo violoncelo 1 (c.1), é contraposto pela mesma movimentação às violas, mas em sequência espelhada, e aglutinada pelo violino 2 (c.3) e, posteriormente, pelo violino 1 (c.4) até culminar no golpe do violão e da orquestra em *sforzando*, seguindo um procedimento similar até o compasso 9, onde o violão apresenta o tema A, em Lá menor. Esse dito cluster se repete na obra do terceiro período *Acerca del cielo el aire y la sonrisa*, como homenagem ao seu primeiro período (Anexo 1, p. 191). Abaixo, o exemplo se divide entre as duas peças:

Entre os compassos 19 e 30, um desenvolvimento com aproveitamento e acréscimo motivico pode ser dividido em três partes: a primeira vai do compasso 19 ao 23, quando as cordas iniciam um breve trecho com aproveitamento do motivo do tema A, que é seguido à entrada do violão no compasso 24, executando, na mesma rítmica do tema A, uma sequência que remete à escala de tons inteiros. O aproveitamento motivico, aqui, é marcado pela conservação das células rítmicas e alteração das notas; como é também o caso dos compassos 21 a 23, na voz do violino 1.



Figura 34: tema A (violão)



Figura 35: variação (violino), c. 21



Figura 36: variações ao violino e ao violão, com mantimento da célula rítmica de A.

É importante frisar que, como no segundo movimento, há uma ausência de repouso tonal, o movimento é de constante modulação. Ambos os movimentos II e III são carregados de desenvolvimentos que se estabelecem, brevemente, nos temas; estes, por consequência das modulações, se apresentam, quase que sempre, transpostos em tonalidades as mais diversas, com exceção dos trechos conclusivos, em que a tonalidade inicial é retomada.

O trecho executado ao violão entre os compassos 24 e 26 desemboca em momento de tensão harmônica crescente, onde todos os instrumentos sustentam a nota sol sustenido,

enquanto um fragmento do tema A se apresenta transposto à tonalidade de Ré menor, executado por violinos 2 e violas, no compasso 27. As violas, no compasso seguinte, passam para a tonalidade de Sol menor, oferecendo um paralelismo com a melodia que se repete em Ré, ao 1º violino. A tensão aumenta com o ritmo do acompanhamento que, antes em notas longas, agora passa a subdividir-se em semínima, par de concheias, e tercinas em colcheias, nos compassos 29 e 30, desembocando em um forte ataque em um acorde de Mi aumentado, seguido de uma idiomática escala ao violão, que remete o tom de Mi frígio, mas com o dó sustenido, o que nos remete ao modo dórico. Dá-se início ao solo violonístico acompanhado.

Esse solo vai do compasso 31 ao 49 e envolve um crescimento da tensão harmônica, que será resolvida na seção orquestral. Esse solo foi dividido em três partes: a primeira, dos compassos 31 a 36; a segunda, dos compassos 37 a 44; a terceira, dos compassos 45 a 49.

The image displays a musical score for measures 27-30 and 31-32. The score is arranged in two systems. The first system covers measures 27-30, and the second system covers measures 31-32. The instruments are: Guit., Viol. I, Viol. II, Alt., Vcl., and CB. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. In measures 27-30, the strings play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamics increasing from *f* to *cresc.*. The guitar part is mostly silent in these measures. In measures 31-32, the guitar plays a solo with a melodic line, while the strings play a *molto* section with a similar rhythmic pattern. The guitar solo is marked with *tr* (trills) and *sfx p* (sforzando piano). The strings are marked with *molto* and *sfx p*.

Figura 37: compassos 27 a 30 (tensão harmônica por parte das cordas), e compassos 31 e 32 com início do solo do violão.

No compasso 31, o violão inicia com a escala frígia/dórica, já descrita anteriormente. Essa dita escala se repete no compasso seguinte. Ao compasso 33, quando o acompanhamento orquestral cessa, o violão executa um arpejo dissonante que leva a um pedal sib - lá em semicolcheias, que se modifica nos compassos seguintes, firmando-se na nota si bemol ao baixo, acrescentando novas alternâncias e adensando o volume sonoro do instrumento, levando à tonalidade de Mi menor (Figs. 38 e 39, 41 e 42):

The image displays a musical score for measures 31 to 35. The score is arranged in two systems. The first system (measures 31-33) includes parts for Guitar (Guit.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.). The guitar part features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *molto*. The string parts provide harmonic support, with dynamic markings of *molto* and *sfz p tr*. The second system (measures 34-35) shows the guitar part continuing with a complex arpeggiated pattern, marked with a dynamic of *cresc. poco a poco*. The string parts are mostly silent, with some rests and a few notes in the lower strings.

Figura 38: compassos de 31 a 35 (primeira parte do solo do violão)

26

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 36-38) features a guitar part with a circled '3' above a measure, and string parts with dynamics like *mf* and *pizz.*. The second system (measures 39-41) includes *div. arco* markings for the violins and *pp* for the strings. The third system (measures 42-45) features a *(secco)* marking for the guitar and *unis.* for the violins. The score concludes with a double bar line and the number 45.

M.E. 8454

Figura 39: compassos de 36 a 45.

27

Guit.

Viol. I arco

Viol. II arco

Alt.

Vel.

CB.

Guit. ④

Viol. I pizz.

Viol. II pizz.

Alt. mp

Vel. div. mf sfz

CB. mf sfz

(mu-poca-ú.)

Figura 40: compassos de 45 a 49 (seção final do solo).

Guit.

Viol. I

cresc. poco a poco

Figura 41: adensamento sonoro ao violão

Guit.

Figura 42: compasso seguinte, ápice do adensamento

Ao compasso 37, o violão executa a escala frigia-dórica exposta anteriormente, mas na tonalidade de Lá, reintroduzindo o acompanhamento orquestral, que, por sua vez, torna a frisar o pedal de sol sustenido, já apresentado no compasso 24, mas com ritmo diferente e acompanhando outra melodia principal. Há uma repetição da escala frigia, novamente em Mi, no compasso 39, seguida de um novo fragmento melódico que se repete nos compassos 40 e 41, ao pedal de mi, na orquestra (Fig. 39). Esse mesmo fragmento aparece transposto, nos

dois compassos seguintes, para a tonalidade de Sol, terminando em um acorde de Mi, repetindo, com exatidão, o fragmento apresentado no compasso 38 (Fig. 39).

Entre os compassos 45 e 49, a transição continua. Recursos idiomáticos, tais como o uso das oitavas ao violão, ganham foco. O violão finaliza no compasso 49, com uma sequência cromática de tercinas em semicolcheias, que vai de Mi sustenido a Lá (Fig. 40).

No compasso 50, o violão silencia e dá-se início ao trecho orquestral. O tema B é apresentado, tem um ritmo que se aproveita das ligaduras e dos retardos e sugere a tonalidade de Fá menor. Assim que se encerra essa exposição, as violas entram no compasso seguinte (54) repetindo a primeira metade de B em meio-tom abaixo (Mi menor). Um procedimento puramente imitativo que também se repete nos fraseados melódicos das outras vozes (Figs. 43 e 44). Um tratamento mais aprofundado será feito ao próximo subcapítulo.

The image shows a musical score for measures 50 and 51. The score is written for six instruments: Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.). The guitar part is silent. The violin parts play a melodic line with slurs and accents, marked 'arco' and 'mf cantado'. The alto part plays a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked 'mf' and 'unis.'. The cello and double bass parts play a bass line with slurs and accents, marked 'p ma sonoro'.

Figura 43: compassos 50 e 51 (exposição do tema B)

The image displays a musical score for measures 52 to 57. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violin I (iol. I), Violin II (iol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vel.), and Contrabaixo (CB.). The second system includes staves for Violin I (iol. I), Violin II (iol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vel.), and Contrabaixo (CB.). The score features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *dim.*. Performance instructions like *legato* are also present. The key signature and time signature are consistent throughout the section.

Figura 44: compassos de 52 a 57 (continuação da seção contrapontística).

O trecho finaliza à entrada do violão no compasso 58, que, executando a mesma passagem cromática vista no compasso 49, encerra o momento, acompanhado de acorde de Fá plaquê no tutti orquestral, em compasso unário, forte.

Ao compasso 61, o tema B se apresenta plenamente, com o acompanhamento homofônico das violas e violoncelos e pedal em nota longa fá, ao contrabaixo, o violão cala e só retorna no compasso 63, executando um acompanhamento baseado em uma escala que se altera, gravitando pela tonalidade de Si bemol. Esta passagem se estende até o compasso 67. No compasso 68, uma transição é feita à tonalidade de Sol maior e introduz-nos ao pedal de sol, pelo violão sem acompanhamento, que varia até o compasso 75, quando o cluster por condensação da introdução inicial (c.1 a 8) é retomado.

5 Un poco sostenuto e cantabile

Guit.

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB.

perdendosi

Tutti div. sul tasto

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB.

rit.

6

perd.

perd.

perd.

perd.

perd.

perd.

PPP

Figura 45: compassos 61 a 70

Guit.

CB.

cresc. e accel. poco a poco

7 in Tempo 1º
(tamb.)

molto

1º Solo

Alt.

Vcl.

CB.

PPP

Figura 46: compassos 71 a 76 (transição para cluster via condensação).

No compasso 83, os temas A e B são expostos simultaneamente pelos violinos 1 e 2, respectivamente, na tonalidade de Sol. Esse trecho, situado entre os compassos 83 e 86, é sucedido de um breve desenvolvimento (c. 87 e 88), que leva a um tema menor que chamaremos de C, em Fá mixolídio (Fig. 48). Tal tema já é enunciado pelas violas, entre os compassos 63 e 66 (Fig. 48), mas aparece com foco maior ao violão, entre os compassos 89 e 92.

The image shows a musical score for measures 83 to 85. The instruments listed are Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Viola, and Cello/Double Bass. The guitar part is marked with a circled '8' and the instruction '(rasguendo)'. The Violin I and II parts are marked 'uniso' and 'ff'. The Alto, Viola, and Cello/Double Bass parts are marked 'p'. The Viola and Cello/Double Bass parts have 'cresc.' markings. The score is numbered 'M...8454' at the bottom.

Figura 47: compassos 83 a 85 (temas A e B sobrepostos)

The image shows a musical score for measures 89 to 92. The instruments listed are Violin I, Violin II, Alto, Viola, Cello/Double Bass, and Bass. The Violin I and II parts are marked 'sfz' and 'pp sub.'. The Alto, Viola, and Cello/Double Bass parts are marked 'pp sub.'. The Bass part is marked 'sfz'. The score includes performance instructions 'legato' and 'cantado'. The score is numbered 'M...8454' at the bottom.

Figura 48: compassos 89 a 92 (tema C ao violão)

Figure 49 shows a musical score for measures 63 to 66. The instruments are: Guit., Viol. I, Viol. II, Alt., Vcl., and C.B. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *ppp sul tasto*, and performance instructions like *Tutti div. sul tasto* and *1º Solo cantabile*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Figura 49: compassos 63 a 66 (tema C às violas)

Figure 50 shows a musical score for measures 99 to 104. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *molto cresc.*, and performance instructions like *Più mosso*, *simile*, and *Sosteniendo il tempo*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. The score is marked with a circled 10 at the beginning of the first system.

Figura 50: compassos 99 a 104 (tema C aos violoncelos)

Os compassos de 94 a 96 conduzem à frase final do tema C, que leva à conclusão da frase, em um acorde perfeito maior de Lá (c.99). Em seguida, um *glissando* crescendo leva a

uma transição com repetição do tema C pelos violoncelos (Fig. 50), ao acompanhamento das semicolcheias que fazem alusão ao tema A, terminando no compasso 103.

Uma passagem se dá entre os compassos 104 e 111, permeando a tonalidade de Lá, reafirmando-a, para, por fim, entrar no Coda (c.112 a 116), com reinserção do violão, que completa o tutti orquestral com citação ao tema A entre os compassos 112 e 113. Em seguida, o mesmo instrumento encerra arpejando uma sequência melódica que transita indefinidamente entre a nota lá e sua dominante (mi), com acréscimo da segunda menor (si bemol). O último compasso fecha com a nota lá apoiada no baixo do violão, seguida do grande acorde de Lá com terceiros graus maior e menor sobrepostos, nas cordas, em *sforzando-fortissimo*.

The image shows a page of a musical score, numbered 35 in the top right corner. It contains two systems of staves for various instruments. The first system covers measures 105 to 110. The instruments listed on the left are Guit., Viol. I, Viol. II, Alt., Vcl., and CB. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rit.' (ritardando) and 'a Tempo' (return to tempo) above the guitar staff, and 'marcato' (marked) above the cello and bass staves. Dynamic markings include 'f' (forte), 'mp' (mezzo-piano), and 'mf' (mezzo-forte). A circled number '11' is present above the guitar staff. The second system of staves continues the music from measure 105 to 110, with the guitar part being mostly silent. At the bottom center of the page, the number 'M. E. 8454' is printed.

Figura 51: penúltima página, compassos 105 a 110 (transição ao coda)

The image displays a complex musical score for the final section of the 3rd movement. The score is arranged in two systems. The first system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trombone. The second system includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabasso, Flute I, Flute II, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Trombone. The score features various musical notations such as dynamics (ppp, mp, sfz, sf), articulation (tr, div, sosteniendo), and performance instructions (Incl y amular "apuyando"). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Figura 52: finalização do 3º Movimento

3.1.2 Organização Temática

Este subtópico contou com o apoio da flautista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (DF) e ex-professora do Depto. de Música da UnB, Mechtild Bier, com quem analisei a fundo a organização temática da obra em questão. Ressaltamos, aqui, sua contribuição e agradecemos, de antemão, a disponibilidade.

Brouwer afirma que se inclinou à composição celular praticada por Beethoven e Béla Bartók, ao escrever as *Tres Danzas Concertantes*. Este procedimento é observado com frequência em sua obra. O autor defende que a melodia ocupou um papel protagonista durante o século XIX, e que seu intuito é buscar fragmenta-la em células motívicas marcantes, como fez Beethoven na 5ª Sinfonia, ou na 6ª Sinfonia (Pastoral), e como Bartók em seus quartetos de cordas.

Ele também conta que o idioma iorubá falado o influenciou no tocante às suas escolhas melódicas – ou motívicas. Observa-se que toda a fala é de ritmo irregular, por vezes pausado, o que evoca o pensamento celular. No caso do iorubá e sua conexão com a escala pentatônica, esta fala pode adquirir maior força tonal do que nas demais línguas. Portanto, a

partir da análise de alguns dos temas apontados por Brouwer como originários do iorubá, constatamos como se deu a influência deste idioma em sua música.

Além disso, este subcapítulo pretende, também, enfatizar demais elementos estruturais presentes na peça, tomando como ponto de partida os motivos principais da obra.

Tendo em vista que a composição celular se pauta na exploração de um determinado material melódico, optamos por enfatizar os temas principais *Tres Danzas Concertantes*. Assim, tendo conhecimento das células motílicas protagonistas da peça, será possível entender quais elementos melódicos predominam no período Nacionalista.

Enfocaremos, também, os desdobramentos do material temático no contraponto e na harmonia, posto que o trato nestas duas frentes, em Brouwer, é diferenciado e possui conexão direta com as fórmulas temáticas propostas pelo compositor.

3.1.2.1 Mov. I: Allegro

O movimento 1 tem três seções (A – B – A’) e três temas. O primeiro, protagonista da seção A (“tema A”), é formado por um motivo, “m. A” e tem duas respostas: a primeira, “r.1A”, aparece apenas na apresentação do tema e a segunda, “r.2A”, abre espaço para o desenvolvimento da seção, repetindo-se várias vezes. O motivo 1 é exposto sobre um acorde de Lá maior com sétima e décima menor, ou seja, as duas terças (menor e maior), aparecem em oitavas diferentes, dando incerteza a respeito da tonalidade. A melodia principal está na escala de Lá menor, mas se assemelha com a escala pentatônica, diferindo-se da mesma pela nota si.



Figura 53: motivo do tema A (“m. A”)

A resposta r.1A exerce função de dominante (c.10), reforçando a tonalidade de Lá menor.



Figura 54: resposta 2A

A resposta 2 de A tem seu motivo principal exposto nos dois primeiros tempos do compasso abaixo (c.12) e também se apresenta na dominante do motivo 1. Sucede-se, a esta, uma passagem de cinco compassos. Nos primeiros dois (cs. 13 e 14) o violão prepara a dominante de mi, por meio de cromatismo e de arpejos em região que evoca à tonalidade de Si maior. Ao compasso 15, violão e violas executam a mesma passagem do compasso 8, responsável por introduzir ao tema A. No entanto, dando segmento a uma modulação por meio do uso dos intervalos de quartas e segundas que será visto em maior escala no segundo movimento.



Figura 55: resposta 2 do tema A

Em sua segunda aparição (c.19), o motivo principal de r.2A se repete duas vezes no compasso, adquirindo força de antecedente, e é seguido de uma nova resposta, “r.3A”. Esta é imitada pela voz das violas (c.20) e se mantém na tonalidade de r.2A, abrindo espaço para um trecho modulatório. Tanto a resposta 2A como sua resposta 3A estabelecem o modo frígio de Dó sustenido, no entanto, a terça menor (mi) não aparece na melodia principal e, tampouco, no acompanhamento. Somente na passagem modulatória do compasso seguinte (c. 21) a nota mi surge, mas como tônica da escala que conduz a modulação.

The image shows a musical score for a guitar and string ensemble. The guitar part is at the top, with three sections highlighted: a red box labeled 'cq.2 repetido', a blue box labeled 'cq.2/1', and another red box labeled 'Passagem modulatória'. The violin parts (Viol. I and Viol. II) have 'unis.' markings. The viola part has a blue box labeled 'cq.2/1' and a red box labeled 'Passagem modulatória'. The cello and bass parts are at the bottom. The score includes dynamics like 'ppp' and 'pizz.', and performance instructions like 'div.', 'arco', and 'v.'.

Figura 56: respostas 2A e 3A e passagem modulatória

A parte “A” do 1º movimento possui breves passagens para modular os temas. Tais passagens são diversas e não possuem relação motívica com as formas temáticas protagonistas da seção. Por exemplo, entre os compassos 19 e 25, em que r.2A assume força de antecedente, formando, com r.3A um pequeno tema, há dois trechos de passagem que não possuem clara relação com os temas já expostos; apenas atuam a fim de modular a tonalidade. Estes trechos, na parte “A”, estão nos compassos 13 a 17, no compasso 21, nos compassos 24 e 25, e nos compassos 32 e 33. Na voz principal destes trechos, há o uso de cromatismos, clusters, empréstimos modais e células rítmicas alternativas como tercinas. Citaremos-los ao longo de nosso estudo.

Após a passagem modulatória, r.2A é retomada na tonalidade em que foi apresentada, mas com acompanhamento indicando a tonalidade de Mi sem terças, preparando a dominante para a seção das cordas, as quais realizam um desenvolvimento que se vale do motivo 1A e da resposta 3A, em movimento imitativo (Fig. 57).

The image shows a musical score for a string ensemble. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabaixo. The second system includes staves for Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabaixo. The music is written in a key with one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'cresc.' (crescendo). The score is labeled as a string imitative passage.

Figura 57: trecho imitativo das cordas

Neste trecho temos uma pequena demonstração do que se apresentará nos dois movimentos seguintes: o uso pleno da composição celular em tradicional exploração das células motílicas principais do tema A.

A segunda seção começa entre os compassos 36 e 37, onde o violão apresenta o ritmado tema B, na tonalidade de Ré menor. No entanto, neste desenho melódico, o terceiro grau menor (fá bequadro) não é citado em momento algum. O motivo de B está em Ré menor. A nota mi bequadro, contudo, tende a abrir o caminho desta melodia para a dominante.

O acompanhamento de segundas e terças é executado nos tempos fracos e contratempos, o que nos remete ao apontado por Valdez (apud. ORTIZ, 1950, p.276), quem afirma que a música africana tende a acentuar os tempos fracos. Na figura 58, estão representados o tema B e os acentos em tempos fracos e contratempos, estes, circulos em azul.

The image shows a musical score for measures 46-50. The top system (measures 46-48) features a Violin I part circled in blue, with a section of measures 47-48 highlighted in an orange box and labeled 'Antecedente'. The Viola part is also circled in blue and labeled 'Consequente' in a purple box. The bottom system (measures 49-50) shows the continuation of the Violin I and Viola parts, along with other instruments. The score includes various performance markings such as 'Andantino', 'div. pizz.', 'arco', 'pp', 'punta d'arco', 'div.', 'unis.', 'Tutti', and 'mf'.

Figura 58: tema B e rítmica

Ao compasso 46, após seção modulatória iniciada no c.39 ilustrado acima, o tema B é reexposto uma quarta abaixo (em Lá), no entanto, r.1B mantém a tonalidade em que se apresentou da primeira vez. B é seguido de um novo tema “C” (c.50), que abre espaço para a transição que nos levará de volta à seção A.

O tema C é repetido, em seguida (c.52), com uma leve variação em que o motivo m. C assume a terminação da resposta r. C. Isto enfatiza o caráter ritmado do tema, ao mesmo tempo em que abre passagem para a nova transição, que levará à seção “A” e seu desfecho.

O ritmo deste tema enfatiza os contratempos, fator característico da música afro-cubana. Ainda, o compositor trabalha constantemente com células rítmicas repetitivas, como os pares de semicolcheias executadas aos violinos no compasso 50. Por mais breve que seja a duração destas repetições, elas denotam um caráter ritualístico também visto em Stravinsky.

The image shows a musical score for Figure 59, featuring two themes, B and C. The score is arranged in a standard orchestral format with parts for Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabaixo. Theme B is highlighted in green and Theme C in orange. Both themes are divided into 'Antecedente' (Antecedent) and 'Consequente' (Consequent) sections. The score includes various performance instructions such as 'pizz.', 'arco', 'div.', and 'unis.'.

Figura 59: Temas B e C

The image shows a musical score for Figure 60, featuring Theme C with a varied antecedent. The score is in treble clef and 2/4 time, featuring a melodic line with various intervals and accidentals.

Figura 60: Tema C com antecedente variado

Melodicamente, tal trecho gira em torno da tonalidade de Lá, e se encontra na escala de tons inteiros. Novamente, a terça de Lá não está presente, somente ao acompanhamento. Há uma quebra nos tons inteiros ao segundo compasso do tema C, em que a nota ré bequadro aparece; contudo, encaramos esta aparição como um breve empréstimo modal; o acompanhamento segue repisando a escala vigente.

A quinta diminuta (mi bemol) ganha força maior no compasso 50, pois é enfatizada por violas e contrabaixos. Harmonicamente, percebemos certa ausência de funcionalismo. Isto se deve ao fato de a escala de tons inteiros não permitir que Lá ou Mi bemol contem com suas quintas justas e portanto, percam conexão com o tonalismo do ciclo de quintas.

Vemos, neste compasso, o acompanhamento executando o acorde de Mi bemol aumentado. Constam, no acorde, as notas mi bemol, sol e si, o que evoca a sensação auditiva

da dominante de Lá, Mi menor. Esta configuração não permite que quaisquer das duas tonalidades se firmem. O acompanhamento ao consequente, no entanto, reafirma a tonalidade de Lá em tons inteiros.

Independente das funções tonais que estes intervalos possam exercer, fato é que uma mesma escala de tons inteiros permeia, por completo, este trecho. Ao final da exposição de C, vemos o violão executar escala com as notas dó - ré - fá# - sol# (c. 54), o que segue sugerindo a escala de tons inteiros. Mas o acompanhamento, aqui, se fixa no campo harmônico de Lá menor, contando agora com a presença da quinta justa, mi.

Entre os compassos 57 e 59, as cordas estendem três acordes em notas longas, enquanto o violoncelo executa *pizzicattos* na armadura de Lá menor: o primeiro (c. 57) é praticamente uma tríade perfeita de Lá maior, mas com a presença da nota si bemol. O segundo (c. 58) conta com as notas lá bemol – ré – si – sol; se enarmonizarmos o lá bemol com sol suspenso, obteremos a dominante Mi maior com sétima e terça menor à soprano. Já no terceiro acorde (c. 59), observamos o encadeamento lá – fá – dó# - sol – mi bemol. Estas notas são as mesmas da sequência de tercinas que o violão inicia ao compasso 58. Tal sucessão de tercinas transcorre pela escala de tons inteiros lá – si – ré bemol – mi bemol – fá – sol – lá; a mesma escala vista durante todo o tema C.

Dos compassos 60 a 62, as cordas executam uma tensa passagem cromática em uníssono, o que se opõe à melodia acompanhada e à escala de tons inteiros do tema C e da sucessão de tercinas recém citada.

A sucessão de tercinas retorna entre os compassos 67 e 69, na fundamental Sol, um tom abaixo da primeira exposição. O acompanhamento também se adapta a Sol e todo o trecho se modula para retomar a tonalidade de Lá e nos reintroduzir ao tema A.

The image shows a musical score for guitar and orchestra. The top system includes a guitar part with a circled number 6 and a blue box around the first few notes labeled 'Lá maior com nona menor'. A red box highlights a triplet of eighth notes in the guitar part labeled 'Tercinas em tons inteiros'. The orchestra parts (Violin I, Violin II, Alto, Violoncelo, and Contrabaixo) are shown with dynamic markings like *sfz p* and *ppp*. A blue box around the strings is labeled 'Dominante'. The bottom system shows a guitar part with a red box around a chromatic unison line labeled 'Unísono cromático'. The orchestra parts are marked with *molto f intenso*. The score is numbered M.E. 8454.

Figura 61: passagem em tons inteiros e unísono cromático

Brouwer afirma, na entrevista (Anexo 1, p. 175), que compõe como o artista americano Francis Bacon pinta. Se observarmos os trabalhos deste pintor, veremos sua escolha por figuras humanas embaçadas e distorcidas, não se definem por completo, dissolvendo-se, ou com partes do corpo deslocadas e contorcidas, “dissonantes” em suas configurações físicas. Os borrões e as imagens transfiguradas de Bacon subvertem o figurativismo, da mesma forma que a quinta diminuta e as dissonâncias de Brouwer fogem ao que sugere o sistema tonal tradicional. Apesar de o compositor se referir a Bacon em se tratando de orquestração, ele diz que “compõe como Bacon”. E vemos que esta indefinição tonal, pautada nas dissonâncias e nos batimentos, é também um mecanismo de abstração aos moldes tradicionais, e acaba se tornando uma marca registrada da escrita brouweriana.

A fim de comparar o trabalho melódico, harmônico e contrapontístico de Brouwer com as pinturas de Bacon, disponibilizamos, abaixo, um trabalho do pintor e o trecho recém-citado da parte B.

Por fim, o 1º movimento ainda não explora plenamente a composição celular, apenas na seção A. Melodicamente constata-se uma predominância de temas tonais (A e B), e a

aparição da escala de tons inteiros no tema C e nos trechos de transição. Vimos também o cromatismo aparecer entre os compassos 60 e 62, como medida contrastiva às passagens em tons inteiros.



Ilustração 4: Francis Bacon: “Três Estudos para o retrato de Lucian Freud” (1964), disponível em: <https://www.telegraph.co.uk/culture/art/artsales/8234354/Francis-Bacons-painting-of-Lucian-Freud-revealed.html>

cluster em Lá

pizz. (h)

pizz. (h)

arco

pizz. (h)

div. unis

Dominante de Mi (?)

"Lá maior lócrio"

M. F. 8454

Mib e Lá se sobrepõem

Lá com terças maior e menor sobrepostas, 7ªm e 5ª diminuta

Figura 62: uso de acordes sobrepostos gerados pela escala de tons inteiros.

3.1.2.2 2º Movimento

Este movimento foi enfatizado por Brouwer, ao exemplificar o reflexo do idioma iorubá em suas composições. Segundo ele, todos os motivos apresentados nessa seção derivam da fala iorubana.

Ao contrário do 1º movimento, a presente seção não pode ser claramente dividida em partes nítidas. No 2º movimento, Brouwer faz uso pleno da composição celular, tornando essa parte da obra uma grande sucessão de temas e fragmentos motivicos em movimento modulante.

O primeiro tema (“A”) é construído na pentatônica de Ré menor e é organizado por pares de colcheias em relações de quartas e segundas, numa rítmica que, em contato com o pedal de semínimas no compasso ternário, remete ao 3:2 já observado nos tambores batá. Este tema finaliza com um motivo que foge da pentatônica, inserindo a nota mi. Tal motivo é tido como marca registrada de Brouwer³⁹ (c.7). Possuindo apenas duas notas em segunda maior, este se repete em grande parte da obra brouweriana, especialmente durante a Nova Simplicidade e o Nacionalismo.

LEO BROUWER
(1981)

I. La Harpe du Guerrier
EL ARPA DEL GUERRERO

Figura 63: trecho inicial de *El Arpa del Guerrero*

³⁹ Brouwer afirma: “Em meu país, me chamavam de “tiri tariti ti” (referindo-se ao seu motivo recorrente). Ver 1h24’56” do vídeo https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&t=3476s&list=PL3f_P5q7dRo9D0sTL1OeSGkTLWBuXVrjV&index=13.

Selecionamos dois momentos de *El Decamerón Negro*, para exemplificar: no primeiro momento, tal motivo chega a permear o tema principal do movimento inicial (*El Arpa del Guerrero*), especialmente nas finalizações de frase. No segundo, compõe a baixaria que introduz o tema A do terceiro movimento (*Balada de la Doncella Enamorada*). Este motivo está sempre se variando, mas a relação de segunda maior o denuncia.

III. Ballade de la Demoiselle Amoureuse
BALLADA DE LA DONCELLA ENAMORADA

LEO BROUWER
(1981)

Figura 64: trecho inicial de *Balada de La Doncella Enamorada*

- II -

(Corde con sordini)
(♩ = 120)

Tema A

terminação: "motivo Brouwer"

Enunciado de B

breve modulação com aproveitamento motivico

Figura 65: compassos 1 a 11 do 2º Movimento (motivo "A" e enunciado de "B")

Depois de enunciado, o tema B é tocado pelas violas, em contraponto com o tema A variado, aos violoncelos (cs. 13 e 14). O tema A aparentemente se modula, usando-se dos intervalos de segunda e quarta. Estes são primeiramente expostos com os pares de colcheias

“lá – sol” (2ª) e “lá - mi bemol” (4ª) (c. 13), depois transpostos para uma quarta acima, formando “ré – dó” (2ª), “dó – sol” (4ª) (c. 14). stá na armadura de Si bemol maior, mas também se constitui a partir da relação intervalar de segundas e quartas, obedecendo à sequência intervalar “4 – 4 – 2 – 2 – 2 – 2 – 4”. Segundo Brouwer, este tema também foi retirado do idioma iorubá.

M.E. 8454

Figura 66: Tema B

Se Brouwer diz que todos os motivos principais do presente movimento derivam da fala iorubá, então, podemos supor que uma das grandes impressões que esse idioma deixou foi a dos intervalos alargados, especialmente as segundas maiores e quartas. Ao longo de toda a seção, observamos a predominância dessa relação intervalar, sendo que todos os três temas principais da obra são construídos a partir de quartas e segundas. O próximo tema (“C”), que aparece entre os compassos 64 e 66, também se pauta na mesma relação intervalar que os dois primeiros.

Tema C

Figura 67: tema C

Além dos três temas principais, todo o movimento se constrói a partir de fragmentos motivicos e de seções modulatórias que empregam, com ênfase, às quartas e segundas. Observamos, também, intervalos de terça, quinta e sexta, mas o fato de os temas principais se construírem sobre quartas e segundas torna, estas últimas, relações intervalares mais marcantes, como mostramos nos três exemplos seguintes (Figs. 67 a 69). No último dos três, sublinhamos em laranja um trecho que se repete em mais de um momento, sugerindo o tema A.

Entre os compassos 15 e 24, após exposição do tema B, segue uma seção modulatória construída, majoritariamente, pela relação de quartas e segundas. Iniciada pelas violas, depois complementada pelos violinos, o trecho obedece a uma aglutinação orquestral, finalizando no acorde de Lá bemol maior com nona, na primeira inversão.

Figura 68: início da seção modulatória

Figura 69: continuação da seção modulatória

Ainda sobre esse trecho, entre os compassos 19 e 23, é interessante observar o contraste de escalas e arpejos, executado aos violinos e violas. Por mais que se conservem na armadura de Mi bemol maior (três bemóis), vemos os primeiros violinos executando arpejos quartais, o que foge da harmonia funcional. Ao mesmo tempo, segundos violinos executam a escala perfeita maior de Mi bemol. Juntamente, as violas se incumbem de um trecho aparentemente aleatório que repousa na célula “sol – sib – sib” (cs. 21 e 23).

Sucedese ao compasso 23 a entrada do solo do violão, que executa um tema próprio, atonal e cromático (Fig. 69). Tal trecho não possui qualquer conexão com os motivos até então apresentados e serve como introdução à execução do tema A variado. Este último é tocado, ainda ao violão, sobre pedal de mi, na tonalidade de Lá; em rítmica que evoca às hemíolas do complexo *batá* (Fig. 70). Aqui, a pentatônica aparece de forma enfática.



Figura 70: compassos 29 a 32; tema A variado ao violão

Esta passagem é sucedida por um acorde de fá suspenso executado em tutti. Ao violão, este acorde obedece a uma célula rítmica que ocupa dois compassos. Esta subdivide o primeiro compasso em duas semínimas pontuadas, e o segundo em três semínimas. Tal momento dura quatro compassos no violão que, em seguida, volta ao motivo aleatório dos compassos 27 e 28, enquanto a célula rítmica recém-citada é executada pelas cordas, mas com o trítone ré - lá bemol, que agrava a tensão harmônica do momento.

Nos compassos 39 e 40, o violão executa o tema A em contraponto com a sequência de quartas e segundas em semínimas. Ao mesmo tempo, o violino 1 executa uma sequência de semicolcheias, também seguindo padrão intervalar de segundas e quartas. Todas as outras cordas obedecem ao mesmo princípio, nesses dois compassos, insinuando a tonalidade de Mi.

Introdução atonal exclusiva do violão

1 Solo

pp

Tema A

4^{as}

Tutti div.

Tutti

div.

Tutti arco

mf

Tutti

mf

Acompanhamento orquestral baseado em 4^{as} e 2^{as}

Figura 71: introdução atonal do violão, tema A acompanhado de sequência de 4^{as} e 2^{as}.

Em seguida, entre os compassos 43 e 50, o tema B aparece revezado pelas cordas, ao acompanhamento de uma sequência ao violão. Este último preserva a razão intervalar já tão presente ao longo de toda a peça. Abaixo, ilustramos os intervalos executados ao violão, a fim de retratar a predominância das quartas e segundas.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB.

unis.

pp sub.

pp

mf

Tema B

Tutti soli

T. B

mf

f p sub.

Figura 72: predominância de quartas e segundas ao violão e no tema B.

Outro interessante procedimento percebido ao violão vem logo a seguir, em que o instrumento, numa movimentação altamente idiomática, executa os intervalos de sua escordatura básica, iniciando com a 16ª (fá# - fá#), pulando para o intervalo si – dó#, que consiste em uma “segunda invertida”, passando para a quarta justa mi-lá. Esse padrão se repete, percorrendo todo o braço do violão, até a 12ª casa do instrumento, fechando com a 16ª mi – mi. Mais uma vez, a presença das quartas e segundas se faz presente.

A partir do compasso 60, um processo de aglutinação de massa sonora começa a acontecer enquanto o violão figura como acompanhador até o compasso 75. Este instrumento passa a executar intervalos mais variados como os de terças, sextas, mesmo sétimas. No entanto, protagonizando a seção, as cordas seguem enunciando os motivos dos temas principais. Aos compassos de 64 a 66, como dito anteriormente, o que convencionamos chamar de tema C é introduzido (Fig. 73). Este tema possui apenas quatro notas e pode ser enquadrado na pentatônica.

The image shows a musical score for measures 62 to 81. The score is arranged in systems, with each system containing staves for Guitar, Violin I, Violin II, and Alto. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with '1. Solo' in several places. In measures 64, 65, and 66, a specific four-note motif is highlighted with a purple box in the Violin I and II parts. This motif is labeled 'Tema C'. The score ends with a circled number 3 in measure 81. The page number 15 is visible in the top right corner of the score area, and the number M.E.8454 is at the bottom center.

Figura 73: compassos 62 a 81 (exposição do tema C nos cs. 64 a 66)

Brouwer faz largo uso do processo imitativo neste momento de condensação orquestral, expondo todos os principais temas, chegando a insinuar fugatos. É o ápice da exploração do raciocínio temático celular.

Após esse momento, finalizado com um grande acorde de Mi menor com quarta, dá-se início ao solo do violão (Fig. 74), sem acompanhamento da orquestra. Aqui, mais uma vez, observamos a reexposição dos motivos já aparecidos anteriormente. Estes motivos são postos de maneira fragmentada, explorando o uso da composição celular.

= sequência em colcheias presente ao longo da obra

Figura 74: solo ao violão

É importante observar o trato contrapontístico deste trecho. Constatamos o uso do polimodalismo e da politonalidade, somado à constante mudança de tonalidades por modulações abruptas. Tudo isso exposto durante o tempo ternário, sem grandes oscilações rítmicas.

O primeiro momento em que a sobreposição de duas escalas é vista com maior clareza é entre os compassos 6 e 7 do solo. Aqui, a voz superior executa a introdução de B nas notas da escala de Sol menor, enquanto a voz inferior surge com mais dois bemóis, esboçando os tons da escala de Si bemol menor. Ao fim do compasso, ambas as vozes terminam no

intervalo dó – lá, que não tem conexão com o que havia sido exposto na frase. Em seguida, uma resposta do baixo tocando o tema B propriamente dito é posta na tonalidade Sol sustenido menor, em consonância com o pedal em si bequadro. Uma modulação abrupta.

Logo após isto, o motivo inicial da introdução de B é reexposto, sugerindo a tonalidade de Ré maior, ao passo que os bordões arpejam uma sequência quartal “fá#, si, mi”, para ingressar em um sombreamento da tonalidade de Mi maior nos três compassos seguintes, voltando ao tema B, mas agora em Si bemol menor sobre baixo em si bequadro, no compasso 14.

No compasso 15, a introdução de B surge novamente na voz superior, mas em contraponto polimodal com a inferior: enquanto a soprano executa a melodia sem notas alteradas, o bordão tem dois bemóis.

Nos compassos 17 e 18, a introdução de B é executada com três sustenidos, sugerindo a tonalidade de ré maior lídio ou fá sustenido menor, ao passo que, dessa vez, são as vozes inferiores que transcorrem sem notas alteradas.

Finalizando, aos compassos 22 e 23 do solo, a voz superior, com fá sustenido em sua armadura, executa o motivo inicial da introdução de B, sugerindo o Lá menor dórico. Os bordões mantêm o arpejo ternário, mas com as notas si b – mi - si b, o que contrasta com o sustenido posto na melodia principal.

Tal procedimento se assemelha à prática de Béla Bartók, que tinha o polimodalismo como uma de suas principais frentes em composição. E Brouwer se vale do contraponto polimodal, utilizando as melodias baseadas em quartas e segundas que, segundo o compositor, originaram-se do seu breve contato com o idioma iorubá falado.

Sucedese, ao solo do violão, a retomada do tema A pelo violino 1 ao tutti das cordas e acompanhamento do violão; e encaminhamento para o final da obra com aproveitamentos temáticos.

Esta importante constatação a respeito dos intervalos alongados, especialmente os de segunda e quarta, nos remete à fala do pesquisador nigeriano Pemi Oludare (2018) (subcapítulo 2.2.2, pg. 64, deste trabalho), que constata a tessitura de uma segunda maior aos intervalos de quinta, entre as alturas da fala iorubá. Tal fator termina por influenciar a música nigeriana, não só no tocante às melodias, que precisam se acomodar a fim de conservarem os

significados das palavras, mas também pela força tonal do idioma, que acaba insinuando intervalos específicos, de modo a moldar o ouvido melódico dos falantes iorubanos.

Tanto é que pudemos verificar a predominância de escalas pentatônicas não hemitônicas, ou seja, desprovidas de semitons, nos cantos ritualísticos cubanos (Figuras 16 a 19, subcapítulo 2.2.2).

A mesma predominância da pentatônica não hemitônica foi observada neste movimento. Ainda assim, há breves aparições de semitons, como visto nos segundo e terceiro tempos da introdução do tema B e nos segundo e terceiro tempos do próprio tema B (Figs. 64 e 65). Nos dois outros temas (A e C), prevalecem os intervalos alongados, especialmente os de quarta e o de segunda maior.

3.1.2.3 3º Movimento (*Toccata*)

Neste último movimento, assim como o anterior, observamos três temas marcantes, que se repetem, ora em sua forma original, ora variados.

Brouwer não ressaltou o reflexo do idioma iorubá, aqui. O primeiro tema (“A”) tem rítmica marcada por semicolcheias e um pedal. Expõe, nos bordões do violão, uma melodia em Lá menor. Observamos algumas variações deste tema, evidenciando, uma vez mais, a composição celular. Inclusive, acreditamos que o cluster por condensação⁴⁰ que compõe a introdução deste movimento, já enuncie “A”. Neste trecho introdutório, observamos o pedal intercalado com duas notas, movimentação que se assemelha à observada no tema A.

Abaixo, ilustramos o cluster por condensação, no qual Brouwer nos afirma ter utilizado a técnica da “cauda de pombo” (Anexo 1, p. 178), procedimento que se baseia no contraponto espelhado para gerar dinamismo no adensamento sonoro.

⁴⁰ Explicação do procedimento no subitem 3.1.1.3, p. 64.

- III - Cluster por condensação

The image shows a musical score for the introduction of the 3rd movement, titled "Cluster por condensação". The score is divided into two systems. The first system includes parts for Violins I and II, Alto Saxophone, and Violoncello. The second system includes parts for Trombones and other instruments. The score is annotated with "1. Solo" and "Altri" markings, and dynamic markings like "ppp" and "sfz". A blue box highlights the first system, and an orange box highlights the second system. The text "Cauda de pombo" is written above the first system.

Figura 75: introdução do 3º movimento

Em seguida, o tema A é apresentado, primeiro na tonalidade de Lá menor, depois em Sol menor (Fig. 76).

Tema A

The musical score for 'Tema A' is presented in three systems. The first system shows the guitar playing a rhythmic pattern, while the strings play pizzicato. The second system shows the guitar playing a melodic line, and the strings playing arco. The third system shows the guitar playing a melodic line, and the strings playing pizzicato. The score includes various dynamics and articulations such as sfz, simile, arco, and pizz.

Figura 76: tema A

Em sua construção, “A” é marcado pela presença do baixo repetitivo, intercalado com as notas que progridem quase diatonicamente. Esta marca do retorno da melodia ao baixo nos remete ao tema A do segundo movimento.

- II -

Figura 77: primeiros compassos do 2º Movimento

A despeito de Brouwer não ter mencionado a influência da fala no terceiro movimento, podemos dizer que, auditivamente, o tema A desta última seção remete à língua falada. Tomamos como apoio para esta argumentação a presença das notas repetitivas que, aqui, chamaremos de “notas de base”. Como, no segundo movimento, Brouwer ressalta a influência aural do iorubá falado, e o tema A desta seção se caracteriza pela presença das notas de base, é provável que o tema A do terceiro movimento também parta da influência da fala – não necessariamente iorubana – em sua estrutura. Ao menos auditivamente, este tema evoca a sensação de um discurso verbal enfático e marcado.

Somente o tema A é aproveitado de maneira mais extensa, em suas células motivicas. Os outros dois seguintes aparecem de forma isolada e são citados em reexposições, não sendo trabalhados através da composição celular.

Selecionamos algumas citações de A, ou momentos em que o tema aparece variado. A primeira variação aparece no compasso 17 e assume força temática, repetindo-se em alguns momentos da obra⁴¹. Está na tonalidade de Sol menor e podemos observar um apelo idiomático: aqui, Brouwer se utiliza de uma fôrma confortável que mantém a mão esquerda

⁴¹ Mais precisamente aos compassos 17 e 18, 40 e 41, 42 e 43, 85 e 86.

do violão acomodada à região entre sexta e terceira casas, também aproveitando às cordas soltas. Este tipo de escrita é praxe na literatura brouweriana, precisa ser citada, mas não é nosso foco na presente dissertação, portanto, prosseguiremos à análise estrutural.

The image shows a musical score for guitar and strings. The guitar part is in the top staff, featuring a melodic line with a triplet highlighted in a red circle. The string parts (Viol. I, Viol. II, Alt., Vcl., CB.) are marked with 'pizz.' and 'sfi'. The guitar part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The string parts are in the same key and time, with the Viol. I and Viol. II parts playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Alt., Vcl., and CB. parts are playing a rhythmic pattern of quarter notes. The guitar part is in the key of B-flat major and 4/4 time. The string parts are in the same key and time, with the Viol. I and Viol. II parts playing a rhythmic pattern of eighth notes. The Alt., Vcl., and CB. parts are playing a rhythmic pattern of quarter notes.

Figura 78: primeiro aproveitamento motivico

Ao compasso 19 (Fig. 79), vemos violas e violoncelos iniciando a breve sessão orquestral que dialoga com o solo do violão. Neste compasso, uma variação muito similar à célula do tema A é tocada pelos dois instrumentos e é retomada, ainda mais variada em sua melodia, pelo violino 1 ao compasso 21, que termina alargando ainda mais os intervalos nos dois compassos seguintes. Observamos que os graus da escala não são alterados. A tonalidade se conserva, mas os intervalos entre estes se estendem, com exceção da finalização deste trecho.

The image shows a musical score for a string quartet and woodwinds. It is divided into two systems. The first system (measures 27-30) features a motif A in the first and second violins, highlighted with a red box and labeled "1ª citação variada de A". A second variation of the motif is shown in the first violin in measures 31-34, highlighted with a red box and labeled "2ª citação variada de A". The second system (measures 35-38) features a third variation of the motif in the first violin, highlighted with a red box and labeled "3ª citação variada de A". The score includes various dynamics such as *mf*, *f*, *dim.*, *ppp legato*, and *pp*. The woodwinds (Alto II, Violoncello, and Contrabaixo) also play accompaniment.

figura 19: outros tipos de aproveitamento motivico

Entre os compassos 27 e 30, momento de tensão harmônica, vemos violinos 1 e 2 executarem os dois primeiros compassos do tema A e, em seguida, tocarem a célula motívica do cluster por condensação, o que explicita a relação entre ambas as formas temáticas (Fig. 80).

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Guitar (Guit.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.). The second system includes staves for Guitar (Guit.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.).

In the first system, a red box labeled "Tema A" highlights a melodic line in the Violin II part. A blue box labeled "célula motívica - cluster" highlights a cluster of notes in the Violin II part. The score includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*, and performance instructions like *div.* and *molto*.

Figura 80: tema A variado e citação ao cluster por condensação

Uma sequência que nos chama atenção – que não deixa de se aproveitar do tema A – é exposta ao compasso 38, durante discurso do violão. Este trecho se inicia com duas sequências fragmentais, uma das quais é a que se apresenta no compasso 17, já falada acima. Após essa intercalação, a primeira sequência em questão prepara uma movimentação de oitavas marcante, que Brouwer aproveitará muito posteriormente, em seu período neorromântico nacionalista, durante a Sonata nº 1 dedicada a Julian Bream (Figs. 82 e 83).

26

Tema do compasso 17

Motivo preparatório à sequência de 8^{vs}

Novo motivo

Terminação do tema A

Figura 81: sucessão de fragmentos motivicos

Abaixo, as oitavas no contexto das *Tres Danzas* e, posteriormente, na Sonata nº1. A única alteração realizada é de meio tom, entre os baixos e as sopranos nas cabeças dos compassos.

The image shows a musical score for the 3rd movement of 'Tres Danzas'. It features six staves: Guitar (Guit.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.). The score is in 3/4 time. The guitar part has several measures highlighted with yellow boxes, indicating octaves. The violin I and II parts also have some measures highlighted with yellow boxes, indicating octaves. The alto part has some measures highlighted with purple boxes, indicating octaves. The violin I and II parts are marked 'arco' and 'f'.

Figura 82: oitavas no 3º movimento das *Tres Danzas*

The image shows a musical score for 'Danza' from Sonata n°1. It features two staves. The first staff is marked 'Piu Mosso' and 'f marcato'. The second staff is marked 'Allegretto' and 'mf ritmico'. The score is in 3/4 time. The guitar part has several measures highlighted with yellow boxes, indicating octaves. The score includes various musical notations such as dynamics (f, p, pp, mf), articulation (>), and fingering (I, II, III, IV, V).

Figura 83: oitavas em trecho da Sonata n°1

Podemos concluir que o tema A é gradativamente modificado de modo a gerar novas configurações, o que demonstra o elevado grau de flexibilidade temática promovido pela composição celular.

Enquanto, em A, o observado é uma melodia tonal rígida e marcada, o tema B já possui outro princípio: sua linearidade é altamente imprevisível, com saltos melódicos inesperados, mas cerca o campo de Fá menor. Aqui, não há ocorrência de polimodalismo, mas Brouwer procura trabalhar um desprendimento do centro tonal, não enfatizando quinta justa ou tônica na melodia principal. Há, na voz do contrabaixo, uma longa nota de dois compassos, na sétima menor (mi bemol), o que ajuda a descentralizar a tonalidade.

Tal afastamento tonal é reforçado na linha dos violoncelos, que tocam as notas da escala de Fá menor sem o intuito de frisar os graus que firmam a tonalidade. Por outro lado, os violinos II e as violas já dão ênfase aos intervalos justos que fixam o eixo da tônica.

Dessa forma, o que se pode observar, harmonicamente, é um contraponto difuso, em que uma parte do corpo orquestral procura a abstração tonal, valendo-se das notas da escala de Fá menor, e a outra afirma quinta justa e tônica. Esta segunda metade é confundida pela primeira, que enuncia notas dissonantes durante as cabeças de tempo, mas sem sair da tonalidade original.

Observamos, também, que o raciocínio utilizado, neste trecho, é essencialmente contrapontístico, o tema B é exposto como sujeito, durante um procedimento imitativo que nos remete à fuga tradicional. No entanto, a forma da fuga exige que o sujeito seja repetido em todas as vozes, o que não acontece neste momento.

Figura: 84: tema B

Figura 85: compassos seguintes, processo imitativo

A fuga tradicional também se pauta no tonalismo, repetindo o sujeito na dominante. Em se tratando deste trecho, tal procedimento está longe de acontecer. O tema B se repete na voz dos violoncelos, mas em meio-tom abaixo, na tonalidade de Mi menor.

O mesmo tipo de transposição por semitom se aplica às demais frases melódicas deste trecho. O acompanhamento inicial feito pelos segundos violinos também é transposto, na mesma voz, mas em meio-tom abaixo.

Observamos, também, uma linha melódica que se inicia no compasso 51 aos violoncelos e se completa aos compassos 52 e 53, às violas. Esta linha é também transposta em meio-tom abaixo entre os compassos 55 e 57, aos primeiros violinos.

Ainda nos compassos 56 e 57, os dois últimos compassos do tema B são expostos às violas em meio-tom acima da tonalidade inicial.

Estas modulações para tons vizinhos também são vistas no desenvolvimento tema A. Contudo, o tema B é trabalhado, junto às frases melódicas que o acompanham, durante um período mais curto, durando apenas sete compassos. O tema A, em contrapartida, dá vazão, por meio da composição celular, a um longo desenvolvimento que abrange quarenta compassos – se desconsiderado o cluster por condensação, que compreende oito compassos.

O outro tema que surge (“C”) é citado com brevidade e também se distingue, em construção, dos dois anteriores. Este último delineia uma melodia extensa, fator contrastante à busca de Brouwer por uma composição celular e fragmentária.

Enunciado no compasso 63 pelas violas, em momento de transição, esse tema só se apresenta, com foco, à voz do violão, após a dita transição, entre os compassos 89 e 92.

The image shows a musical score for 'Tema C'. It includes staves for Guitar (Guit.), Violin I (Viol. I), Violin II (Viol. II), Alto (Alt.), Violoncello (Vcl.), and Contrabaixo (CB.). The Alto part is highlighted with a green box. Performance instructions include 'Tutti div. sul tasto', 'ppp', and 'unis'. The text 'Tema C' is written in green above the Alto staff.

Figura 86: tema C

Temos aqui uma melodia tonal, inicialmente exposta em Mi bemol maior, às violas e, posteriormente, em Fá maior ao violão, finalizada com uma sequência de quartas que nos remete à escordatura violonística. A melodia é exposta de maneira pentatonal, mas obedece à escala perfeita maior. Este último tema é, melodicamente falando, o que mais se aproxima da música popular de Cuba, dentre os três estudados neste movimento. Podemos ver desenhos melódicos similares nos mambos da região caribenha⁴². Vemos no refrão de uma canção popular cubana, “Chicharronero”⁴³, uma intenção melódica similar à encontrada no tema C⁴⁴:

The image shows handwritten musical notation for the chorus of 'Chicharronero' by Luiz Martinez Grigory. The score is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The title 'Chicharronero - refrão' and the author's name 'Autor: Luiz Martinez Grigory' are written above the staff.

Figura 87: tema de Chicharronero

Assim, constatamos uma hibridez em organizações temáticas na última das Três Danças Concertantes, o que contrasta com a predominância do raciocínio celular observado, em especial, ao segundo movimento. Este dado nos leva a suposição de que Brouwer pudesse estar experimentando novas formas composicionais; como ficou claro ao observarmos a experimentação imitativa do tema B, em contraste com o procedimento celular que vinha

⁴² Ver Tito Puente: <<https://www.youtube.com/watch?v=TvMNjdz9Gcw>>.

⁴³ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dBWg2VU2tVE>>.

⁴⁴ Toda a canção é exposta em tonalidade maior, mas o refrão insinua a escala pentatônica.

sendo desenvolvido desde o tema A e à melodia estendida do tema C. Apesar desta ruptura, ao finalizar o tema B, o compositor segue realizando citações a A e desenvolvendo seu discurso de modo celular, de onde podemos supor sua preferência por este tipo de composição.

3.2 Considerações Finais Sobre o Estudo de *Tres Danzas Concertantes*

Após análise dos três primeiros movimentos de *Tres Danzas Concertantes*, acreditamos ter constatado alguns dos principais procedimentos composicionais adotados por Brouwer em seu 1º período.

No primeiro movimento, de estruturação formal bem definida pela configuração A-B-A', observamos que os temas A e B obedecem à escala perfeita menor, o que aponta presença marcante do tonalismo. Já "C" é desenvolvido a partir da escala de tons inteiros na região de Lá, com presença da quinta diminuta; sendo o único dos temas deste trecho que explora, por si só, a sensação de instabilidade tonal.

É importante ressaltar o papel da escala de tons inteiros neste movimento, posto que tal recurso é utilizado ao trecho modulatório que leva à retomada da parte A. Esta escala é um importante mecanismo desestabilizador da tonalidade, e vemo-lo se estender ao acompanhamento orquestral, proporcionando um quadro amplo de tensão harmônica. Tal densidade é constante no trabalho composicional brouweriano.

A predominância de temas em tonalidades estáveis neste movimento não limita a harmonia, que modula constantemente, por meio da composição celular e através de fragmentos motivicos externos aos temas principais. Há, também, uma indefinição harmônica marcada pelos acordes sem terceiro grau ou com terceiros graus maior e menor sobrepostos; esta incerteza também se verifica pela sobreposição de tonalidades, como posto na primeira finalização do tema B. Além disso, as segundas menores em posições determinantes, como ao lado da tônica ou do quinto grau, auxiliam a distorção tonal e enfatizam os batimentos, marca registrada da linguagem brouweriana. Estes procedimentos são apresentados no 1º movimento e se estendem aos dois seguintes.

A rítmica, que ressalta contratempos e tempos fracos, é uma característica marcante da música iorubá e aparece nos acompanhamentos dos temas B e C. Soma-se, a isto, a sobreposição dos ritmos ternário e binário, apresentada no segundo movimento, célula

observada em alguns toques *batá* comentados no segundo capítulo. Outra característica de forte impressão - encontrada nos demais movimentos e em outras obras - é a incidência de ritmos repetitivos e marcados, como sucessões de uma mesma figura de duração. O uso da repetição marcada nos remete à esfera ritualística de Igor Stravinsky, a exemplo da segunda seção de “Sagração da Primavera”, “Augúrio da Primavera”.

O 2º movimento, apontado por Brouwer como o que melhor expressa à influência do idioma iorubá falado em sua linguagem composicional, nos mostra, em todos os três principais temas, a ocorrência de sequências intervalares de quartas e segundas. Vimos a pentatônica presente no tema A e o modo mixolídio ao tema B. O tema C possui apenas três notas que obedecem à relação intervalar da qual acabamos de falar.

Outro elemento que predomina no 2º movimento é o raciocínio celular, influência de Beethoven e Bartók. Neste movimento, assim como no terceiro, Brouwer trabalha com “recortes e colagens” de motivos extraídos dos temas principais, repetidos em tonalidades diferentes por sucessivas modulações, transformando o discurso musical em um constante desenvolvimento, difícil de ser seccionado como pudemos fazer na primeira *Danza*.

O fato de o segundo movimento se estruturar, basicamente, por recortes temáticos de segundas e quartas, torna estes intervalos uma constante durante toda a segunda dança. Além disso, Brouwer enuncia estes intervalos sem que seja a repetição de um motivo específico, evocando a memória auditiva do ouvinte, induzindo-o a pensar já ter escutado o trecho anteriormente.

A despeito da repetição constante dos mesmos temas e motivos, Brouwer se vale do contraponto polimodal, a exemplo do solo do violão, o que dinamiza as atmosferas harmônicas sobre as quais as figuras melódicas são expostas. Esse procedimento é visto largamente nas obras de Béla Bartók.

No terceiro movimento (Tocata), ocorre um hibridismo de estruturas temáticas. O primeiro tema é de rítmica marcada e seus motivos são aproveitados por meio da composição celular, repetindo-se de formas variadas. Em algumas destas citações, Brouwer realiza bruscas mudanças de altura, distorcendo, quase que por completo, à linha melódica original do motivo. Aqui, o compositor se apega à célula rítmica do tema para operar as mais diversas alterações na melodia, mas sem deixar de recordar o ouvinte ao material inicial que originou a citação.

Os temas B e C desta última dança já não são utilizados na composição celular. Em vez disso, Brouwer opta por explorar, em B, o procedimento imitativo que se assemelha à fuga. Também procura testar os limites da tonalidade de Fá menor, a partir da divisão de linhas melódicas em duas partes: uma que afirma o eixo tonal e outra que busca diluí-lo. Um recurso brilhante que demonstra o interesse latente do compositor em testar os limiares da linguagem tonal, sem sair da mesma. Mais tarde, em seu terceiro período, observamos que Brouwer adota o sistema de eixos em composições como *El Decamerón Negro*, em que o sistema tonal se conserva, mas é explorado por outro ângulo (TENÓRIO p.635, 2012).

O tema C vem praticamente a título conclusivo e se vale da escala maior, mas tocada de modo pentatonal, nos remetendo às melodias folclóricas cubanas.

Sobre as influências do idioma iorubá, acreditamos que esta pôde ser constatada a partir do uso dos intervalos de segundas e quartas, presentes nos temas principais do 2º movimento, bem como no emprego pontual da escala pentatônica a qual, segundo Brouwer, é a “essência da linguagem interna (do idioma iorubá)”.

Portanto, em um primeiro momento, vemo-lo sobrepor acordes e apelar para o polimodalismo, à moda de Bartók; mas percebemos, ainda, no tema B do terceiro movimento, um marco especial de refinamento, quando o autor escolhe extrapolar os limites da tonalidade de Fá menor, sem sair da mesma, a partir do contraponto difuso tratado acima. Isto permite com que os eixos harmônicos se mantenham embaçados, sem que as linhas se percam de seu ponto de partida comum.

Em entrevista (Anexo 1, p. 181), Brouwer afirma que seu intuito é observar as relações tonais por outro ângulo. Tomou, como exemplo, a inversão de acordes:

Eu posso te contar uma história sobre a banalidade de um acorde pop simples com sétima maior. Eu não gosto disso, mas eu posso pegar o “dó, mi, sol, si” e inverter. Isso é o que mais gosto de fazer com meus acordes. Recompô a forma tradicional. Então, posso pegar meus acordes e analisá-los. Não é difícil, é muito simples. Eu posso também te contar um segredo: discordo com a lei do século XIX. Consonância e dissonância existem, mas 5ª justa e 4ª justa (*perfect fifth and perfect fourth*) não existem, pois necessitam que haja um intervalo imperfeito. Porque, se você pega uma quarta e adiciona uma terça (dó/fá + lá), soa consonante. Mas dó/fá + sol bemol soa dissonante. Então, isso não é perfeito, é neutro! Porque recebe o tremendo impacto do intervalo mais forte. Por ser neutro, eu posso usar o consonante e o dissonante de uma forma que o equilíbrio crie uma espécie de meio social de comportamento dentro do acorde. Acordes se comportam de formas diferentes a depender da forma como você os mistura. Intervalos são parte de outra coisa: um intervalo é como uma sílaba na sua língua.

Misturando sílabas, formam-se palavras, formam-se frases e formam-se livros. E, com o som, eu faço o mesmo. (Anexo 1, p. 181).

Observando a irregularidade tonal da fala, não somente a iorubá, vemos que esta pode preservar uma determinada tessitura - como Oludare mostrou a respeito do idioma iorubano - mas, não necessariamente, segue um eixo tonal, podendo gerar melodias irregulares, aleatórias. Da mesma forma, Leo Brouwer desconstrói suas melodias, visando lançar, sobre os padrões tonais vigentes, um novo olhar sobre estas estruturas.

Em outras palavras, da mesma forma que a fala pode ser rítmica e tonalmente irregular, as linhas melódicas extraídas da mesma também o são. Como Brouwer retira parte de suas melodias desta fonte, seus temas serão, por vezes, não lineares. E constatamos a capacidade do compositor em se usar desta irregularidade, mas sem sair da tonalidade. A chave deste escape reside na inversão harmônica e na subversão das relações tonais em uma linha melódica.

Por fim, observamos um elo entre a fala e a busca do compositor por novas alternativas sonoras. Esta conexão está na não linearidade melódica, o que se reflete, também, na harmonia.

Fazemos a ressalva de que a fala também pode contar com notas de base, como colocado à terceira página do subitem 3.1.2.3, podendo, também, sugerir um centro tonal.

Sobre estruturação, o fato de Brouwer explorar diferentes tipos de escrita em *Tres Danzas* – especialmente no terceiro movimento - nos leva a crer que esta obra possa ter sido composta a título de estudo. O compositor visivelmente testa elementos e técnicas diferentes de composição, mas já constrói uma peça consistente para violão e orquestra. Segundo o compositor, as *Tres Danzas Concertantes* o ajudaram a lapidar e concluir seu Quinteto para violão e quarteto de cordas, que discutiremos no capítulo 4.

4. PROSPECÇÕES DO PERÍODO NACIONALISTA

O presente capítulo se destina a apontar o desdobramento dos elementos estudados nas *Tres Danzas Concertantes*, em outras obras de Leo Brouwer. Dessa forma, dedicaremos um subcapítulo a cada uma das três fases composicionais de Brouwer, onde teceremos breves análises de peças específicas, centrando-nos nos pontos encontrados em *Tres Danzas*.

Um estudo mais profundo deste desdobramento não cabe nesta dissertação, dada a sua abrangência. De modo que relatamos, aqui, o caráter promissor deste tema, o que poderia nos render um trabalho de maior monta, como uma tese ou livro, ou, até mesmo, uma produção vasta de artigos ou outras formulações menores.

Decidimos, portanto, direcionar estas análises, de modo que obedeçam a cinco tópicos principais. Estes tópicos são: estruturação, onde veremos como Brouwer trabalha as divisões e seções da obra; melodia; trato harmônico; contraponto, e ritmo.

Assim, cada obra será estudada sem que obedeça a uma análise descritiva e pormenorizada. Iremos direto aos pontos de destaque dentro de cada tópico-guia.

4.1 Peças do Nacionalismo

O olhar sobre as obras da primeira fase nos ajudará a embasar nosso estudo acerca dos elementos composicionais encontrados após análise das *Tres Danzas Concertantes*.

Sabendo que o Quinteto para violão e quarteto de cordas foi composto no mesmo período em que *Tres Danzas* (1957/8), enfocaremos esta obra.

4.1.1 O Quinteto para Violão e Quarteto de Cordas

Segundo Brouwer (Anexo 1, p. 170), o Quinteto foi iniciado antes de *Tres Danzas Concertantes* e finalizado após esta. Ele afirma que a escrita do Quinteto foi interrompida à iniciação de *Tres Danzas*, mas, logo que terminada esta última, o Quinteto foi finalizado rapidamente. Existe, possivelmente, reforçando a hipótese levantada anteriormente, um caráter de estudo em *Tres Danzas Concertantes*, peça a qual Brouwer encara como ferramenta para “polir” o Quinteto.

Em sua estruturação, o Quinteto para violão e cordas é mais claro do que *Tres Danzas Concertantes*. É também dividido em três movimentos e, em todos estes, há recapitulação das seções A, sendo que o segundo movimento é, claramente, um A-B-A'. Todos os temas desta peça obedecem à composição celular.

4.1.1.1 1º Movimento (*Allegro*)

Este movimento pode ser dividido em quatro seções, sendo a quarta, uma retomada à primeira parte.

Na primeira seção (compassos de 1 a 30/1), o tema A é apresentado na pentatônica de Si bemol, sobre um acorde de Si bemol com quarta. Este tema é apresentado com “ares de introdução”, dos compassos 1 a 7, dada a rítmica alongada e a dinâmica forte, em gesto de abertura.

Dos compassos 8 a 31, inicia-se um trecho movimentado, marcado por semicolcheias nas vozes altas e baixaria ritmada. Durante este momento, o tema A é aproveitado por meio da composição celular. Seus motivos são expostos enquanto a harmonia modula.

Harmonicamente, podemos notar a presença dos acordes suspensos de quarta justa, como também observado em *Tres Danzas*. Isto se deve ao fato de a melodia estar na pentatônica de Si bemol menor, sendo que a harmonia usa a fundamental mi bemol. Uma vez que a pentatônica de Si bemol não possui a nota Sol, o acorde que se estrutura na fundamental mi bemol contará apenas com quarta e quinta justas, sétima menor e nona, sendo que a nota dó surge como uma sexta em empréstimo modal (Figura 88).

I

Allegro (♩ = 90-96)

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Chitarra

I

Vn. I

Vn. II

Via.

Vc.

Chit.

Figura 88: primeiros compassos do Quinteto

Ao contrário do que se costuma ver na obra de Brouwer, este trecho, assim como o tema principal do segundo movimento, possui menor incidência de acordes e intervalos dissonantes. Em decorrência do contraste entre pentatônica e fundamental supracitado, há presença de acordes suspensos (sus4) ou de quinta justa sem terças (Fig. 89). Também vemos acordes quartais (Fig. 88), acordes perfeitos menores ou maiores, segundas maiores com sétima.

The image displays a musical score for measures 16 to 19. It includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The Violin and Viola parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents, while the Violoncello part has a similar pattern. The Chitarra part provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ppp*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Figura 89: compassos 16 a 19, acordes de quinta justa

A rítmica é marcada, não possui síncopes ou enfatiza os tempos fracos, como é da música africana e afro-cubana. Nesse trecho, o destaque está para as semicolcheias, que compõem o eixo rítmico através dos quais o desenvolvimento da seção transcorre.

A segunda seção (compassos 32 a 47) é breve e se inicia em caráter um tanto introspectivo, com dinâmica em pianíssimo.

Neste momento, um tema menor, que chamaremos de B, se apresenta em configurações diferentes, mas obedecendo à escala de tons inteiros. Primeiramente, o vemos enunciado entre os compassos 33 e 34, dando início a uma seção modulatória. Esta seção nos levará a o que encararemos como sendo a forma fechada de B (compasso 39). Este tema dá vazão a um trecho imitativo entre violinos e violas que culmina no enunciado do tema A em forte.

The image shows a musical score for measures 32 to 34. It features five staves: Violino I (Vno. I), Violino II (Vno. II), Viola (Vla.), Violoncelo (Vc.), and Chitarrim (Chit.). The Violino I staff begins with a melodic line in measure 33, marked with a piano dynamic (mp) and a sordina (Sord.) instruction. The Violino II staff plays a similar melodic line, also marked with mp and Sord. The Viola and Violoncelo staves provide a harmonic accompaniment, with the Viola playing a triplet pattern and the Violoncelo playing a single-note line, both marked with pp and a pizzicato (pizz.) instruction. The Chitarrim staff plays a rhythmic accompaniment, marked with mp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 90: Compassos 32 a 34, enunciado de B e contraponto polimodal

Harmônica e contrapontisticamente, podemos notar um recurso em especial: durante o enunciado do tema B (cs. 33 e 34), vemos a parte grave do acompanhamento (violão, violoncelo e viola) executando um acompanhamento com as notas da pentatônica de Si bemol menor, utilizada no tema A. Ao mesmo tempo, o violino 1 enuncia o tema B em tons inteiros na armadura de Mi menor, e o violino 2 se usa das notas lá, mi bequadro e fá bequadro. Tal mescla de armaduras evidencia o contraponto polimodal, já visto em *Tres Danzas Concertantes* (Fig. 74) e, uma vez mais, notamos o emprego da escala de tons inteiros.

A seção modulatória que sucede esse enunciado é permeada por um cluster e modulação por cromatismo ao violão. Após a modulação, o Tema B se apresenta em sua forma fechada, acompanhado pelo uso da mediante cromática ao violão, viola e violino 2. A melodia do violino 1 desenvolve pergunta e resposta com o violoncelo, que mantém a

armadura. Após este trecho, vemos a movimentação canônica na escala de tons inteiros, já comentada anteriormente.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Chitarra

mf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Chitarra

f
f
f
f
ff

Figura 91: compassos 35 a 40, cluster, modulação e tema B

The image displays a musical score for measures 41 to 45. The score is arranged in five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. Measure 41 is marked with a box containing the number '41'. The Violin I part begins with a dynamic marking of *p sub. cresc.* and features a melodic line with many slurs. The Violin II part starts with a dynamic marking of *mf*. The Viola part begins with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. The Violoncello part starts with a dynamic marking of *p* and includes a *cresc.* marking. The Chitarra part provides a rhythmic accompaniment with chords and single notes. The score concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Figura 92: compassos 41 a 45, finalização da transição

A terceira seção (compassos 49 a 104) é o trecho solo do violão. Toda esta parte é construída sobre a escala pentatônica. Este momento se inicia com um arpejo na pentatônica de Lá sustenido, resolvendo-se em Ré bemol, após citação do tema A (Fig. 93).

Chit.

3

50

60

70

135208

Figura 93: terceira página do Quinteto (parte do violão)

Após esta resolução, percebe-se um importante traço da escrita brouweriana para o violão: a exploração de dissonâncias arpejadas, com aproveitamento da escordatura violonística (c. 52).

A citação de “A” finaliza ao compasso seguinte, onde é sucedida pelo arpejo ré sustenido–si, que atua como pedal nos contratempos (Fig. 97). Isto já configura o polimodalismo, se levarmos em conta que A fora exposto na pentatônica maior de Ré bemol. A dissonância entre fá bequadro e si configura um trítono, soma-se o ré sustenido, que é enarmônico à sétima menor de fá (mi bemol). Em seguida, a apogiatura lá bequadro–sol sustenido traz o intervalo dissonante de segunda menor.

Os dois pares de nota (mi bemol–fá e lá–sol sustenido) se revezam, ao pedal ré sustenido–si. O compasso seguinte começa com o arpejo fá–ré#–si, iniciando o tema A, que se altera pelo si bequadro⁴⁵, fechando uma modulação para a pentatônica de Si bequadro.

Percebemos que a interação entre a tonalidade anterior (Ré bemol) e a que se seguiu (Si menor) foi possível por meio da escala de tons inteiros. Este interessante recurso modulatório foi capaz de unir os graus das escalas de Si menor e Ré bemol, criando uma ponte a partir da nota si bequadro.

O trecho que segue (próxima figura) está na pentatônica de Si menor se constrói sobre o “motivo Brouwer” explicitado na segunda página do subitem 3.1.2.2.

O mais importante a ser apontado sobre tal momento é que este utiliza uma progressão numérica em sua organização de tempos por compasso.

O primeiro compasso está em 4/16, o segundo em 6/16 e o terceiro em 10/16, somente estes números já indicam o princípio teórico da sequência áurea ($2+2=4$; $4+2=6$; $6+4=10$).

Em cada compasso, há um número de notas que se repete uma oitava acima. No primeiro compasso (em 4/16), temos o agrupamento lá–si, lá–si; no segundo (6/16), o agrupamento lá–si–si, lá–si–si; e no terceiro (10/16), lá–si–si–ré–si, lá–si–si–ré–si.

Se isolarmos o agrupamento de notas, encontraremos a sequência 2, 3, 5. Isto evidencia a sequência de Fibonacci ($1+1=2$; $2+1=3$; $3+2=5$) (ver subcapítulo 4.3.1.2), mas não chega a ser desenvolvido no restante da obra.

Este procedimento de aglutinação de tempos por compasso obedecendo à razão áurea é visto no segundo período, a exemplo de *La Espiral Eterna*, e na terceira fase, em *El Decameron Negro*. Podemos ver, aqui, um importante dado a respeito da busca

⁴⁵ Se a melodia do tema A quisesse se manter em Fá maior, precisaria do si bemol e terminaria em dó bequadro.

composicional de Brouwer: no Quinteto, o compositor já esboça a incorporação de procedimentos matemáticos em sua composição.

Após trecho que explora os ligados ascendentes, ainda se utilizando da pentatônica (compassos 57 a 63), o trecho citado logo acima se repete, com aglutinação de massa orquestral, dando vazão a um trecho modulatório pautado no diálogo entre cordas e violão.

4.1.1.2 2º Movimento

Este movimento se estrutura em forma A – B – A' e sua primeira parte é essencialmente tonal. A melodia exposta no tema A, que inicia a sessão, é feita na tonalidade de Lá maior, com acompanhamento em acordes de sétima e nona, bem como acordes suspensos de segunda (Fig. 94). A tonalidade, no entanto, se conserva. O trecho é uma melodia acompanhada, o que vai de encontro à composição celular, costumeira das obras de Brouwer.

24

II

(♩ = 60)

The image shows a musical score for the 2nd movement, theme A. It consists of two systems of staves. The first system includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Chitarra. The second system includes staves for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Chitarra. The score includes tempo markings like 'Sord.', 'p', and 'pizz.', and dynamic markings like '(p)', '(s)', '(15)', and '(4)'. The score is divided into two systems, with the second system ending with a double bar line and a fermata.

Figura 94: 2º Movimento, tema A

Neste trecho, a composição celular é visível e há acréscimo de pequenos motivos que vêm como respostas aos enunciados principais (como no c. 25 acima). Podemos observar, também, um tema menor, que surge a fim de direcionar o discurso da parte B à sua passagem de volta para A (Fig. 96). Este é enunciado aos compassos 48 e 49 e aparece em forma fechada entre os compassos 58 e 61. Também é exposto na pentatônica.

The image shows a musical score for five instruments: Violin I (Vn I), Violin II (Vn II), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The score is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The Viola part is the focus, showing a melodic line with dynamics *sf-pp* and a fermata. The Chitarra part includes markings like *loco*, *ca*, and *un poco pesante*. A box labeled '60' is present above the Violin I staff.

Figura 96: tema menor ao violão

Ao final, a seção A' retoma o tema A, mas com diferente organização instrumental. Este trecho valoriza o discurso do violão e, ao final, conta com cadência na pentatônica (Fig. 97).

Figura 97: finalização do 2º movimento, parte do violão

4.1.1.3 3º Movimento (Finale)

O movimento final do Quinteto possui, também, três partes claras, sendo um A - B - A'. A construção da parte A, no entanto, é sobremaneira marcada pela composição celular. Conseguimos constatar, nesta parte, três temas bem claros, que numeraremos a seguir:

O primeiro tema, "A", é mais um dos temas do Quinteto que se usa da escala pentatônica. Vemo-lo ser exposto logo na parte introdutória, ao compasso 1, pelo primeiro violino, na pentatônica de Mi menor.

III
FINALE

Allegro vivace

37

The musical score for Figure 98 is divided into two systems. The first system (measures 1-4) features the first violin part with dynamics *mf*, *mp*, *(simile)*, and *p cresc.*. The second system (measures 5-8) features the first violin part with dynamics *f cresc.* and *f dim.*. The guitar part includes a *(colpo)* marking in measure 5. The score is for the first violin part, as indicated by the caption.

Figura 98: tema A ao 1º violino

O tema B, possui uma curiosa composição: seus dois primeiros compassos obedecem à pentatônica de Mi sem terceiro grau, disposto em uma sequência aleatória, mas que, sonoramente, pode ser identificada como pentatônica. Seus dois últimos compassos, no entanto, são a escala descendente de Si menor, terminando na nota dó sustenido. Este tema é exposto logo ao início da peça, dos compassos 17 a 20, como acompanhamento do tema A.

The musical score for measures 17-21 shows the following details:

- Violin I (Vno I):** Treble clef, playing a melodic line with eighth notes.
- Violin II (Vno II):** Treble clef, playing a similar melodic line with trills marked 'tr'.
- Viola (Via):** Alto clef, playing a rhythmic accompaniment of eighth notes.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, playing a melodic line with a 'pizz.' (pizzicato) marking at the beginning.
- Chitarra (Chit.):** Treble clef, playing a melodic line.

Figura 99: compassos 17 a 21, tema B ao violão

O movimento segue dos compassos 20 a 29, com aproveitamento das células motívicas de A, desembocando no tema B, agora com o devido foco. A sucessão de modulações continua, agora, com aproveitamentos motívicos de A e B. Podemos ver um fraseado que foi primeiramente exposto pelo violão ao compasso 12, ser agora usado no compasso 34, dialogando com o procedimento orquestral da cauda de pombo⁴⁶. Isto mostra que o aproveitamento celular não parte unicamente dos motivos principais deste movimento.

The musical score for measures 33-35 shows the following details:

- Violin I (Vno I):** Treble clef, playing a melodic line with 'arco-nat.' and 'p' markings.
- Violin II (Vno II):** Treble clef, playing a melodic line with 'arco-nat.' and 'p' markings.
- Viola (Via):** Alto clef, playing a melodic line with 'pizz.' and 'mf' markings.
- Violoncello (Vc.):** Bass clef, playing a melodic line with 'arco', 'f', and '(V)' markings.
- Chitarra (Chit.):** Treble clef, playing a melodic line.

Figura 100: compassos 33 a 35, frase do trecho introdutório ao violoncelo

⁴⁶ Ver cap. 3



Figura 101: compassos 6 a 10, frase do trecho introdutório ao violão

Durante os compassos 39 e 40, o tema C é enunciado ao violão, mas não em sua forma completa. Este “embrião” passa por um trecho modulatório, marcado por acompanhamento em colcheias, com breves respostas pelas cordas, até chegar à sua forma completa aos compassos 56 e 57.

Figura 102: compassos 41 a 44. Enunciado de C aos dois últimos compassos da linha.

The image displays a musical score for measures 53 through 60. The score is arranged in five staves: Violino I (Vno I), Violino II (Vno II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.).

- Violino I and II:** Both parts play a rhythmic pattern of eighth notes, primarily on the notes G, A, B, and C, with some chromatic alterations. The key signature has one sharp (F#).
- Viola:** Plays a similar rhythmic pattern to the violins, often in a lower register.
- Violoncello (Vc.):** Starts with a *pizz.* (pizzicato) marking and a dynamic of *f* (forte). It plays a more melodic line with some chromaticism.
- Chitarra (Chit.):** Provides harmonic support with chords and single notes, often mirroring the bass line of the cello.

Measure 60 is marked with a box containing the number 60. The score includes various performance markings such as *marc.* (marcato), *f sub. e dim.* (fornando, subito, e diminuendo), *mp* (mezzo-piano), and *p* (piano).

Figura 103: compassos 53 a 60, tema C em sua forma fechada, ao violão nos compassos 56 e 57.

O tema C é exposto na pentatônica de Sol menor, mas se resolve no acorde de Sol sustenido maior, através da escala de Ré sustenido maior. No momento em que aparece na sua forma fechada, C não assume papel central, mas compõe o trecho de transição ao tema A. A configuração fechada de C só aparece novamente ao compasso 130, em momento de enfoque ao violão. O trecho entre os compassos 130 e 154 marca uma passagem ao trecho lento, indicado na partitura como “Tranquilo”.

Musical score for measures 130-131. The score includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The Violin parts are marked with *pizz.* (pizzicato) and dynamic markings *p* and *pp*. The Viola and Violoncello parts are marked with *p sub.* and *pp*. The Chitarra part is marked with *p*. A rehearsal mark **130** is present at the beginning of the section.

Musical score for measures 132-133. The score includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The Violin parts are marked with *arco* and dynamic markings *ppp*. The Viola and Violoncello parts are marked with *ppp*. The Chitarra part is marked with *ppp*.

Musical score for measures 134-135. The score includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Via), Violoncello (Vc.), and Chitarra (Chit.). The Violin parts are marked with *ff*. The Viola and Violoncello parts are marked with *ff*. The Chitarra part is marked with *ff*. A rehearsal mark **134** is present at the beginning of the section. The number 53 is written in the right margin.

Musical score for measures 136-137. The score includes staves for Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Via), and Violoncello (Vc.). The Violin parts are marked with *Er b* (Erbarmung). The Viola and Violoncello parts are marked with *V* (Vibrato).

Figura 104: compassos 130 a 144, transição figurada pelo tema C ao violão (cs. 130 a 139)

Nesta segunda seção há um tema D feito, em semínimas e mínimas, na pentatônica de Mi menor. Este tema, em seu esquema fechado, ocupa quatro compassos e inicia a seção, protagonizado pelo violino 1. Aqui, o violão cede espaço para a textura do quarteto de cordas. As longas arcadas marcam este momento e são idiomáticas das cordas friccionadas, de modo que o violão termina por contribuir com breves acordes em bloco, pontuais fraseados melódicos e citações ao tema D.



Figura 105: compassos 154 a 157, tema D ao 1º violino

Observamos uma harmonia que modula constantemente, a partir de breves alterações no tema D, como vemos nos compassos. 158 e 159, 162 e 163, e 171. Tais alterações adicionam semitons à pentatônica. Na primeira ocorrência, vemos o tema D em Dó sustenido lócrio (escala alterada na quinta), que entra em consonância com a escala de Lá mixolídio exposta pela viola no compasso 160 (Fig. 106).

The image shows a musical score for measures 158 to 160, featuring Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Chitarra. Measure 160 is highlighted with a box. The score shows the interaction between the instruments, with the Viola playing a melodic line in measure 160 that is in consonance with the Dó sustenido lócrio scale.

Figura 106: Alteração em “D”

Em seguida (c. 161), o tema se repete da mesma maneira ao violino 1, mas em tonalidade de Mi. No compasso 162, D aparece em Si, ao violão, mas com o quarto grau

diminuto, para depois alterar seu quinto grau no compasso 163. Tais empréstimos modais, por assim chamar, são frutos do processo modulatório da seção.

Vemos também o uso de hemíolas no contraponto, ferramenta usada desde a polifonia medieval. Este recurso desloca os acentos, gerando uma sensação de flutuação rítmica e harmônica, como vemos nos compassos 168 e 169 (Fig. 107).

57

The musical score for Figure 107 consists of five staves: Violin I (Vno I), Violin II (Vno II), Viola (Vla), Violoncello (Vc.), and Chitarrão (Chit.). The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score shows measures 168 and 169. The Violin I and II staves have a box labeled '170' above the first measure of the second measure. The Viola and Violoncello staves have a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) at the beginning. The Chitarrão staff has a dynamic marking of *p* (piano) at the end of the second measure. The score illustrates hemiola patterns and inverted quartal chords.

Figura 107: deslocamentos rítmico-harmônicos por hemíola e acordes quartais invertidos

Harmonicamente, há certas “abstrações”, como a vista nos compassos de 177 a 179 (Fig. 108). Neste último trecho, homofônico, violinos e viola executam tríades perfeitas em estado fundamental, enquanto o violoncelo acompanha as linhas destes em uma quarta justa abaixo. Enquanto as três vozes superiores executam os acordes Mi maior e Si bemol menor, o violoncelo corresponde com as notas dó e sol bemol, respectivamente. O mesmo tipo de procedimento é visto ao final da cadência do violão, mas com acordes quartais e baixos em uma terça abaixo (cs. 111 a 116). Constatamos, nestes dois momentos, mais uma incidência de politonalidade.

The image shows a musical score for measures 174 to 179. The score is for Violin I and II, Viola, Violoncello, and Guitar. The tempo is marked 'Più agitato'. The strings play a sequence of perfect triads with fundamentals a fourth below. The guitar part includes a 'Cadenza Lento' section starting at measure 179.

Figura 108: compassos 174 a 179 tríades perfeitas com fundamentais uma quarta justa abaixo (cs. 177 a 179)

Ainda sobre harmonia, este trecho comprova o apontado pelo compositor a respeito do uso de inversões (Anexo 1, p. 183). Brouwer conta que os acordes por ele utilizados podem ser descritos de maneira simples, mas as inversões de seus graus os incrementa sonoramente. Podemos observar, na seção B do último movimento, que o violão executa, na cabeça dos compassos, acordes constituídos da sobreposição de quartas e quintas, sendo que alguns se encontram em estado invertido. Ao mesmo tempo, as hemíolas citadas anteriormente deslocam os intervalos, por meio de retardos ou antecipações, gerando tensões. Portanto, as inversões e a hemíola propulsionam a indefinição harmônica já constatada desde a análise de *Tres Danzas Concertantes*.

A parte A' recapitula a primeira seção e contém uma finalização iniciada pelo tema A tocado na pentatônica menor de Lá, mas com o acorde de Lá Maior no acompanhamento. Este é um procedimento similar ao do blues, que utiliza a escala pentatônica com terceiro grau menor, acompanhado do acorde maior.

Em seguida, aproveita-se a segunda resposta ao tema A, em diálogo com as cordas. Após estes últimos compassos, o coda finaliza a obra, com citação do tema A e acorde em bloco de Lá maior com nona menor e décima primeira menor - mais uma vez, uma mescla de terceiros graus maior e menor.

4.1.1.4 Considerações finais pós-análise da obra

Esta conclusão se concentra na análise do Quinteto, mas visa, também, abraçar os demais resultados encontrados após análise de *Tres Danzas Concertantes*, pois nosso intuito é elencar os principais elementos utilizados durante a primeira fase composicional de Leo Brouwer.

Melodicamente, o que pôde ser constatado, de imediato, foi a presença da escala pentatônica em quase todos os temas principais da obra. Apesar de Brouwer ter abordado pouco Quinteto em nossa entrevista, a alta incidência da pentatônica pode indicar uma influência clara da musicalidade afro-cubana e do idioma iorubá, em sua escrita musical. Lembramos que o Quinteto foi escrito no mesmo período em que *Tres Danzas Concertantes* (1957/9), o que aponta uma inter-relação entre ambas as obras e suas referências musicais.

A composição celular seguiu figurando a estruturação temática da peça. Em todos os três movimentos, pudemos observar o uso deste recurso, especialmente aos momentos de desenvolvimento e modulação.

O segundo movimento e o tema D do terceiro não utilizam breves células motílicas, como é comum em Brouwer. Nestes, vemos temas longos de quatro compassos, melodicamente extensos, mas que não deixam de ser fragmentados e aproveitados celularmente quando a obra está em etapa de desenvolvimento.

É importante ressaltar que, a despeito de haver predominância da pentatônica nos temas principais, Brouwer emprega séries de outros recursos melódicos durante o trabalho celular, que alteram a escala original. São estes o empréstimo modal, o cromatismo, a utilização de outras escalas, das quais podemos citar a de tons inteiros, os modos mixolídio, lídio, lócrio, ou mesmo escalas perfeitas maiores ou menores.

Outro ponto a ser destacado melodicamente – e que é visto ao tema B do terceiro movimento de *Tres Danzas Concertantes* - é a aparição de fraseados dissonantes, que rompem com a lógica tonal das melodias anteriores.

Estes fraseados se utilizam de fatores como o atonalismo, a escala de tons inteiros, o contraponto polimodal, o cromatismo, o modo lócrio, escalas dispostas de forma aleatória, visando à extrapolação da tonalidade vigente, podendo promover ou não a modulação. Isto pôde ser visto no primeiro movimento (cs. 51 e 52), no segundo movimento (cs. 18 a 21), bem como no terceiro, a exemplo dos compassos 162 e 163.

Harmonicamente, vimos se confirmar o trabalho com inversões, o que altera a percepção dos acordes formados por encadeamento de quartas e de quintas. Há, também, certas superposições tonais, o que já foi visto em *Tres Danzas Concertantes*. A constante

modulação, auxiliada por contraponto e melodia, também é um fator constatado na obra foco dessa dissertação e visto no Quinteto.

Também constatamos a permanência de dissonâncias como as expostas em clusters ou acordes de superposição quartal compostos por trítono. Outros artifícios, como tríades acompanhadas de baixarias estranhas à tonalidade (c. 177), fazem parte do intuito de Brouwer em subverter o tonalismo, sem, contudo, sair do mesmo.

Pudemos também notar, a exemplo dos compassos de 176 a 178 do terceiro movimento do Quinteto, uma fuga à harmonia funcional. Tanto em *Tres Danzas Concertantes* como no Quinteto, há momentos em que os acordes empregados pelo compositor são utilizados, unicamente, a serviço do som, não estabelecendo relações hierárquicas entre si.

Contrapontisticamente, observamos a ocorrência de mecanismos imitativos, típicos da composição celular. Estes processos de imitação também se verificam por fugatos, breves cânones, perguntas e respostas.

Ainda com relação ao contraponto e, como dito anteriormente, constatamos a superposição de modos e tonalidades, o que também foi visto em *Tres Danças Concertantes*.

A rítmica, permeada por compassos compostos e síncope, por vezes evoca a sensação de dança. A hemíola de três tempos contra dois, já trabalhado no terceiro capítulo, torna a se apresentar ao longo da obra, a exemplo dos compassos de 34 a 37. Esta rítmica é característica importante no repertório dos tambores *batá* e, assim como nestes tambores, Brouwer acrescenta a síncope e o acento em tempos fracos. Estes acentos também são constantes na construção rítmica de Brouwer. As síncope estão presentes durante todo o segundo movimento, compondo seu tema A, o único tema tonal da obra.

Os ritmos marcados por células repetitivas, já comentado durante estudo de *Tres Danzas* também é constante, especialmente, durante os movimentos rápidos do Quinteto, evocando à sensação ritual posta em Stravinsky.

Acreditamos que as análises de *Tres Danzas Concertantes* e do Quinteto para violão e quarteto de cordas foi o suficiente para chegarmos aos principais elementos estruturadores de sua linguagem composicional em fase nacionalista.

4.2 Peças do segundo período: *Elogio de la Danza* (1964) e *Canticum* (1968)

No primeiro período, vimos Brouwer contrapor a estabilidade tonal, com momentos de maior abstração, em que a tonalidade é, através do trabalho com inversões e do desprendimento ao centro tonal, transfigurada.

Na fase vanguardista, observaremos quais os elementos nascidos no primeiro período se preservam, ou como se desdobram. Para isso, entendemos que seria necessária a escolha por obras que estabelecessem conexão mais clara com a fase nacionalista.

Optamos, portanto, pelo estudo das obras *Elogio de la Danza* (1964) e *Canticum* (1968). A escolha por estas duas peças se deu em razão de a primeira ainda expressar uma mescla entre nacionalismo e vanguarda (SHAFFER, Keith B., 2012, p. 16 e 17), sendo que Brouwer já havia escrito obras vanguardistas, na ocasião⁴⁷ (PRADA, 2001, p. 177); e a segunda já embarcar mais a fundo nos procedimentos da vanguarda, além de se tratar de um marco na atualização do repertório violonístico. *Canticum* foi, segundo Emilio Pujol⁴⁸, a obra mais importante para a história do violão, desde *Homenaje pour de Tombeau de Debussy* (1920) de Manuel de Falla (1876 – 1946) (PUJOL apud. PRADA, 2001, p. 178).

Podemos encarar o período Vanguardista de Leo Brouwer como uma continuação das descobertas feitas no momento Nacionalista. Nesta primeira fase composicional, Brouwer aplicava os recursos já desenvolvidos em Béla Bartók, Debussy e Stravinsky. Sua harmonia beirava a não funcionalidade, com acordes suspensos ou encadeamentos harmônicos que visavam antes o som do que precisamente a interdependência dos acordes. A melodia, como já dito anteriormente, também buscava, ora sim ora não, a obliteração tonal e as dissonâncias variavam entre o papel funcional e o puramente sonoro. No entanto, a composição celular, que reduz a melodia a frases breves (motivos), é uma tendência da música moderno-contemporânea (DE LEEUW, 2005, p. 59), já observada em Bartók e Stravinsky. Esta tendência levará ao gradativo esfacelamento da melodia, o que atingirá seu ápice no dodecafonismo.

Observa-se que, após o advento do dodecafonismo de Schönberg, a melodia, no lugar de ser linear e horizontalizada, tornou-se o que Ton De Leeuw (2005) chamou de *melic element*, ou seja, tão somente uma sucessão de notas, por vezes em alturas completamente distintas, como no caso do pontilhismo. Este aspecto terminou por influenciar no campo vertical das obras de vanguarda, terminando por mesclar a verticalidade com a

⁴⁷ *Sonograma I* (1963) para piano, e *Variantes de Percusión* (1961/2)

⁴⁸ Em carta a seu aluno Javier Hinojosa

horizontalidade em música. Surge, assim, um pensamento de ordem mais textural do que linear, em peças vanguardistas.

Isto posto, procederemos à discussão das obras vanguardistas de Leo Brouwer, de onde observaremos como o compositor reagiu à influência da Vanguarda.

4.2.1 *Elogio de la Danza*

Para falarmos desta peça, nos apoiaremos no artigo feito por Keith B. Shaffer (2012), no qual os principais elementos da obra em questão são apontados. Também não dedicaremos um subitem para cada um dos dois movimentos da obra, em razão de ser uma obra breve e passível de ser analisada como um único corpo.

Segundo Shaffer, apesar de ter uma construção mais simples, “Elogio contém muitas técnicas progressivas que são muito mais avançadas do que seus trabalhos iniciais, bem como antecipam elementos vistos em suas peças posteriores”⁴⁹ (SHAFFER, 2012, p.5, tradução nossa).

O autor ressalta que uma reminiscência nacionalista pode ser verificada pela rítmica do folclore cubano, caracterizadas pelas síncope (SHAFFER, 2012, p.6). Seguindo o consenso dos pesquisadores, Shaffer observa o *cinquillo*, célula rítmica presente no primeiro movimento, *Lento*, e também na peça de 1957, *Danza Característica* (SHAFFER, 2012, p.6). Também aponta a presença do *tresillo*, outro padrão rítmico da música popular cubana, no segundo movimento de *Elogio, Obstinato*, também o apontando em *Danza Cararacterística*.



Figura 109: *cinquillo* (SHAFFER, 2012, p. 7).



Figura 110: *tresillo* (SHAFFER, 2012, p. 8)

⁴⁹ (...) Elogio contains many progressive techniques that are much more advanced than his earlier works, and several that anticipate his later pieces.



Figura 111: *cinquillo* em *Lento*, c. 6 (SHAFFER, 2012, p. 8)



Figura 112: *tresillo* em *Obstinato*, cs. 18 e 19 (SHAFFER, 2012, p. 10)

O que começa a distinguir ritmicamente *Elogio de la Danza* das peças nacionalistas mais antigas é a maior variação de compassos. No primeiro movimento, observamos a os compassos variarem entre 9/8, 12/8, 6/8 e 3/8 (SHAFFER, 2012, p. 10). No segundo movimento, esta variação é perceptível na seção A, nos remetendo à obra de Stravinsky. Há também, neste trecho, uma oscilação súbita em dinâmica, o que não se vê em larga escala nas obras do primeiro período, como o Quinteto (Fig. 113).

Musical score for the first measures of Obstinato. The score is written for two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked as 'p' (piano) and the dynamics range from 'p' to 'ff' (fortissimo). The score includes various rhythmic markings such as 'stacc.', 'molto marcato', and 'p (sub.)'. There are also markings for '3' indicating triplets. The score is numbered '(♩ = 144)' at the beginning.

Figura 113: primeiros compassos de *Obstinato*

Brouwer afirma não priorizar a escrita melódica para o violão. Para este instrumento, o compositor prefere trabalhar com “escritas texturais” (REYNOLDS, 2003, apud. SHAFFER, 2012, p. 6). O termo “textural”, aqui, não nos parece dizer respeito apenas do convencional conceito de “textura musical”, delimitado por polifonia, monodia, homofonia e heterofonia. Entendemo-lo, também, como o uso da massa sonora, com seu grau de

densidade e a forma como as notas se dispõem: arpejadas ou em bloco, com grande ou pequeno volume de som ou, até mesmo, acompanhado de técnicas estendidas.

Observamos que o início da peça se dá com um pedal em mi grave – esta nota termina por se tornar uma espécie de centro tonal em toda a peça – seguido de um arpejo atonal fá#-lá#-si-ré-dó# (Fig. 114). A composição celular não pode ser utilizada neste caso, pois o material motivico é puramente textural; não há ideia melódica bem definida, mas um trabalho centrado na massa sonora.



Figura 114: *Lento*, cs. 1 a 3 (SHAFFER, 2012, p. 10)

Observamos que esta peça é dividida em pequenas seções, em que cada uma traz um material diferente. Estes trechos, por vezes, se revezam entre si, à moda de Stravinsky (ex. tal). Contudo, esta prática não se enquadra no ideal celular visto em Beethoven e Bartók, e perseguido durante o primeiro período.

Nota-se, inclusive, um momento tonal, que protagoniza a parte B desta peça. É um tema nos bordões em tonalidade de Mi menor, mas aparece de forma quase isolada não sendo desenvolvido, apenas repetido, enquanto se intercala com o arpejo similar ao da seção introdutória (Fig. 115). Contudo, este arpejo pode ser encarado como uma versão estendida do primeiro: tem as notas fá# - lá bequadro – sol – si – ré – dó#, enquanto o originário possui as notas fá# - lá# - si – ré. De toda forma, ambos são atonais e vêm em contraste ao centro estabelecido por mi.

Ritmicamente, a presença do pedal mi em tercinas remete à ritualística stravinskyana já observada nas análises das duas obras nacionalistas recém estudadas.



Figura 115: seção tonal em *Lento*

Assim, concluímos ser notável, em *Elogio de la Danza*, a maior incidência de movimentações melódicas cromáticas e atonais. Isto se opõe ao observado em *Tres Danzas Concertantes* e no Quinteto para violão e quarteto de cordas, em que estas frases são postas em contraste aos temas, estes, majoritariamente tonais em suas formas originais.

Em *Elogio*, as menções tonais são breves e passageiras, não sendo aproveitadas posteriormente. Shaffer (2012, p. 11) acrescenta que há sim o uso de tríades, mas estas não estabelecem uma relação funcional harmonicamente. Da mesma forma, o pedal na nota mi, presente em todo o transcorrer da peça, não impede o uso de frases melódicas e acordes atonais. Tanto a não funcionalidade como o uso do atonalismo e do cromatismo são vistos no primeiro período, mas, em *Elogio*, estes elementos aparecem com enfoque maior.

Por fim, concluímos que, como Brouwer afirma (BETANCOURT, 1997, p. 2), não há um “corte radical de estilos” entre uma fase composicional e outra. O que se observa é uma gradativa transição, marcada pela “fusão” estilística e ascensão do cromatismo, do desprendimento tonal e do não funcionalismo harmônico.

Também aponta o advento de uma visão mais textural do que temática, desprendida por completo da harmonia funcional, igualmente dotada de rítmica e dinâmica mais variadas, além de insinuar técnicas estendidas. Todos estes elementos denotam maior liberdade de expressão musical e foco maior na desconstrução dos moldes tonais do ocidente.

Todavia, o estudo de *Elogio de la Danza* não pode, por si só, dar-nos uma visão aprofundada acerca das prospecções do período nacionalista durante a vanguarda. A fim de complementar nosso estudo, analisaremos, agora, a obra *Canticum*, de 1968.

4.2.2 *Canticum*

Da mesma forma como feito em *Elogio de la Danza*, não nos preocuparemos em realizar uma análise minuciosa, como a feita nas peças do primeiro período, mas comentaremos os principais pontos, com intuito de estudar os desdobramentos da linguagem musical brouweriana.

Para discutir esta obra, nos apoiaremos no estudo realizado por Terezinha Prada (2001), sobre a peça em questão. A autora, citando Brouwer (HERNANDEZ, 2000, p. 113), afirma que a obra foi escrita com fins didáticos, onde o compositor busca mostrar, resumidamente, uma série de procedimentos vanguardistas.

Tais procedimentos foram numerados por Terezinha Prada e constam no primeiro capítulo desta dissertação, mas serão postos neste subitem, por fins práticos. São eles:

- as chamadas “formas abertas de composição⁵⁰”;
- o aleatorismo parcialmente controlado (improvisação aleatória);
- o uso mais constante de cromatismo, politonalidade, polirritmia, variações timbrísticas e células melódicas (temas) curtas e similares entre si (PRADA, 2001, p. 177).

Canticum também possui dois movimentos, chamados, respectivamente, de *Eclosion* e *Ditirambo*.

Introduzindo a primeira seção, vemos um impactante acorde *cluster*, que, por si só, já anuncia o caráter vanguardista da obra (Fig. 116). Este é repetido três vezes em *rasgueado*, técnica própria do violão, intercalado com grandes pausas. O tempo de duração destes *rasgueos* e pausas é medido por segundos, o que já indica o aleatorismo parcialmente controlado; “parcialmente”, pois o ritmo do *rasgueado* não é especificado, dando liberdade ao intérprete, que pode realizar quantas subidas e descidas com a mão lhe aprouver (PRADA, 2001, p. 179).

⁵⁰ Entendemos o termo “forma aberta de composição” como um mecanismo que permite, ao intérprete, realizar certas alterações na obra, a depender do indicado pelo compositor. Também compreendemos esta expressão como uma maneira própria com a qual o compositor estrutura o caminho de uma obra, sem precisar enquadrá-la nas formas tradicionais como suíte, sonata, fuga, cânone, rondó, dentre outras.

I ECLOSION

The musical score for the first line of 'I ECLOSION' features a series of clusters of notes on a single staff. The clusters are marked with 'G.P.' (Grande Pizzicato) and are separated by rests. The dynamics and markings are: *fff* (1↓↑↓) segue (6 measures), *dejar vibrar* (4 measures), *simile* (6 measures), *sim.* (3 measures), (6 measures), and (4 measures). The clusters are marked with a wavy line above them, indicating a tremolo or sustained vibration effect.

Figura 116: 1ª linha, acorde *cluster*

Em seguida, vemos uma das características mostradas no terceiro tópico elaborado por Prada: o trabalho com células melódicas curtas e similares entre si. Estas notas advêm do acorde *cluster* que inicia a obra e são sucedidas de um pequeno motivo cromático (sol b – fá – sol) que norteará a peça (PRADA, 2001, p. 181). Mais uma característica do terceiro tópico é vista: o uso do cromatismo.

tempo libero

The musical score for a chromatic cell of three notes is shown in a single staff. The notes are G4, F4, and G4, with a chromatic descent from G4 to F4. The dynamics and markings are: *mf* (metàlico), *mp* dolce, *mf*, and *pp* sub. The notes are marked with a wavy line above them, indicating a tremolo or sustained vibration effect.

Figura 117: célula motívica cromática de três notas (PRADA,2001, p. 181)

A relação entre o cluster e a melodia pôde ser encontrada em *Tres Danzas Concertantes*, entre os compassos 57 e 59 do primeiro movimento, em que a escala de tons inteiros, feita ao violão, vai, aos poucos, ditando as notas do acorde final, às cordas. Procedimento similar ocorre, em *Tres Danzas*, durante o trecho de transição por tercinas, no primeiro movimento (Fig. 61).

Podemos observar frases, acordes e arpejos cromáticos ao longo de toda a obra, a exemplo do momento seguinte, em que um *glissando* de sol sustenido a ré sustenido é sucedido do arpejo lá si bemol, si, feito em oitavas diferentes e sofrendo acréscimo de velocidade (Fig. 118).

The musical score for the final of the second line shows a glissando from G4 to D5, followed by an arpeggio of G4, A4, and B4. The dynamics and markings are: *gliss. lento*, *mf*, and *pp*. The notes are marked with a wavy line above them, indicating a tremolo or sustained vibration effect.

Figura 118: final da segunda linha (PRADA, 2001, p. 181)

O cromatismo deste arpejo continua sendo trabalhado logo em seguida, mas agora descendente (sib – la – lab) e Prada aponta o ressurgimento da célula motívica inicial, mas “em uma expansão de quatro notas (fá# - ré – sol – lab)”² (PRADA, 2001, p. 181).

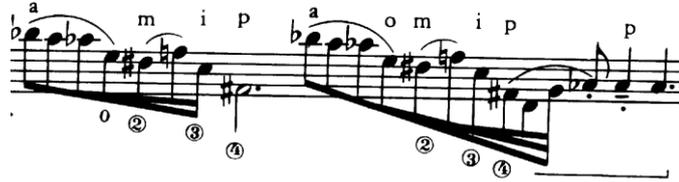


Figura 119: célula motívica em expansão de quatro notas (PRADA, 2001, p. 181)

Ainda, o cromatismo é visto como recurso auxiliar à politonalidade, sobrepondo as tríades de Ré sustenido menor e Mi menor (Fig. 120), também sofrendo acréscimo de velocidade. Este encadeamento é seguido por outro, também cromático, que já não sobrepõe tríades, mas encadeia as notas dó – dó# - ré – mi – fá.



Figura 120: terceira linha

Após este momento, o elemento motívico inicial se apresenta intercalado com técnicas estendidas (Fig. 121), sendo a primeira a *tambora*, em que as cordas do violão são percutidas – no caso desse trecho, os bordões lá e mi -, a segunda, uma percussão sobre o tampo do violão, em que se indica uma variação crescente e decrescente do pianíssimo ao mezoforte e decrescendo a partir deste; e a terceira, em *campanella*, é indicada com *sul ponticello*, ou seja, em timbre metálico retirado de perto do cavalete do violão, e com aumento de velocidade.



Figura 121: elemento motívico intercalado por técnicas estendidas (PRADA, 2001, p.183)

Segundo Terezinha Prada, estas representações do “micro tema” inicial reforçam o intuito de Brouwer em explorar o motivo, a fim de desenvolvê-lo ao máximo (PRADA, 2001, p. 183).

Consideramos este procedimento celular como similar ao visto nas obras do primeiro período, contudo, na fase nacionalista, o intuito maior da composição celular era dar continuidade ao desenvolvimento e à modulação harmônica da obra. Como a prioridade em obras vanguardistas é textural e tímbrica, tal exploração das células motivicas se dá a emprego do som puro, e não de um aspecto harmônico funcional - somente.

Após a *campanella*, vemos uma passagem cromática levando ao tema inicial, que finaliza na nota dó (Fig. 122). Esta é repetida em ritmos diferentes com variação dinâmica.

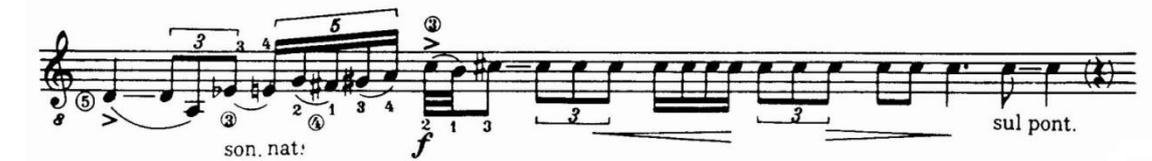


Figura 122: passagem cromática

Tal trecho leva a uma nova *campanella* na nota sol, sucedida da mesma passagem cromática, mas transposta uma quarta acima (Fig. 123). Vemos, aqui, o mesmo raciocínio de transposição utilizado nas obras do primeiro período, o que nos mostra que o aproveitamento celular pode também se utilizado com fins modulatórios.

Figura 123: passagem cromática transposta para quart justa acima e arpejo

Esta passagem é sucedida por um arpejo de oito notas cromáticas em oitavas diferentes, que, segundo Prada, parece servir de ponte para a passagem seguinte, que é uma “re-exposição inventiva dos acordes iniciais da peça” (PRADA, 2001, p. 184), sucedida por um acorde *cluster* que é repetido entre pausas de colcheia em descréscimo dinâmico indicado, gradativamente, de forte a pianíssimo (Fig. 123).

Até a finalização da obra, veremos novos elementos cromáticos e a repetição dos procedimentos já observados ao longo deste estudo. Julgamos não haver necessidade de seguir especificando os procedimentos, uma vez que já os elencamos e a bibliografia de Terezinha Prada já o faz com consistência.

O movimento se encerra com uma pausa breve para afinação da sexta corda em mi bemol. Inicia-se, logo em seguida, o segundo movimento, *Ditirambo*.

Neste segundo movimento, destacamos o pedal constante na nota mi bemol, na sexta corda. O ditirambo é um canto coral ao deus Dionísio (PRADA, 2001, p. 186) e este pedal constante pode fazer alusão a um tambor, como colocado por Prada, ou algum elemento percussivo auxiliar ao ritual grego. Tal persistência das semínimas em mi recorda às repetições de notas em tempo marcado já vistas no primeiro período. Em ambos os casos este recurso nos remete ao caráter ritualístico de Stravinsky.

O pedal em mi bemol é repetido três vezes, introduzindo-nos ao motivo principal de *Eclosion*, que figura ao longo de toda a obra, intercalando-se com frases cromáticas e *clusters* que são variantes deste mesmo tema (PRADA, 2001, p. 187). Assim, vemos, em *Ditirambo*, uma exploração pura do tema inicial, onde Brouwer dá plena vazão ao uso celular deste motivo. Também não pormenorizaremos este fator, por julgarmos não haver necessidade.

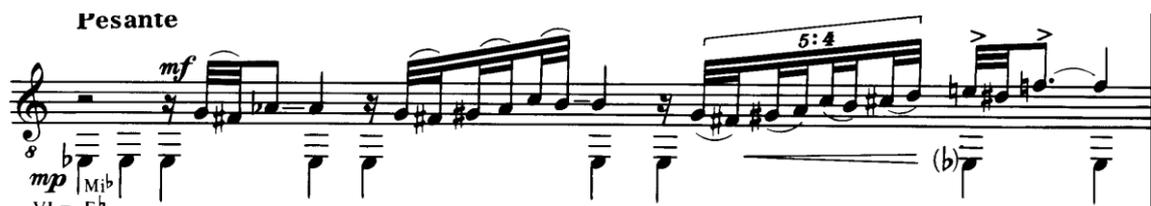


Figura 124: primeira linha de *Ditirambo* (PRADA, p. 187)

O movimento se encerra com uma reprise dos *glissandos* vistos ao início de *Eclosion* (Fig. 125), finalizando com um arraste que vai de ré ao pedal mi bemol, o que pode ser visto como uma relação de dominante-tônica (MELLO, apud. PRADA, p. 187, 2001).



Figura 125: finalização de *Ditirambo* (PRADA, p. 187)

4.2.3 Considerações finais sobre *Elogio de la Danza* e *Canticum*

Após estudar estas duas obras, pudemos constatar os elementos que marcaram a transição do Nacionalismo à Vanguarda, durante a trajetória composicional de Leo Brouwer.

Em *Elogio de la Danza* vemos o raciocínio essencialmente celular do primeiro período, pautado no desenvolvimento de um mesmo motivo, dar lugar a um pensamento stravinskyano de mudanças abruptas de atmosfera. Vemos, ainda, reminiscências nacionalistas retratadas pelas eventuais presenças do *tresillo* e do *cinquillo*.

É em *Elogio*, também, que Brouwer passa a afirmar sua preferência por uma escrita textural mais do que melódica. Em nossa entrevista, o compositor afirma optar por temas curtos, como Beethoven e Bartók o fizeram. Mas em *Elogio de la Danza*, o motivo melódico, mesmo que curto, chega a desaparecer, como visto logo ao início da obra. O tema linear, já estudado no momento nacionalista, ainda aparece, mas não é o protagonista. Então, vemos a escrita textural se revezar com momentos de melodia mais definida, mas que não se desenvolve celularmente.

Em *Canticum*, a incorporação dos elementos de vanguarda assume, por completo, a escrita brouweriana. O cromatismo substitui os modos, as escalas pentatônicas, de tons inteiros e até mesmo tonais vistas no primeiro período; *clusters*, retrato do cromatismo usado em bloco, são empregados com maior frequência do que os encadeamentos de quartas, quintas ou tríades e tétrades invertidas da fase nacionalista; os compassos numerados dão lugar ao tempo cronometrado e à não métrica. Dinâmica e agógica, bem como as técnicas estendidas, tomam lugar imprescindível para o intérprete. Estas se aliam à prioridade voltada à textura musical, já vista em *Elogio*, mas que, em *Canticum*, conduz a estruturação da obra.

No entanto, chamou-nos atenção o uso do pensamento celular, este, presente deste o Nacionalismo.

Marcelo Mello afirma:

Elas [as notas] parecem se basear numa relação [...] entre si desde o primeiro acorde, no qual a nota mi da 6.^a corda parece fazer o papel de —equilibradoral das seqüências [...]. Em cada parte, parece haver a inclusão de um elemento a mais dentro da estrutura, criando assim um acúmulo de elementos a ser reprisado no Ditirambo. (apud. PRADA, 2001, p. 180).

Constatamos, a partir da observação de Mello, que, além de serem aproveitados desde o nacionalismo, o trabalho com procedimentos celulares é elaborado com maior refino, ultrapassando a pura utilização tonal. O estudo de Prada e Mello demonstra que micro tema principal parte do primeiro acorde da peça, e tais notas embasam outras frases melódicas, mas também constroem arpejos e acordes em bloco, influenciando, conseqüentemente, no manuseio textural.

Raciocínio similar foi encontrado entre os compassos 57 e 58 de *Tres Danzas Concertantes*, em que a escala de tons inteiros modula a harmonia que acompanha o solista. Ainda em *Tres Danzas*, o tema C, também em tons inteiros, da mesma maneira dita as notas do acompanhamento orquestral. Estes procedimentos, contudo, não são desenvolvidos nesta obra como é feito com o cromatismo em *Canticum*.

A rítmica dos rituais afro-cubanos não se faz clara, nas duas obras vanguardistas estudadas neste subcapítulo. No entanto, o caráter ritualístico, sugerido pelas células rítmicas repetitivas e marcadas, preserva-se em ambas as obras. Este aspecto é de suma importância para que se discuta a poética brouweriana, e vem a ser mais presente na obra de Brouwer, do que alusões à rítmica afro-cubana.

4.3 *El Decameron Negro* (1981)

Esta obra foi escolhida por ser o marco maior da transição para o Hiper-romantismo Nacionalista ou Nova Simplicidade⁵¹. Além de ser, possivelmente, a peça que melhor representa esta etapa composicional.

A retomada nacionalista já pode ser verificada pela poética da obra. O nome *El Decameron Negro* vem do livro homônimo escrito pelo antropólogo alemão Leo Frobenius (1873 – 1938). Este livro se trata de uma antologia de contos de diversas regiões africanas, os quais o escritor retirou de seu contato com os *griots*⁵² (PRADA, 2011, p.201). Estes indivíduos, responsáveis por preservar a história de seus povos, são por vezes comparados aos menestréis ocidentais, com a diferença de serem considerados “verdadeiras bibliotecas públicas” (BÂ, Hampatê, 1982, apud. PRADA, 2001, p. 201).

Em nossa entrevista (Anexo 1, p.171), Brouwer busca exemplificar o uso da musicalidade do idioma iorubá falado, partindo da arte poética destes músicos-contadores de histórias africanos. E, segundo Prada:

Nota-se pela temática apresentada na obra musical que Brouwer ficou mais com a primeira parte do livro, na qual são narradas as aventuras de nobres da região entre o sul do deserto do Saara e a floresta do Níger. Esta é uma região geográfica familiar a brasileiros e cubanos, pois foi de onde foram trazidos à força boa parte dos africanos para o trabalho escravo no continente americano (PRADA, 2001, p. 203).

Esta influência afro conduzirá a poética da obra, bem como fornecerá o material rítmico do terceiro movimento, *Balada de la Doncella Enamorada*, como veremos adiante.

Além disso, é notável a utilização dos sistemas de Béla Bartók, tanto na estruturação melódico-harmônica, como na concepção estrutural da obra. Isto demonstra certa oposição ao atonalismo do período vanguardista, posto que o Sistema de Eixos e os sistemas áureo e

⁵¹ Ver subitem 1.2.3

⁵² Figura responsável pela transmissão de histórias e tradições, em certas regiões do continente africano (HALE, 1998).

acústico, adotados por Bartók, vieram em oposição à corrente atonal que se estabeleceu no século XX, utilizando-se de referenciais tonais e modais (SILVA, 2011, p.20).

O uso do Sistema de Eixos explicita uma busca já presente no primeiro período e verificada em *Tres Danzas Concertantes*: lançar um olhar diferenciado sobre a tonalidade.

Assim, dedicaremos estes subcapítulos a compreender a aplicação dos sistemas bartokianos em *El Decameron Negro*, bem como estudar o enlace do romantismo com a escrita composicional de Brouwer e, por fim, observar quais os elementos nacionalistas foram resgatados nesta obra.

4.3.1 Os Sistemas de Béla Bartók em *El Decameron Negro*

O presente subitem não visa pormenorizar todas as ocorrências dos sistemas de Bartók na composição em questão. Remeteremos a apontamentos feitos por Felipe Augusto Vieira da Silva, cuja dissertação contém informações devidamente especificadas e análise completa da obra.

4.3.1.1 O sistema de Eixos

Segundo Silva:

No século XX, com o surgimento da atonalidade e a organização de novos sistemas musicais iniciada por Schoenberg, muitos compositores buscaram uma forma particular de organização sonora. Bartók cria dois pensamentos distintos, que utilizados conjuntamente formam o âmago de sua composição. São eles: Sistema Cromático e o Sistema Acústico. Segundo Lendvai (1971, p.89), o primeiro é responsável pela organização sonora e o segundo pela criação de tensão. (SILVA, 2011, p. 20).

Além dos sistemas Cromático e Acústico, que serão tratados adiante, Béla Bartók se utiliza do Sistema de Eixos que, segundo Luciana Lozada Tenório, trata-se de “um sistema que não nega a tonalidade, mas a utiliza de forma diferenciada” (TENÓRIO, 2012, p. 633).

Este procedimento estabelece uma relação pautada no ciclo de quintas. Se tomarmos, como tônica, Dó maior e seu relativo, Lá menor, teremos Fá maior/Ré menor como subdominante e Sol maior/Mi menor como dominante. Se seguirmos adiante, obedecendo aos intervalos de quinta justa, observaremos que as funções S-T-D se repetem em outras tonalidades. Partindo deste princípio, a próxima tônica será Lá maior, com subdominante Ré maior e dominante Mi maior, conforme exposto abaixo.

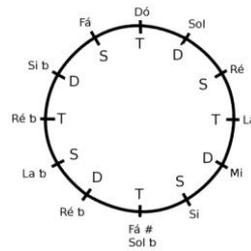


Figura 126: Ciclo de quintas e suas funções (TENÓRIO, 2012, p.633)

Tais funções (S-T-D), na circunferência do ciclo de quintas, encontram suas afinidades funcionais nos extremos opostos aos seus. Esta disposição forma os eixos de tônica, subdominante e dominante.

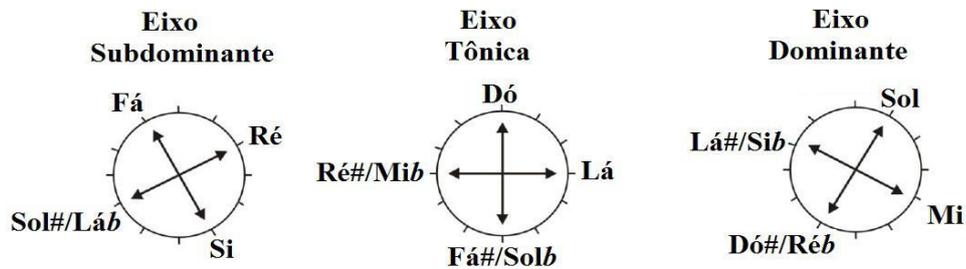


Figura 127: Sistema de Eixos (TENÓRIO, 2012, p. 633)

Assim, “todo acorde baseado em uma fundamental indicada pelos eixos, assume as funções designadas por eles” (LENDVAI apud. TENÓRIO, 2012, p. 633). Por exemplo, se, na tonalidade de Dó maior, um acorde estiver na fundamental Fá sustenido, este também ocupará a posição de tônica; partindo desta mesma tonalidade, a nota Mi ocupará posição de dominante, a fundamental Ré será subdominante e assim por diante.

Temos, portanto, quatro tônicas, quatro dominantes e quatro subdominantes. Portanto, para cada função, tem-se um eixo vertical e um horizontal, nomeados, respectivamente, de Ramo Principal e Ramo Secundário. As funções do sistema tonal tradicional dão lugar aos conceitos de polo e contrapolo.

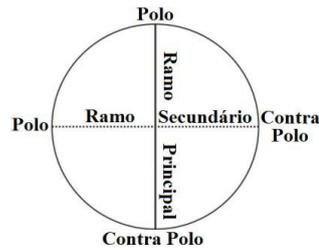


Figura 128: Hierarquização dos ramos, no Sistema de Eixos (TENÓRIO, 2012, p. 633)

Este mesmo sistema é encontrado, especialmente no primeiro movimento de *El Decameron Negro*. Silva afirma que Brouwer utilizou como tônica a nota Mi, por esta englobar toda a tessitura do violão e também possibilitar maior número de cordas soltas (SILVA, 2011, p.48).

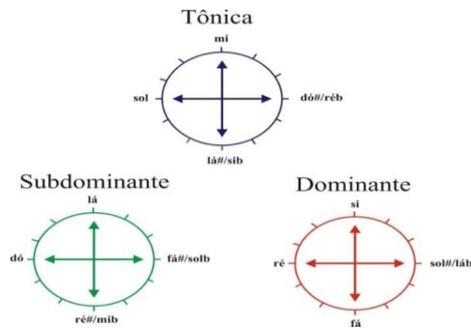


Figura 129: Sistema de Eixos em Mi (SILVA, 2011, p. 49)

De acordo com o sistema de eixos, o tema do guerreiro se dá na função de tônica e a finalização varia, em suas três aparições, respectivamente como tônica, dominante e tônica (Figs. 130 e 131).

Figura 130: Sistema de Eixos aplicado à primeira seção de *El Arpa del Guerrero* (SILVA, 2011, p. 49)

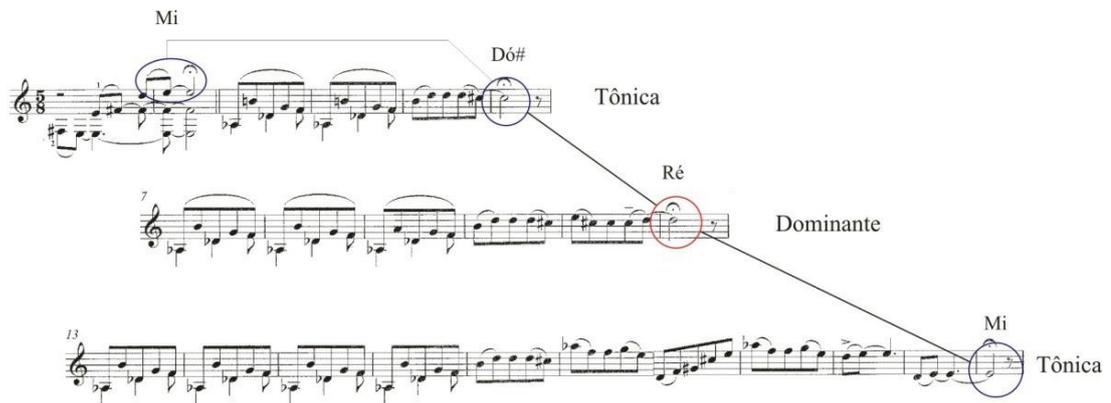


Figura 131: Recorte feito por Silva (SILVA, 2012, p.49)

Neste primeiro tema, o “tema do guerreiro”, Silva observa um motivo modal em Mi (cs. 1 e 2), seguido de um arpejo (cs. 3 e 4). Este arpejo aumenta gradativamente em suas repetições e consiste da sobreposição de duas escalas pentatônicas: as de Ré bemol e de Sol (Fig. 132). Mais uma vez, o pentatonalismo se faz presente na obra de Brouwer, tendo desaparecido em *Canticum*, mas sendo retomada em *El Decameron*, confluindo com obras do primeiro período como o Quinteto.

Silva aponta, também, as escalas mixolídia e dórica, nesta sobreposição de pentatônicas (Fig. 132). Este tipo de procedimento é visto no primeiro período, mas especialmente na forma de contraponto polimodal. Nesta seção de *El Decameron Negro*, tal junção de modos se dá de forma linear, seja em arpejo ou melodicamente.



Figura 132: escala formada pelas notas da primeira seção de *El Decameron Negro* (SILVA, 2012, p.46)

Ainda, o arpejo que compõe a primeira seção pode ser constituído pela relação tônica- dominante – tônica, segundo o Sistema de Eixos.

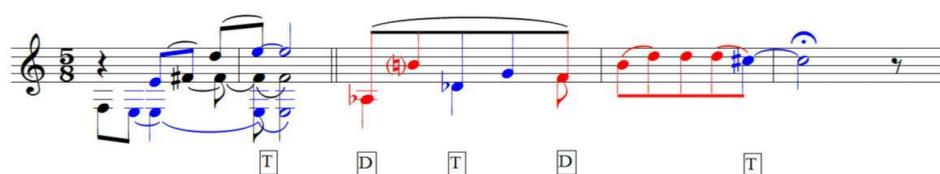


Figura 133: Sistema de Eixos na primeira linha de *El Decameron Negro* (SILVA, 2012, p.50)

O Sistema de Eixos pode ser visto, também, no tema transitório, que faz a passagem entre o tema do guerreiro e o *Lírico* (Fig. 133). Neste momento, é visto, pela primeira vez, o eixo de subdominante (SILVA, 2012, p. 50). Como posto na figura abaixo, as fundamentais deste eixo (Mi bemol/Ré sustenido, Lá e Fá sustenido) aparecem na primeira metade da seção (circuladas em verde). Em seguida, há a retomada do eixo de tônica (com notas circuladas em azul).

Figura 134: tema transitório (SILVA, p. 51)

Em concordância ao apontado por Tenório (2012), consideramos que a necessidade de abstração tonal encontrada no período nacionalista pôde, no Hiper-romantismo, encontrar uma via de expressão a partir do Sistema de Eixos.

O mesmo sistema é visto em *Parabola* (1973), obra atonal representativa do período vanguardista. Segundo André Freitas Milagres (2014), o uso do Sistema de Eixos evidencia “resquícios de pensamentos tonais na estruturação da obra de uma forma geral” (MILAGRES, 2014, p. 971). Mas, uma vez *Parabola* sendo uma das últimas obras vanguardistas escritas por Brouwer antes de seu hiato composicional (ver subcapítulo 1.2.3), o uso do Sistema de Eixos pode indicar uma aspiração à retomada do pensamento tonal.

De toda forma, tal procedimento é, sobretudo, uma abstração da tonalidade e não pode ser encarado como uma retomada literal, mas sim, uma forma inovadora de se voltar aos mecanismos composicionais do passado.

4.3.1.2 Os sistemas Cromático e Acústico

O uso da razão áurea, em *El Decameron Negro*, advém dos dois principais sistemas que norteiam a estruturação melódico-harmônica de Béla Bartók. São estes: o Sistema Cromático e o Sistema Acústico.

O Sistema Cromático se apoia em escala gerada a partir da sessão áurea, chamada por Brouwer de Escala Áurea. O número de ouro, matriz da sessão áurea, foi descoberto por Leonardo Fibonacci (1170 – 1250) e rege um grande número de eventos naturais, podendo estar também presente em música.

Segundo Luciana Lozada Tenório:

Na Sequência Fibonacci, cada um de seus números constituintes é o resultado da soma dos dois números anteriores da sequência, o que origina a constante: 0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144... (TENÓRIO, 2012, p. 630).

Aplicando este procedimento aos graus da escala cromática, obteremos a escala áurea (Fig. 135):



Figura 135: escala áurea

O Sistema Acústico tem este nome por se pautar na série harmônica. É mais comumente traduzido pela escala acústica, também conhecida como modo lídio com sétima bemol. Suas notas, partindo de Dó, são: dó - ré - mí - fá# - sol - lá - síb. Tal escala é conhecida por unir os modos lídio e mixolídio e ter dois trítomos, o que dá a ela, grande força de dominante. Segundo Silva, desta escala, nascem-se todos os outros modos utilizados por Bartók (SILVA, 2011, p. 23).

Segundo Brouwer:

Bartók parece combinar a seção áurea em formas dramáticas, noturnas, circulares enquanto que conclui em seus finais com a luminosidade das

estruturas retas, escalísticas e modais, resultado da escala acústica. (BROUWER apud. SILVA, 2011, p. 24).

E Silva destaca que, no trecho inicial de *La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos*, as partes A, *Declamato* e B, *Pressagio*, retratam o manuseio das escalas áurea e acústica.

Silva explica que o trecho A é constituído pela escala áurea em movimento descendente (Fig. 136) Enquanto a parte B mistura os sistemas áureo e acústico. A união das duas escalas gera o que Silva chama de proporção de ouro.

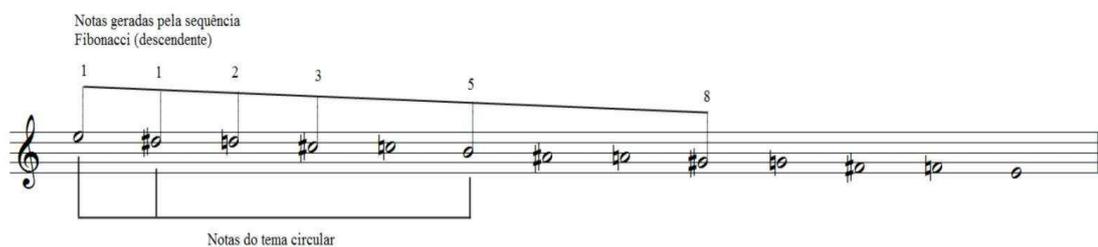


Figura 136: escala áurea em ordem descendente e notas do tema A (SILVA, 2011, p. 64)



Figura 137: notas das Escalas Áurea e Acústica em estrutura de arco (SILVA, 2011, p. 64)

Seguindo o que Brouwer disse sobre a circularidade do Sistema Áureo e a retidão do Sistema Acústico, Silva observa estas características nos temas A e B, respectivamente.

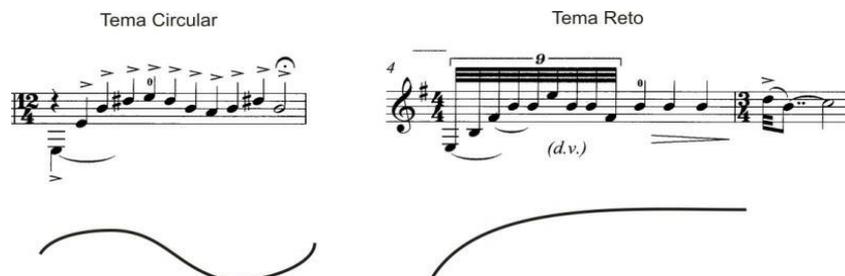


Figura 138: Tema circular e Tema Reto (SILVA, 2011, p.64)

O emprego destas escalas se alia ao intuito romântico, quando procura evocar a atmosfera do guerreiro em busca de sua amada, ora declamando seu amor, ora em face ao presságio da chegada da donzela (SILVA, 2011, p.62). Assim, o caráter circular da escala

áurea se encaixa no momento da declamação, já a tensão do presságio se reserva à retidão da escala acústica.

The image shows a musical score for guitar, divided into two sections: A 'Declamato' and B 'Presagio'. Section A is in 3/4 time and features a melodic line with accents and a 'd.v.' marking. Section B is in 4/4 time and features a more rhythmic, arpeggiated texture with 'd.v.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 139: abertura do segundo movimento (SILVA, 2011, p. 63)

Um ponto a ser ressaltado é o caráter textural e “mérico” que a utilização dos sistemas acústico e áureo nos remetem. A utilização destes meios vem em auxílio à busca de Brouwer pela textura sonora, antes da melodia. E, em *El Decameron Negro*, o que se observa é a predominância de arpejos ou figuras sonoras que trabalham diferentes disposições texturais. Este ponto está em consonância com as peças de vanguarda brouwerianas e permanece durante a *Nueva Simplicidad*.

Ambos os sistemas cromático e acústico expressam uma ampliação da ótica tonal. Isto, em *El Decameron Negro*, é apresentado com maturidade, ao passo que, no tema B do terceiro movimento *Tres Danzas Concertantes*, tal expansão é procurada com menor embasamento teórico. Neste trecho, a tonalidade de Fá menor é explorada de modo a subverter a hierarquia tonal da escala, mas não se utiliza de nenhum dos sistemas encontrados em *Decameron*. Já nas obras seguintes, o conhecimento acerca destes procedimentos é incorporado à escrita composicional de Brouwer.

A busca do compositor, no primeiro período, em explorar recursos alternativos, como a escala de tons inteiros, também exprime a tentativa de extrapolar os limites tonais. No entanto, esta escala foge do tonalismo, ao invés de expandi-lo, como é feito no tema B supracitado.

Silva ainda aponta o procedimento aditivo linear no primeiro e no segundo movimentos. Este é um recurso de ordem formal, ou seja, utilizado na organização temática

da obra. Aqui, enfatizaremos o trato com as repetições temáticas, fato recorrente em *El Decameron Negro*.

Valendo-se da sequência de Fibonacci, Brouwer organiza a seção inicial de *El Arpa del Guerrero*, tendo este trecho 21 compassos, divididos em três frases: a primeira é composta por três células motívicas, a segunda, por cinco e a terceira, por oito (TENÓRIO, 2012, p.631) (ver subitem 4.3.1.1).

The image shows three staves of musical notation for 'El Arpa del Guerrero'. The first staff is labeled '3 (2+1)' and starts with a piano (*p*) dynamic. The second staff is labeled '5 (3+2)' and starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*). The third staff is labeled '8 (5+3)' and starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*), a fortissimo (*f*) dynamic, and then a mezzo-piano (*mp*) dynamic with a sub-crescendo (*sub. cresc.*).

Figura 140: razão áurea em processo aditivo linear no tema A de *El Arpa del Guerrero* (TENÓRIO, 2012, p. 631)

O mesmo tipo de procedimento pode ser visto em *La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos*, no trecho *Declamato pesante*, quando o número de notas é trabalhado seguindo à razão áurea. No seu primeiro compasso, a declamação conta com quatro notas, no segundo, seis e, no terceiro, dez. Aqui, é como se a sequência de Fibonacci se iniciasse do número dois ao invés de um, mas o princípio se conserva.

The image shows the beginning of a musical score for 'La Huida de los Amantes por El Valle de los Ecos'. It includes the title 'II. La Fuite des Amants par la Vallée des Échos', the subtitle 'LA HUIDA DE LOS AMANTES POR EL VALLE DE LOS ECOS', and the composer 'LEO BROUWER (1981)'. The section is marked 'A' and 'Declamato pesante'. The score is in 2/4 time and features a series of notes with dynamic markings like 'd. vibrar' and '1'.

Figura 141: razão áurea em processo aditivo linear, trecho *Declamato pesante*

O mesmo raciocínio fora exposto durante o estudo do Quinteto para violão e quarteto de cordas. O que se observa, contudo, em *El Decameron Negro*, é certo protagonismo da razão áurea na organização temática de algumas das seções da obra. Tal destaque não acontece no Quinteto, em que este procedimento aparece em um momento pontual, não chegando, sequer, a compor um tema de maior proeminência. Ainda assim, o uso da sequência de Fibonacci no Quinteto já aponta o conhecimento deste tipo de recurso no processo aditivo linear.

4.3.2 Considerações adicionais

Notamos, em *El Decameron Negro*, um claro apego aos afetos, como geradores da situação musical. Esta busca é traço marcante do período romântico e vemos, nesta obra, tal aspecto gerar música programática. Um exemplo disso se dá no trecho G do segundo movimento, *Por El Valle de los Ecos*, em que o tema da declamação do guerreiro se repete em decréscimo de dinâmica, em ritmo galopante, trazendo a sensação de um alazão indo e vindo e seu cavalgar ecoando pela paisagem.

Tal procedimento é visto mesmo na renascença, a exemplo de Clément Janequin (1485 – 1558)⁵³, que já retratava paisagens sonoras por meio de suas composições corais. Além disso, pudemos observar alusões à música programática em *Canticum*, em sua busca por retratar a eclosão de um inseto e o rito do ditirambo dionisíaco. Neste último, a constância da nota mi grave conflui com o ideal ritualístico já visto em Stravinsky e discutido anteriormente; de onde apontamos que a música programática sempre permeou a obra de Brouwer, mas não com tanta clareza como posto nas obras hiper-românticas.

Outro ponto ressaltado por Silva (p. 75) é a influência dos ritmos afro-cubanos. Aqui, pode-se constatar com maior clareza a retomada à musicalidade afro-cubana. Ao início do terceiro movimento, *Balada de la Doncella Enamorada*, Silva aponta a célula rítmica do *cinquillo*, acompanhada da clave⁵⁴ do *son*, no terceiro compasso (Fig. 142).

⁵³ Ouvir *La Bataille*, disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=4w04D_wuzPE>.

⁵⁴ Padrão rítmico.

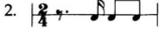
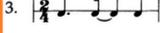
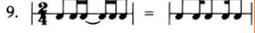
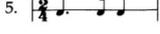
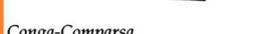
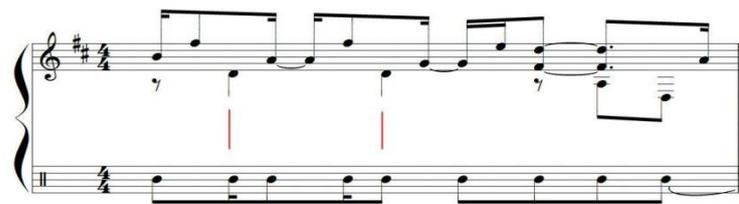
<i>Habanera</i> 1. 	<i>Contradanza</i> 7. 	<i>Son Clave</i> 13a. 3-2: 
<i>Habanera variant</i> 2. 	<i>Contradanza variant</i> 8. 	<i>Son Clave</i> 13b. 2-3: 
<i>Tresillo</i> 3. 	<i>Cinquillo</i> 9. 	<i>Rumba Clave</i> 14. 
<i>Son</i> 4. 	<i>Cinquillo variant</i> 10. 	<i>Son</i> 15. 
<i>Tango-Congo</i> 5. 	<i>Variant</i> 11. 	<i>Guaguancó</i> 16. 
<i>Conga</i> 6. 	<i>Variant</i> 12. 	<i>Conga-Comparsa</i> 17. 
		<i>Danzón</i> 18. 

Figura 142: ritmos folclóricos cubanos (SILVA, 2011, p. 78)



Ritmo de Danzón (cinquillo)

Figura 143: compasso 3 do terceiro movimento de *Decameron* (SILVA, 2011, p. 80)

Ainda, Silva frisa que a influência africana na música de Cuba pode se verificar a partir da ênfase aos tempos fracos e contratempos (MIKOWSKY apud. SILVA, 2011, p. 78). Esta constatação já foi apontada por Valdez e trabalhada nesta dissertação (ver cap. 2.2.1), mas abordando à música feita na *Santería* cubana. Os apontamentos de Silva, portanto, abrangem outra face da cultura natal de Brouwer, que não é tão distante da liturgia afro-cubana, mas pode ser reflexo de um contato mais maduro do compositor para com a música de seu povo.

A rítmica da *Santería* é melhor-tratada na obra também hiper-romântica nacionalista *Rito de los Orishás* (1993), onde há menção aos tambores do complexo *batá*, suas funções no mesmo e os ritmos por eles tocados⁵⁵.

Neste momento, Brouwer já conta com estudo sobre os tambores, diferente da experiência de infância que nos narrou em entrevista. Isto é comprovado por Huston, em sua análise sobre *Rito de los Orishás* (HUSTON, 2006, p.91). Quanto à música folclórica, no

⁵⁵ Ver HUSTON, 2006, p. 91

entanto, no período nacionalista já se percebe, com clareza, a intenção composicional em retratar os ritmos de rua. É o caso de *Danza Característica* (1957), em que o *cinquillo* e o *tresillo* já se fazem notar. Ainda temos peças como *Dos Aires Populares Cubanos* (1961), em que há clara intenção em se retratar uma *Guajira* em *Guajira Criolla* e um *Zapateo Cubano*, como os próprios nomes dos movimentos já dizem.

Um ponto que precisa ser lembrado é a natureza áurea da escala pentatônica. Lendvai (1970) explica que esta escala, largamente usada por Béla Bartók, contém, em si, a razão áurea, obedecendo à sequência intervalar 1, 3, 5, 8 (Fig. 144). E Brouwer retoma o uso desta escala em *El Decameron Negro*, a exemplo do trecho transitório do movimento *El Arpa del Guerrero* (ex. tal no subitem anterior) (SILVA, 2011, p. 50).

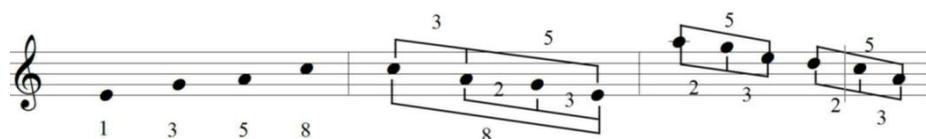


Figura 144: escala pentatônica (SILVA, 2011, p. 23)

A pentatônica também tem importante papel em outras peças, e figura em temas como na *Danza II* de *Rito de los Orishás*, onde é aproveitada, também na primeira e na terceira seções (HUSTON, 2006, p. 97).

4.3.3 Considerações finais pós-discussão de *El Decameron Negro*

Este estudo nos permitiu constatar alguns dos procedimentos que marcaram o terceiro período composicional de Leo Brouwer.

Observamos que a transição entre Vanguarda e Hiper-romantismo Nacionalista foi movida, em parte pela necessidade de se contrapor ao atonalismo verificado no segundo período. Para isso, Brouwer se muniu dos recursos já trabalhados anteriormente e encabeçados por Béla Bartók. Foram estes o Sistema de Eixos e os sistemas cromático e acústico.

A utilização do Sistema de Eixos viabiliza a procura já vista no primeiro período: a de encarar a tonalidade por um prisma diferenciado. Enquanto, durante o Nacionalismo, Brouwer visava, por meio de inversões de acordes e do trato aleatório de melodias tonais, subverter o tonalismo, durante o Hiper-romantismo Nacionalista, esta necessidade adquiriu vias de expressão.

Outro ponto, este, que permeou as três fases composicionais de Brouwer, foi o matematicismo na estruturação formal de suas obras, de onde vemos, como recurso mais representativo, a razão áurea. Esta sessão matemática permeia toda a obra brouweriana e, segundo o compositor, manifesta-se de duas formas: 1) no uso de uma unidade de medida como base para um desenho estrutural e 2) na adoção de uma relação de proporções através do desenho (BROUWER apud TENÓRIO, 2012, p. 631), ou seja, na estruturação formal e/ou no desenho melódico/textural.

Na constituição melódica, verificou-se, além do Sistema Áureo, a adoção do Sistema Acústico, também elaborado por Béla Bartók, de onde Brouwer fundamenta a retomada ao modalismo, representado especialmente pela utilização dos modos lídio e mixolídio. Estes dois sistemas também representam uma nova forma de se encarar a tonalidade. Partindo de princípios originários da natureza, como a razão áurea e a série harmônica, Brouwer buscou trazer o relaxamento às tensões estruturais do período vanguardista.

A melodia vertical, como praticada até o impressionismo, segue dando lugar ao pensamento “mélíco”, primando à textura sonora, antes da linha melódica. Este pensamento é priorizado por Brouwer desde a Vanguarda.

A rítmica cubana, que havia praticamente desaparecido em obras violonísticas da Vanguarda, agora retoma sua expressão, que pode ser verificada por ritmos do folclore popular de Cuba, mais do que da *Santería*. No entanto, elementos ritualísticos reaparecerão em obras como *Rito de los Orishás*.

Acresce-se a estes elementos o romantismo, permeando a obra de afetos, dotando-a de uma atmosfera mística e fantasiosa, chegando a levar o intérprete a ler as indicações de gestualidade como um poema (SILVA, 2011, p. 71). Há uma carga de gestos de expressão a fim de transportar o ouvinte às cenas da obra. Este tipo de intenção artística se repete em outras obras, como no próprio *Rito de los Orishás*, em que há indicações que sugerem a música programada.

Por fim, observamos, em *El Decameron Negro*, que o compositor opta pela adoção de procedimentos já desenvolvidos por Bartók, a fim de fundamentar seu retorno ao nacionalismo⁵⁶. Mas, diferente do primeiro período, em que se observa uma forte carga experimental, sem um ramo composicional definitivo, em *El Decameron*, todos os recursos foram embasados nas práticas bartokianas e utilizados como vertente compositiva clara.

⁵⁶ É importante lembrar que Bartók também foi um nacionalista (TENÓRIO, 2012, p. 628).

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Propusemos, com a presente investigação, tendo como esteio a entrevista realizada com Leo Brouwer, um maior aprofundamento acerca dos elementos que estruturaram sua linguagem composicional.

Debruçamo-nos, ao longo deste trabalho, sobre a música ritualística afro-cubana e a musicalidade do idioma iorubá falado, estabelecendo comparações entre os traços característicos desta manifestação cultural e a música do período Nacionalista de Brouwer.

Contando com auxílio da professora Mechtild Bier, desenvolvemos um estudo analítico, com finalidade de constatar como se deu a influência do ritualismo afro-cubano e observar a incidência de demais elementos estruturadores apontados pelo compositor em nossa entrevista. Tais elementos, em nosso entendimento, são de vital importância para a compreensão da prática composicional brouweriana em sua primeira fase.

Após o estudo analítico de *Tres Danzas Concertantes* e do Quinteto para violão e quarteto de cordas, pudemos constatar os recursos nacionalistas de maior proeminência e, assim, realizar um estudo das prospecções do Nacionalismo durante a Vanguarda e o Hiperromantismo Nacionalista.

Dentre os elementos nacionalistas encontrados em *Tres Danzas Concertantes* e no Quinteto para violão e quarteto de cordas, destacamos os seguintes: composição celular; subversão tonal no trato escalar; inversões harmônicas; polimodalismo; rítmica ritualística afro-cubana e células rítmicas repetitivas que evocam o caráter ritual; escala pentatônica. Sobre a influência do idioma iorubá, este pôde se verificar através do uso de intervalos alargados de segundas a quintas justas, com destaque às segundas maiores e quartas justas. Também pudemos notar que a fala humana influenciou no tocante ao aleatorismo de certos temas, como o tema B do terceiro movimento. Outro ponto que aponta a influência da fala é as “notas de base”, empregadas em temas como os dos “As” dos movimentos 2 e 3 de *Tres Danzas* (subcapítulo 3.1.2.3).

Certos recursos foram utilizados pontualmente, como a escala de tons inteiros, o cromatismo, o atonalismo, a harmonia não funcional, acordes clusters, modos eclesiásticos, e a razão áurea aplicada ao processo aditivo linear. Alguns destes são um prenúncio dos vieses composicionais que Brouwer explorou em suas duas fases posteriores.

Nas obras de vanguarda estudadas neste trabalho, verificamos a ascensão do atonalismo, do cromatismo e dos clusters, em detrimento dos intervalos alargados, da abstração tonal e das tríades invertidas. Surge o pensamento voltado à textura, sobrepujando a linha melódica. A composição celular perde o enfoque que possuía dando lugar a paisagens sonoras que se intercalam, como no caso de *Elogio de la Danza*. A harmonia não funcional toma frente, mesclando-se à busca essencialmente textural. Notamos, também, ao lançar brevemente o olhar a *Parabola* (1973), o estudo do Sistema de Eixos de Béla Bartók. O aparecimento de tal procedimento em uma das últimas obras vanguardistas de Brouwer mostra certa contraposição ao pensamento atonal de vanguarda, apontando a retomada aos valores tonais, mas com uma nova visão acerca destes.

O Sistema de Eixos ressurgue, portanto, em *El Decameron Negro*, de 1981. Juntamente ao pensamento de Eixos, Brouwer aplica os sistemas áureo/cromático e acústico, também desenvolvidos por Bartók. A utilização de tais procedimentos aponta a retomada ao tonalismo, a fim de expandi-lo. Esta busca por expansão pôde ser verificada durante a análise de *Tres Danzas Concertantes*, quando o compositor, por meio da subversão na hierarquia intervalar da escala perfeita menor, leva o ouvinte a não perceber o eixo tonal da mesma. Este evento acontece, especificamente, no tema B do terceiro movimento desta obra.

Além disso, a utilização dos modos e do contraponto polimodal é uma tendência bartokiana também corrente em *Tres Danzas Concertantes* e, da mesma maneira, expressa uma tentativa em ampliar a visão tonal.

A escala pentatônica aparece duplicada no “tema do guerreiro”, em *El Decameron Negro*. Aqui, há a mescla das pentatônicas de Ré bemol e Sol. Tal escala também é citada no primeiro tema do terceiro momento, *Ballada de la Doncella Enamorada*, por meio do “motivo Brouwer”, citado no subitem 3.1.2.2.

A rítmica da música popular cubana, presente em muitas obras do Nacionalismo, é retomada em *El Decameron Negro*. Contudo, não se observou, com clareza, os aspectos poéticos ou musicais da ritualística afro-cubana. Este traço é visto em *Rito de los Orishás*, de 1993. Nesta última, a bagagem teórica, provavelmente advinda dos escritos de Fernando Ortiz, é visível nas várias reproduções violonísticas dos ritmos evocativos da *Santería*.

Um caráter que se preserva em todas as peças estudadas é a poética ritualística. A marca maior deste elemento se verifica pelas células rítmicas repetitivas como sucessões de

colcheias, ou baixos em ritmos marcados, similares ao pedal. Vemos estas notas obstinadas atuarem na atmosfera musical de todas as peças analisadas. Este, talvez, seja o elemento que mais claramente se perpetua ao longo de toda a obra de Brouwer.

Assim, apontamos que a trajetória composicional de Leo Brouwer teve, como constante, a poética ritualística. Esta se manifesta, também, por meio da música programática, a exemplo de *Ditirambo*. O ritualismo, então, age tanto como influência programática, como na reprodução direta dos ritmos afro-cubanos e do idioma iorubá falado.

Por fim, constatamos que *Tres Danzas Concertantes* e o Quinteto para violão e quarteto de cordas, apesar de não indicarem um cerne específico, possuem elementos que anunciam práticas que se aprofundam durante a Vanguarda e o Hiper-romantismo Nacionalista. Todas estas práticas se irmanam sob égide da poética ritualística já vista em Igor Stravinsky, mas que se acresce da rítmica e da inspiração afro-cubana.

Assim, as obras do primeiro período não podem ser encaradas como estudos de composição – mesmo porque Brouwer afirma que, já em seu primeiro período, separava o estudo composicional das obras oficiais (Anexo 1). Percebemos nelas, um conteúdo de extrema relevância que, por mais que não tenha sido naquele momento explorado a fundo, exprime o interesse do compositor por múltiplos recursos marcantes de seu idiomatismo. Entendemos estes recursos como um reflexo da diversidade musical com a qual Brouwer se envolveu a partir de seu contato com a música de concerto tocada na emissora de rádio cubana *Radio Classic*.

A mesma força aural levou Leo Brouwer a se utilizar de elementos extramusicais, como a fala, em suas composições. Da mesma maneira, seu interesse pelas práticas composicionais ao longo da história o fez optar pelos recursos musicais de sua predileção.

Consideramos, portanto, que as *Tres Danzas Concertantes* e o Quinteto para violão e quarteto de cordas expressam a riqueza composicional da obra brouweriana em seu estado potencial. Nela, é latente a efervescência de um gênio musical revolucionário, que precisou de dois outros períodos composicionais para conseguir expressar toda a riqueza de sua bagagem, e a incontestável relevância de sua contribuição à história da Música.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 LIVROS, TESES, DISSERTAÇÕES, ARTIGOS, ENTREVISTAS E REVISTAS

BERLIOZ, Hector; STRAUSS, Richard. *Treatise on Instrumentation*. Berlim: ed. Kalmus, 1904.

BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter with Leo Brouwer*. In: *Guitar Review*. Nova York, ed. 113, 1998.

CALDEIRA, Artur. **Leo Brouwer, figura incontornável da Guitarra**. Porto, Portugal: Instituto Politécnico do Porto, 2011.

CALDWELL, John. **Toccatà**. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: ed. Oxford University Press, 2001.

CARVALHO, José Jorge de. *Estéticas de la Opacidad y la Transparencia. Música, Mito y Ritual en el Culto Shangó y en la Tradición Erudita Occidental*. Disponível em: <http://www.herencialatina.com/Musica_%20de_%20Brasil/Musica_Brasil.htm>.

CENTURY, Paul. *Leo Brouwer: a Portrait of the Artist in Socialist Cuba*. Revista de Música Latino-Americana, vol. 8, n. 2, Outono e Inverno de 1987. Texas: Ed. University of Texas Press.

DUDEQUE, Northon. **História do Violão**. Curitiba: ed. UFPR, 1994.

FINNEGAN, Ruth. *Oral literature in Africa*. Cambridge: Ed. Open Book Publishers, 2012.

FRAGA, Orlando. **La Espiral Eterna de Leo Brouwer: o uso livre do serialismo na sua organização de alturas**. *Revista Hodie*. Goiânia: vol. 15, 2015.

HALE, Thomas A. G. *Griots and Griottes. Masters of Words and Music*. Bloomington-Indianapolis: Ed. Indiana University Press, 1998, 410 p.

HUSTON, John Bryan. *The Afro-Cuban and the Avant-garde: unification style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. Athens, Georgia: University of Georgia, 2006.

KING, Anthony; BLENCH, Roger. *Talking Drum. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: ed. Oxford Music Press, 2001.

KRONENBERG, Clive. *Cuban Artist, Leo Brouwer, and his solo guitar works: Peça sin Título to Elogio de La Danza*. Cidade do Cabo, África do Sul: University of Cape Town, maio de 2000.

L'ORUN, Ifá Ni. **Igbodu de Orishá (Quarto Sagrado Onde se Consagram os Orishás)**. Texto online. Disponível em: http://ifanilorun.com.br/?page_id=4544.

LOZADA TENÓRIO, Luciana Elisa; GUERRA, Anselmo. **Béla Bartók e as composições para violão de Leo Brouwer**. João Pessoa: XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012.

MCKENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review, p. 10 – 16, n. 75, Outono, 1988.

MCKENZE, Don. *Tres Danzas Concertantes; pour guitare et orchestre à cordes by Léo Brouwer*. Seattle: Music Library Association, vol. 44, n. 4, p. 828 e 829, Junho de 1988.

NOGUEIRA, Sidnei Barreto. **A Palavra Cantada em Comunidades-terreiro de Origem Iorubá no Brasil: da Melodia ao Sistema Tonal**. São Paulo: Ed. USP, 2008.

OLUDARE, Olupemi. *Compositional Techniques in Apala Music*. Nigéria: Universidade de Lagos, 2018.

OMOJOLA, Bode. *Nigerian Art Music*. Nigéria. Ed. Institut français de recherche en Afrique, 1995.

ORTIZ, Fernando Fernández. *Africana de La Música Folklórica de Cuba*. Havana: Ed. Publicaciones de la Direccion de Cultura del Ministerio de Educacion, 1950.

ORTIZ, Fernando Fernández. *Los bailes y el teatro de los negros en el folclor de Cuba*. Havana: Ed. Editorial Ciencias Sociales, 1978.

ORTIZ, Fernando Fernández. *Los Instrumentos de La Música Afrocubana*. Havana: Ed. Egidio, v. 4., 1954.

PAULI, Elvis; PAIVA, Rodrigo Gudin. **Polirritmia: conceitos e definições em diferentes contextos musicais**. In: *Revista Música Hodie*, Goiânia, v. 15, p. 233, n.1, 2015.

PRADA SOARES, Terezinha Rodrigues. *A Obra Violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): a sensibilidade americana e a aventura intelectual*. São Paulo: USP, 2001.

SILVA, Felipe Augusto Vieira da. *El Decamerón Negro de Leo Brouwer: Epopeias do Hiper-Romantismo*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.

TRAN, Kim Nguyen. *The Emergence of Leo Brouwer's Compositional Periods: the guitar, experimental Leanings, and New Simplicity*. Dartmouth, Canadá: Dartmouth College, 2007.

University College of London. *YORÙBÁ*. Texto online. Disponível em: <https://www.ucl.ac.uk/atlas/yoruba/pronunciation.html>.

6.2 ÁUDIOS E VÍDEOS

Batta Box. “WOW! The “Talking Drums” of Nigeria. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=V-iNFKIFQmQ&list=PL3f_P5q7dRo8Br9tzHvn4eaJ5N2e2zvnT&index=5.

DELNERI, Celso. *A Sonata (1990) de Leo Brouwer*. São Paulo, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=sB_BPowjG7g&t=1773s.

GOSS, Stephen; WILLIAMS, John. *Thinking Ibero-America: Leo Brouwer in Conversation with Steve Goss and John Williams*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&t=3476s&list=PL3f_P5q7dRo9D0sTL1OeSGkTLWBUxVrjV&index=13.

MESSIAEN, Oliver; LORIOD, Yvonne. *Messiaen on Birds I*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9QdgUJss9BU>.

MIRABAL, Manuel “Guajiro”. *Chicharronero*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dBWg2VU2tVE>.

PORTO ALEGRE, Paulo. *O Violão na Música de Câmara do Século XX*. Disponível em:

<http://culturafm.cmais.com.br/o-violao-na-musica-de-camara-do-seculo-xx>.

PUENTE, Tito. *Ran Kan Kan*. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=TvMNjdz9Gcw>.

VOLTA, Michael. *Leo Brouwer: Cancion de Gesta (1979)*. Disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=y6lErnBEhuY&list=PL3f_P5q7dRo9D0sTLlOeSGkTLW_BuXVrjV&index=25&t=0s.

World Science Festival. *Notes and Neurons: In Search of the Common Chorus*. Disponível

em: <https://www.youtube.com/watch?v=S0kCUss0g9Q>.

6.3 ENTREVISTA FEITA PELO AUTOR

STRAUSS, Gabriel. **Entrevista a Leo Brouwer: uma visão do compositor sobre seu período nacionalista**. Mar del Plata, Argentina: 13 de Maio de 2018.

ANEXO 1: Entrevista a Leo Brouwer: uma visão do compositor sobre seu período nacionalista

Mar del Plata, Argentina, 13 de Maio de 2018

Gabriel Strauss: Em diferentes entrevistas você afirma que o que o fez começar a compor foi ter percebido uma lacuna no repertório violonístico. Essa dita lacuna refere-se mais a uma ausência de qualidade técnica ou uma falta de atualização repertorial?

Leo Brouwer: Ambos. O repertório era bastante padrão, muito poucas obras-primas de Bach. Só mais tarde que se iniciou um trabalho de transcrição de tablaturas. A mesma coisa foi feita com obras renascentistas. E eu estava apaixonado pelas grandes peças e mestres, é claro. Os Lieder de Schubert, o Quinteto de Schuman para piano e cordas, toda a música Bartök, peças de Stravinsky para quarteto de cordas, Petruska, Sinfonia em Três Movimentos, Rito da Primavera... Ouvi centenas de peças por rádio e fazia uma análise auditiva daquilo. Não havia uma estrutura musicológica em minha mente, mas uma opinião sensorial sobre o som da música, que era muito valiosa para mim. Partindo dessa base, pude dar minha jovial contribuição à história.

Ouvir o rádio e analisar as obras por conta própria desenvolveu meu ouvido e minha maneira interna de perceber o som em dois níveis ao mesmo tempo: valor histórico e valor estético. A estética não tem nada a ver com a história. Ela existe ou não. Alta qualidade significa um nível muito sofisticado de concepção musical, e se deve à maneira como o compositor manuseia e lida com o som, tanto como compositor quanto como analista. E, nesse exato momento, eu decidi compor para preencher as lacunas do repertório violonístico.

No momento em que decidi compor, foi como um eletrochoque. Eu parei e disse: "espere, isso é algo muito sério, muito importante, e eu não posso fazer qualquer baboseira só por ter um pedaço de papel à minha mesa". Então comecei a trabalhar analisando ao mesmo tempo a relação com a história e a música contemporânea. Eu descobri elementos do som - eu prefiro dizer "som" para a palavra "música" - e organizei-os mais tarde. Estou falando do som puro, na música mais sofisticada: o som de Stravinsky no Rito da Primavera, o som da 7ª Sinfonia de Beethoven, o som do Quinteto de Schumann com piano, ou do Orfeu de Monteverdi...

G.S.: Então você tinha uma maneira intuitiva de perceber a música.

L.B.: Sim, mas não só isso. Eu fiz uma abstração da história. Porque eu sabia com propriedade – não sei por que, mas sabia - os limites do Renascimento, a progressão para o Barroco... Sabia de tudo superficialmente, agora sei com grande profundidade. Mas, naquele exato momento (da juventude), não era apenas um toque ou uma intuição, mas uma relação muito profunda com o som. Uma relação imediata com conectar cada aspecto sonoro com a história ou com a estética. Eu sabia, e agora reconheço o porquê, “esta” música não é tão profunda quanto “esta outra”, mesmo com o mesmo compositor. As Sonatinas de Beethoven para bandolim e piano são muito simplórias, não é Beethoven. Já a sua 1ª Sonata para piano, em Fá, é uma obra-prima. O incrível é que, aos meus 14 anos de idade, eu já tinha essa percepção. Mas eu ouvi milhares de peças por rádio. Sou autodidata. Este é um dos pontos da sua pergunta.

A outra parte é: como fiz para manejar esse material sonoro, essas “influências”, por assim dizer?

Eu suponho que tenha tido minhas influências, mas não estava copiando. Eu estava admirando muitas coisas ao mesmo tempo. A atmosfera das óperas de Monteverdi, Orfeu ou Vésperas, por exemplo, Caccini... E pude observar suas repercussões na vihuela. Tudo está relacionado às suas próprias épocas e estilos, mas eu estava envolvido com todas essas coisas. Não estava discriminando, mas amando e analisando cuidadosamente tudo em seus próprios campos. Depois de ter escutado centenas de obras, estava apto para analisar, em poucos segundos, o que era música composta para comer, ou para a hora do lanche, para ópera, ou entretenimento... Essa é uma intuição que eu adquiri, talvez porque ser um pouco atento ao meio ambiente. Ortega y Gasset diz "Eu sou eu mesmo e minhas circunstâncias". Significa que não estou sozinho nisso. Eu posso sobreviver porque eu sou eu. Eu tenho influências e tenho que determinar o meu próprio comportamento no meio ambiente.

Este é o início de nossa conversa. Nós continuaremos, por certo (risos).

G.S.: Essa mesma preocupação em ampliar o repertório violonístico foi o que o levou a compor as *Tres Danzas Concertantes*. Você vê essa peça como uma preparação pessoal para a linguagem de concerto? Caso sim, você usa os elementos descobertos nessa composição em outros concertos?

L.B.: *Tres Danzas* foi composta por entusiasmo porque, não me lembro com certeza, mas acho que ouvi o Concerto de Villa-Lobos e o Quinteto de Castelnuovo Tedesco, que foi uma das primeiras peças gravadas por Segovia e Quintetto Chigiano. Ainda tenho o manuscrito de ambas as obras. A linguagem de *Tres Danzas*, agora que estou vivendo mais de 50 anos depois, é muito surpreendente. O segundo movimento foi desenvolvido de uma forma que eu escolho motivos baseados em *estilemas*, como Eco costumava dizer. Tenho muito poucas melodias estendidas, pois sou muito inclinado à composição celular, inspirada em Beethoven, principalmente pelo 1º movimento da 5ª, ou da forma como desenvolveu o 1º movimento da Sinfonia Pastoral, onde ele pegou um tema e o cortou em três. Cada um dos três segmentos é desenvolvido progressivamente da mesma forma no meio da sessão de desenvolvimento, para no final, ele pegar o 3º tema e fazer uma coda crescente e encerrar. Este pensamento celular estava me impressionando naquele momento, e eu escolhi segui-lo no segundo movimento de *Tres Danzas*. Fragmentei o material (de três temas) e compus o movimento apenas considerando a modulação interna pela intuição da, digamos, “composição sensorial”.

Stravinsky disse que contraponto é muito simples, você sai com sua companheira e diz "você vai por este caminho e eu vou aquele" e ambos se encontrarão em algum ponto. É muito engraçado, mas Stravinsky estava certo. Você pode fazer, na música contemporânea, muitas coisas maravilhosas que não sigam o contraponto estrito.

G.S.: Então, este material é mais estrutural que “estilístico”, por assim dizer?

L.B.: Provavelmente, mas, ao mesmo tempo, essas células são baseadas em linguagem Ioruba (cantarola os trechos).

G.S.: Iorubá? Vejo a presença das pentatônicas...

L.B.: A pentatônica é a relação básica da linguagem interna. Mesmo o *griot*⁵⁷ quando está cantando a história de sua tribo... É melodicamente cheio de relações que, para eles, são apenas linguagem. Quando eles falam "*Kabio Cabezilio*", existe uma linha aí (cantarola mais).

G.S.: Então você tirou esses elementos musicais, da fala iorubana?

⁵⁷ Figura responsável pela transmissão de histórias e tradições, em certas regiões do continente africano (HALE, 1998).

L.B.: Da musicalidade da língua falada, especialmente no Iorubá, que é um idioma, não só um dialeto. Os britânicos fizeram um dicionário britânico-Ioruba... Estas coisas impressionaram-me.

Gostaria de contar-lhe uma história que não é muito conhecida, talvez minha mulher ou alguns musicólogos tenham algo escrito sobre:

Quando eu tinha nove anos, eu estava indo a um concerto sinfônico com minha mãe e, no meio do caminho, ouvi africanos falando. Em muitos lugares chamam de Candomblé, ou o que for. E eles cantavam e tocavam para Babaluwayê², naquela ocasião. Não sabia nada a respeito, naquela época. Estava com meu terno branco da primeira comunhão, uma roupa branca, e os santos do Candomblé, quando santificados, usam branco. Então, um dos santos ali presentes, uma senhora, saiu daquela roda e me chamou: “*pasa hermano, venga!*”. Eu entrei e imediatamente me deram uma *jícara* com cachaça. Obviamente, as lágrimas correram pelo meu rosto. Homens tocavam com suas *cascarillas* na testa, cascas de ovo batidas e passadas na frente da cabeça. Os tambores rufavam - há uma formação tradicional de três tambores chamada *bata*, composta pelo *Ya*, tambor grave, *Okonkolo*, médio e *Itotele*, agudo (Brouwer imita os tambores). As pessoas estavam um pouco aborrecidas: “os tambores não estão tocando bem! Os tambores não estão tocando bem!” Eu estava paralisado e hipnotizado diante daquela cena. Em um dado momento, os tambores começaram a se acertar e alguém gritou: “o santo está vindo!” de repente, um velho homem se aproximou: era *Babaluwaye*. Ele se aproximou e abraçou dos dois lados a todos ali presentes. Quando chegou a mim – eu estava aterrorizado – ele pôs doces em minha mão, dizendo que eram “doces do santo” e então me revelou que eu era um “filho” de *Babaluwaye*.

Até completar quinze anos eu não havia percebido que também estava trabalhando com esse episódio aqui, no meu computador pessoal. E tudo isso está presente nessa obra (aponta para a partitura de *Tres Danzas*). Temática, direcionalidade da linha, design dinâmico, todos os fatos que, em composição, eu estou ensinando toda vez que vou a qualquer universidade para ensinar música sofisticada... ninguém sabe sobre isso, mas isso está sempre comigo, até hoje. Esta é a minha linguagem.

G.S.: Então, a África é muito forte, nessas células, essas escolhas melódicas e rítmicas...

L.B.: Todos os parâmetros de composição - Boulez costuma chamá-los de "formadores"- são iguais. A diferença com o século XIX, é que o século XIX proclamava a melodia, ajudando-a a sobressair-se como a "rainha da música". Mas o século XX está mudando um pouco, abrindo um campo onde se podem misturar elementos, o que eu prefiro muito mais. Eu gosto de desenvolvê-los a um mesmo nível, ao invés de descartar certos materiais ao serviço de melodia, harmonia, ritmo, ou o que for.

Não gosto nem de chamar de melodia, ritmo... Prefiro chamar de linha em vez de melodia, pulsação em vez de ritmo, sonoridade em vez de harmonia. Persichetti costumava dizer que harmonia é qualquer mistura de sons diferentes, tocados juntos.

Antes de *Tres Danzas*, comecei a compor o Quinteto. Mas parei. Em contrapartida, quando me ative às *Tres Danzas*, escrevi tudo muito rapidamente, em menos de uma semana. E o Quinteto foi recuperado por mim imediatamente após terminar *Tres Danzas*, que estava quase acabada, mas não em detalhes. E então encaro como se houvesse um laço de cooperação, em que *Tres Danzas* está ajudando a polir e limpar de Quinteto.

G.S.: Então você vê essas duas peças como "peças irmãs"?

L.B.: Sim, em um ponto de partida. Há também um Prelúdio para violão (1956) publicado pela Max Eschig e também possui uma forte presença do africanismo. Em 1957 compus a Fuga, também com materiais africanos, ambas feitas como estudos. Isso é uma qualidade peculiar. Eu não sei por que, mas naquela época, eu decidi fazer exercícios de composição, o que é muito raro entre compositores. Pianistas estão treinando, dançarinos aquecem seus corpos, mas os compositores não vêm essa necessidade! Eu compus muitos exercícios e os queimei. Sonata para clarinete: fogo; Segunda Fuga: fogo... E um amigo nosso pegou alguns dessas peças: Prelúdio, Fuga, *Danza Característica* – debes conhecer *Danza Característica*, fiz para meu professor, que me deu aula por um ano ou menos, Nicola. Hoje a analiso e vejo que até que não é ruim! É uma obra enérgica, tem simplicidade no meio, mas reflete o folclore com fidelidade.

G.S.: Paul Century coloca as *Tres Danzas* como um marco da história dos concertos para violão, contrapondo-o com a escrita de Aranjuez. Que elementos musicais do seu primeiro período você sente contrastarem mais com a "ordem tradicional" segoviana?

L.B.: Primeiramente, Aranjuez é uma obra-prima. Rodrigo é quase sempre um compositor conservador, mas, a despeito de várias coisas, ele é muito bom. O Concerto para

Violino é uma peça muito interessante. Muito relacionado com o 3º movimento de Aranjuez, que é uma dança, mas a maneira como se desenvolve em um tema com variações é muito importante. Não é uma tocata tradicional, que eu gosto também, mas ele desenvolve-o como tema e variações. E essa forma - é claro, é um pequeno concerto – é uma forma muito compacta, mas a peça é muito bem feita. No entanto, a sua peça mais profunda é o Concerto para Violino... E muitas outras coisas como Cantigas. Mesmo algumas peças sinfônicas não são tão profundas como a sua música de câmara. *Sarabanda Lontana* para guitarra e orquestrada para cordas é uma obra-prima. Isso não significa que reflita o seu estilo. Há uma lacuna entre Rodrigo e o início da Renascença espanhola (?).

Comparar um a outro (*Tres Danzas* e Aranjuez) é muito difícil porque Aranjuez é como um Rachmaninoff nº 2 ou um Tchaikovsky nº 1, para piano. Todo mundo toca e todo mundo conhece. E o problema é que ninguém nunca escrevera algo do tipo para o violão. Nós conhecemos Castelnuovo Tedesco, especialmente o Concerto de Ponce, que é tão bom, se comparado com tudo! Estou falando de qualidades e momentos históricos.

Minhas *Tres Danzas* eu comecei aos 18 e terminei aos 19 anos. Eu era uma criança compondo. E o que eu percebi agora é que alguns dispositivos que usei nesta obra estão realmente me surpreendendo agora! Porque eu uso a modulação interna em reação imediata ao tonalismo polido e por vezes sobreposto tradicionalmente. Há um monte de elementos que eu não posso explicar de onde tirei. Eu só lembro-me de compor seguindo a ideia maravilhosa que ouvi cuidadosamente - porque eu não tinha o dinheiro para comprar as partituras – do 4º Quarteto de Cordas de Bartók e da Sinfonia Pastoral. Ambas as peças são totalmente diferentes, mas com algo em comum: o desenvolvimento celular. O material temático não é o padrão da dita “melodia” convencionada, eles são projeções, projetos de melodias. Melodias de três ou quatro notas - que não são inteiramente melodias do ponto de vista da tradição - são o que eu gosto. Eu não conhecia as Variações Enigmáticas de Elgar, mas estava fazendo a mesma coisa aqui. É algo que eu não sei como eu compus! (mostrou exemplos na partitura).

G.S.: Não havia sequer um professor de composição?

L.B.: Eu fui autodidata toda a minha vida, exceto com alguns meses com um violonista (Isaac Nicola). Mas o meu professor era o rádio, como costume dizer. Eu ouvia todas as noites quando voltava do meu estudo de línguas. Às 23h eu colocava o rádio muito suave, porque as pessoas iam dormir em casa. Eu era órfão e, quando minha mãe morreu,

minha tia me levou para casa. Nós éramos uma família pobre, então eu tive que começar a trabalhar aos onze anos de idade e esse era o meu momento de estudo.

G.S.: O Quinteto e as *Tres Danzas* já demonstram maturidade em suas escritas, a despeito da tenra idade. Como o ambiente musical cubano contribuiu em sua formação? Quais elementos você considera cubanos e não cubanos? De que maneira as influências externas se misturaram com a “cubaneidade” de sua primeira fase?

L.B.: Em geral, supõe-se que eu estudei a herança musical cubana, os grandes compositores, etc. Mas, infelizmente, em Cuba, não há edição destes dois ou três grandes compositores. Há dois deles que eu considero os maiores e eles não são publicados em Cuba! São eles: García Caturla e Amadeo Roldán. Há apenas uma ou duas edições. Assim, a cena contemporânea cubana não é extremamente importante, não é parte de minhas influências. Mas as influências não significam para mim que um compositor imita um ou outro compositor. Sim, provavelmente ele pode usar elementos dos compositores que ele ouve, mas ser influenciado vai além disso. Por exemplo: Janacek. Descobri por ele que ele gerencia a linguagem de em suas óperas. E a música é modulada pela linguagem. Mas não há nada de novo. Porque a música sacra de Haydn também reflete as palavras na música, por exemplo, as sete últimas palavras de Cristo.

Então eu não era influenciado pela linguagem de Haydn em tudo, mas pelo significado do que ele estava compondo nesta peça. Stravinsky tinha uma maneira peculiar de compor e orquestrar. Stravinsky sempre escreve Picasso. Stravinsky e Picasso são irmãos. Picasso tem dois milhares de estilos, mas ele é sempre Picasso. O mesmo digo de Stravinsky. Suas obras do período russo não têm nada a ver com *Petrushka*, por exemplo, mas tudo é Stravinsky.

G.S.: Então, o ambiente cubano não foi determinante.

L.B. Não é uma influência. Um detalhe para esclarecer: Eu ouvi, apenas uma vez, uma única peça de Caturla pela *Radio Classical*, em Cuba, quando jovem.

G.S.: Porque percebo muitas semelhanças na sua linguagem e nas desses compositores.

L.B.: Sim, por que a linguagem é muito refinada. Ambos tomamos células cubanas com uma pequena diferença: eles incluem percussão cubana em suas obras. Mas a percussão

cubana, como a percussão brasileira é cor, não é música, é como um figurino, uma indumentária. E não estou interessado. Por exemplo, no Brasil, há um compositor muito interessante que não usa percussão: Egberto Gismonti. Mais brasileiro, não pode ser! E é um compositor de características populares. Mas não usa percussão porque sua música tem toda a bagagem de pulsação rítmica. Utilizar a percussão nesses casos é um oportunismo musical! Então, isso difere minha posição com Roldán e Caturla. Com a diferença que, no tempo de Roldán e de Caturla, os instrumentos dos pretos eram mal vistos, postos um pouco à distância porque havia um racismo, consciente ou não. Eles foram muito corajosos, mas ao mesmo tempo, um pouco superficiais. Eu prefiro usar esses toques, por exemplo, no meu Quarteto 3, de cordas. Há o terceiro movimento que é chamado de “Dança Impossível”. Há toques, politonalidade, desenvolvimento por aglomeração, etc. e toques rituais africanos.

Recentemente eu também enfatizo muitas coisas do Quinteto e nas *Tres Danzas Concertantes*! Você está certo sobre isso! Bem, você sozinho, com toda a pesquisa que tem sido feito. Esse quinteto é uma surpresa para mim! Porque eu não prestei atenção, eu o deixei! Eu só o tirei de uma gaveta porque é um trabalho da minha juventude, eu contava dezoito anos de idade. Uma “tontería” que escrevi! Então um dia nos anos 90, Oscar Guilla me pediu um quinteto. Eu me lembrei: tenho um! Mas eu tenho que tirá-lo e revisá-lo. E o fiz. Se adicionei três compassos ou quatro, aqui, foi muito, mas eu não mudei nada. Tenho o original a lápis. Eu era um menino, ainda assinava com os dois sobrenomes, do meu pai e de minha mãe: “Brouwer Mezquida”, 1957.

Não modifiquei nada, apenas acrescentei um momento de introdução de três ou quatro compassos no Lento (movimento II) e foi isso. O tema do segundo movimento também aparece nas Seis Peças para Piano, para crianças, da década de 60. Há também elementos do Quinteto em uma peça chamada *Cantilena de los Bosques*, dos anos 2000.

G.S.: Existe algum material das *Tres Danzas* usadas em outros trabalhos?

L.B.: Há uma célula que eu uso na Sonata nº1, dedicada a Julian Bream, que é um material do terceiro movimento das *Tres Danzas*, é um material contrastante. Há também, no terceiro movimento das *Tres Danzas*, um cluster por condensação que amo, mas não uso muito na minha música.

Em *Acerca del cielo el aire y la sonrisa* há algo semelhante ao *cluster* por condensação, no entanto, não o repito em outras peças. Mas há também um pequeno momento

das Três Danças que se repete em "*Acerca*"; é como uma homenagem ao que eu fiz quando menino. Isso para mim é como uma homenagem, mas ao mesmo tempo é um recurso expressivo de dramaturgia. Ao contrário do que diz Stravinsky, que a música é pura, eu discordo. Eu não acredito na música pura como tal. O ser humano é feito um filme do som organizado. O homem organiza seu cérebro baseado em eventos emocionais. A música é uma ferramenta baseada em experiências.

G.S.: Como seu mentor Isaac Nicola e a escola cubana de violão percebiam seu ímpeto inovador?

L.B.: A escola cubana, em minha opinião, não existe. Porque não há uma mistura ou um ponto de partida unificado. Professores estavam apenas a tocar e ensinar, e não havia unidade. Mas Nicola era o professor mais profissional e preciso, porque ele era um músico muito bom. O que é diferente.

Tanto quanto sei, há muitos professores de violão que não são nada mais que violonistas. Eles não tocam muito bem, não ouvem música, eles não sabem nada sobre novas peças, nunca ouviram uma orquestra sinfônica, e, no entanto, são professores de violão. Mas Nicola, sem ser um verdadeiro especialista, foi um homem cultivado, ele era um homem de cultura, ele costumava ler, viu algumas exposições plásticas, estava lendo - não tão fanático como eu era e muitas outras pessoas que estavam sempre lendo e tendo um mundo de informações - mas era um excelente performer. Mas seu grande problema era a falha cênica, uma trava com palcos. Quando de frente ao público, ficava nervoso e não conseguia tocar. Isto é muito triste. Mas era um excelente músico. A primeira grande lição que eu recebi dele, quando eu não tocava quase nada - quatro a dez peças que havia aprendido com o meu pai e amigos - foi tocando para mim peças do Renascimento, barroco, século XIX... Tão amplo escopo! Eu me lembro de tudo, pedaço por pedaço: Luís de Milán, Gáspar Sanz, Robert de Visée, Villa-Lobos Preludios, Tárrega, Canciones catalãs de Llobet... Foi uma revelação.

G.S.: Ele também te pôs em contato com o repertório segoviano.

L.B.: Sim, mas também ele era um estudante de Pujol, e Pujol tinha edições da Max Eschigue, com muitas coisas do renascimento, barroco e alguns compositores contemporâneos não muito bem conhecidos, mas muito bons. E isso foi algo importante naquele momento. Eu não sei por que eles não foram tão reconhecidos como Segovia. É claro que Segovia estava sempre gravando e registrando o que tocava. É claro que essa é a

diferença. Mas eu tive todo esse material informado por Nicola. Este foi um presente muito precioso que ele me deu. E foi muito cedo, quando eu tinha 12 anos de idade.

G.S.: Como você trata o intercâmbio idiomático entre a ideia musical pura, o violão e a escrita camerística? Intuitivamente ou de modo mais programado?

L.B.: Há um trajeto aí: primeiro de tudo, meu professor, Nicola, jogou para mim um mundo (violonístico) inteiro. Maravilhoso! Isso imprimiu um tremendo impacto e então eu procurei mais. Onde? Na *Radio Classical*. E a *Radio Classical* me ofereceu todas as músicas. Então eu ouvi música de câmara, piano, quarteto de cordas, e em um certo momento eu era capaz de identificar: "este músico é Vladimir Horowitz, este já é Jascha Heifetz, este compositor é Max Bruch, este é parecido com Schumann..." esta prática tornou-se um elemento de pesquisa, rigor, análise, muitas coisas juntas em um momento na juventude. O mesmo acontece com Isabelle, minha esposa. Eu ouvi milhares de obras e ela está ouvindo talvez o dobro!

Mas não respondi o suficiente. O que aconteceu foi que eu fui seduzido pela orquestração de muitas peças. E eu imaginei meu violão relacionando-se com isso. Então eu ouvi Aranjuez, Concerto de Castelnuovo, Ponce... E isso é tudo. Mas o suficiente para perceber a comparação. Então eu endireitei *Tres Danzas*. Eu estava tão intensamente concentrado... Havia centenas de elementos de informação. Eu me lembro do efeito, porque eu não estava apenas colocando o rádio e tomando um banho ou o que for, mas estava meditando sobre tudo o que escutava.

G.S.: Há, neste primeiro período, duas obras escritas para violão e cordas e duas escritas para violão e sopro, basicamente (Homenaje a Falla e Quinteto para violão, violoncelo, oboé, clarinete e flauta). Como você observa a interação do violão com a massa instrumental dessas obras?

L.B.: Eu sempre considerei os sopros como cores individuais. E as cordas têm todas as suas cores ligadas. Então, inicialmente, achei muito difícil orquestrar os sopros, mas não por não conhecê-los; eu toquei e estudei o clarinete e a flauta, mas a expressão do instrumento é, por causa das cores, muito mais individual. E misturar essas individualidades foi o começo de uma dor de cabeça. E então ouvi muitas coisas, da Orquestra de Haydn até o século XIX. No século XIX, já contávamos com uma família inteira de sopros... Mas Berlioz começou a abrir meus olhos, porque o tratamento de Berlioz estava conectando as cores em algo que nós

usamos temporariamente para chamar de "calda de pombo". Suponha que você tem três flautas e três clarinetes. Você não pode colocar flautas separadas dos clarinetes, é terrível! É necessário misturar as linhas como uma cauda de pomba. Lembro-me do primeiro contato com a instrumentação de Berlioz: uma flauta estava fazendo "do mi do mi", enquanto a outra estava fazendo "mi do mi do".

G.S.: O que você também utiliza no 1º movimento do Quinteto, com os dois violinos.

L.B.: Uso algo do tipo, sim. Lembro-me de outra coisa: observando à música pop, descobri um elemento artificial: eles escrevem orquestração para um arranjo para orquestra e voz. As orquestrações de Sinatra são muito boas. O que significa algo bom ou ruim na orquestração? Quando a orquestra mascara a voz, não é bom. Mas também, se você dá a voz um buraco sem música, é igualmente horrível. Então, conseguir uma boa mistura com a voz em um registro específico nos exige muito cuidado. Se você usa trombones e trompetes, é terrível se misturar, mas se você usar trombones e fagotes... É outra coisa.

O fagote é mais suave do que trompas e trompetes, mas se você faz uma liga, você pode navegar. Mas também, a trompa é neutra. Pode dialogar com um trompete, um fagote, um trombone. O clarinete pode ir com cordas, mas não oboé. O oboé tem altas frequências muito fortes, então, tem que mesclar o oboé com um registro muito particular: com os clarinetes pela parte superior. E ou duplicar oboé com flauta e clarinete ao mesmo tempo. Então a flauta e a mistura do oboé são feitas. Flauta amacia o oboé, oboé enfatiza o clarinete. É incrível! Maravilhoso!

- Ao perguntar como o violão se mescla com os sopros, Brouwer me explica que o instrumento funciona muito bem com ressonâncias de outros instrumentos, como, por exemplo, uma linha melódica tocada ao violão que tem determinadas notas alongadas pelos sopros, o que não é usado em orquestrações tradicionais como as de Aranjuez ou do Concerto de Ponce.

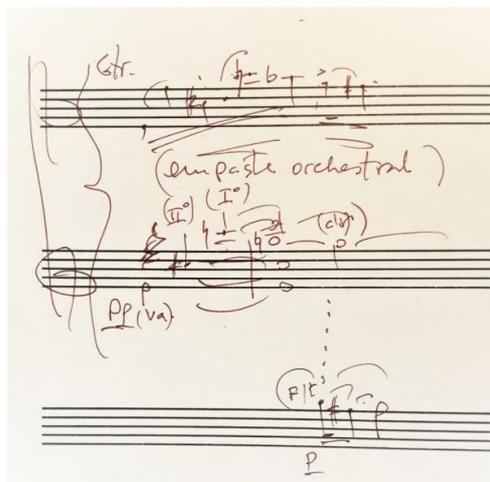


Figura 145: demonstração de emplaste sonoro partindo de arpejo feito ao violão e estendido pelos sopros.

G.S.: Você volta para reinserir o violão em conjuntos de câmara híbrida nas duas fases seguintes?

L.B.: Não, é muito difícil inserir violão em música de câmara mista, especialmente se o violão não figura como solista. Em matéria de paleta de cores, é muito difícil inseri-lo.

G.S.: Para você, qual a melhor maneira de inseri-lo em música de câmara?

L.B.: A melhor mistura é, sem dúvida, com as cordas, é claro, mas as cordas, do ponto de vista orquestral são uma limitação também, porque só há uma cor. Podemos gerar elementos muito interessantes, partindo dos harmônicos, toques de polegar, registros extremos... Mas a paleta orquestral é enorme, com sopros, metais, etc. Por exemplo, não gosto desta ideia de colorir a orquestra com os instrumentos puramente, acho muito mais interessante trabalhar com misturas de som, isto gera resultados muito mais interessantes. Uma frase, não uníssona, colorida com instrumentos diferentes pode ser colorida pelas mais diferentes misturas. Digamos que uma melodia de 8 notas possa ser tocada, inicialmente, por dois instrumentos em uníssono, mas na segunda nota, um dos dois se sustenta. Se um determinado intervalo da melodia é tonal (quinta justa, por exemplo), podemos por os sopros mantendo esta parte, enquanto as cordas reforçam as dissonâncias da mesma linha melódica. Se quero adicionar dramas, ponho os metais indo do pianíssimo ao forte e finalizo a sessão. Enfim, existem muitas formas de trabalhar a massa sonora com suas cores.

Gosto de pensar o som como cores e a única comparação que consigo fazer é com a pintura. Por exemplo: as pinturas de Francis Bacon. Ele pinta máscaras e formas distorcidas

em que os elementos e formas se misturam. E é assim que trabalho orquestração. Tento orquestrar como Francis Bacon! Você pode verificar nas gravações. O *Concerto da Requiem* é um *tour da force*, lá está um compêndio de minha escrita. É como um testamento. Concerto de Helsinki também é representativo. Foi gravado pela Filarmônica da Finlândia com o violonista Timo Korhonen. Este último competiu no *Midem Classics*, o maior festival de música de todos os tempos. É realizado ao mesmo tempo em que o Festival de Cannes. Minha obra competiu contra Karajan à frente da Filarmônica de Berlim, contra as peças completas para piano de Mozart, e ganhou o primeiro prêmio!

G.S.: Como você percebe os horizontes do violão nos tempos modernos? O que precisa ser feito?

L.B.: Essa é uma pergunta interessante. Primeiro, o violão tem uma qualidade muito boa para sobreviver nos tempos modernos: é o instrumento portátil mais completo que existe. Então, você pode ir a qualquer lugar com sua guitarra elétrica, ou com seu violão flamenco, clássico, tocar um jazz ou o que for aonde for. Já o pianista tem que estar em um lugar onde há um piano. Além disso, o repertório do violão foi aumentado e desenvolvido. A única coisa que é contra ele, é a mente conservadora do mundo sinfônico, que é totalmente conservador em todo o mundo. A única coisa que vai para a mente do universo sinfônico é que a guitarra é um pequeno instrumento pop. Mas eles estão sempre fazendo a mesma coisa! Hindemith? Não... Janacek? Ele é um gênio, mas não. Então, além do cenário sinfônico, o violão estará sempre presente. Porque jazz, pop, cada manifestação tem a guitarra ou o violão. Você tem também violino, flauta, até violoncelo, todos são portáteis, mas eles não estão, por si só, completando toda a necessidade dos salões de concerto. Então, sempre teremos o violão no cenário.

Pensando sobre repertório, os compositores violonistas são responsáveis por isso. Estamos em um momento em que a economia é tão forte que os grandes líderes da indústria da música não são músicos, mas homens de negócio. O repertório vai ser complicado, porque as gravadoras e todas essas organizações estão aí por dinheiro, eles querem coisas específicas, que são comerciais. Como Piazzolla, o Brasil sempre foi impressionante, até eu fiz música comercial, música cinematográfica, etc. Então, a mídia de massa está governando tudo. Mesmo o mundo sinfônico não é forte o suficiente contra ela.

Então, sua pergunta foi respondida em 90%. O violão vai sobreviver porque é o instrumento mais completo da família dos instrumentos portáteis. O Piccolo é bom, mas não funciona de maneira alguma. Você não pode ouvir um Piccolo solo por mais de uma hora!

G.S.: Deus nos livre!

Muito obrigado por tudo, Maestro. Encerramos por aqui.

L.B.: Qualquer coisa que precisares, fale comigo. Eu realmente aprecio o seu amor pelo trabalho que está desenvolvendo.

Fim.

Em um dado momento entre uma pergunta e outra, Brouwer me interrompeu com uma consideração a respeito da sua relação com a dissonância:

L.B.: ... Eu tenho que dizer-lhe como eu descobri meu amor pela dissonância e porque e como eu a prefiro.

Comecei a ouvir tudo na *Radio Classical*. Eu era cercado pela música pop, e pela música folclórica de Cuba, como a escola de samba te rodeia, mas aquilo não me tocava. Então, quando eu era criança, havia um homem tocando um violão e eu me vi magnetizado por aquele belo instrumento. Então ele disse "pegue", e começou a me ensinar um pequeno acorde: Mi maior. Com o mesmo formato, mas uma corda abaixo, existe o Lá menor, e ao lado desses dois acordes foi o Ré menor, mas com o dedo 3 na casa 3. Eu toquei bem e logo aprendi os acordes, mas no começo me confundi, pondo o dedo 3 do acorde de Ré menor na segunda casa, formando um Ré menor com sétima maior. Parei e pensei: "sabe... Eu preferi esse acorde dissonante".

Após 60 anos, alguns meses atrás, eu estava pensando uma vez mais: por que eu gostava dos quartetos de Bartók quando eu era um garoto estúpido e analfabeto?! Sem cultura – bom, sem cultura em termos, porque eu lia desde os seis anos. Aos oito eu li as *Críticas Religiosas* de Voltaire. Não entendia nada, mas amava! Esse tipo de coisa me agradava, mas não só isso justifica meu gosto pela dissonância...

Volto, portanto, aos meus cinco anos, e nessa idade havia um piano na casa de minha avó. Eu não ligava para as músicas que tocavam, mas o que eu realmente amava era encostar o ouvido na caixa de ressonância do piano e ficar escutando a tempestade sonora que lá dentro

aconteciam. Tudo estava lá. É isso o que eu não conseguia explicar a mim mesmo antes e encontrei, finalmente. Isso era meu mundo. Eu apreciei todos os filmes que gosto, todos os romances que gosto, todas as paisagens que gosto, mas esse som... Magnetizava-me. Atração magnética. Esta é a razão para a dissonância. Porque cada pequeno som está lá. E no campo da música eletrônica, não há nada que se compare a isso! Então, isso tem uma grande importância, um simples jogo de uma criança, uma brincadeira que está sendo influenciada por algo usualmente chamado de “barulho”. Não! Isso não é barulho, isso é incrível! Tudo está lá! Harmônicos, ressonâncias, sons extremos! A pura vibração, por si só! Por isso que, o que costumam chamar de “acorde”, para mim é sonoridade em forma de uma estrutura vertical. Mas chamemos de acorde, é simples, ok, mas não é exatamente um acorde. Eu posso construir um acorde de 24 sons em minha orquestra recompondo as 24 notas. Eu posso recompor da forma tradicional: abrindo o espaço entre os baixos, um pouco mais próximo no centro e ainda mais próximo nos agudos... Mas também posso mudar a posição disso tudo. Mas exige cuidado. Eu posso te contar uma história sobre a banalidade de um acorde pop simples com sétima maior. Eu não gosto disso, mas eu posso pegar o dó, mi, sol, si e inverter. Isso é o que mais gosto de fazer com meus acordes. Recompor a forma tradicional. Então podes pegar meus acordes e analisá-los. Não é difícil, é muito simples. Eu posso também te contar um segredo: discordo com a lei do século XIX. Consonância e dissonância existem, mas 5ª justa e 4ª justa (*perfect fifth and perfect fourth*) não existem, porque necessita que haja um intervalo imperfeito. Porque se você pega uma quarta e adiciona uma terça. Dó Fá + Lá soa consonante. Dó Fá + Sol bemois soa dissonante. Então, isso não é perfeito, é neutro! Porque recebe o tremendo impacto do intervalo mais forte. Por ser neutro, eu posso usar o consonante e o dissonante de uma forma que o equilíbrio crie uma espécie de meio social de comportamento dentro do acorde. Acordes se comportam de formas diferentes a depender da forma como você os mistura. Intervalos são parte de uma outra coisa: um intervalo é como uma sílaba na sua língua. Misturando sílabas, formam-se palavras, formam-se frases e formam-se livros. E com o som eu faço o mesmo. Essa é a minha forma de analisar o som. Se minha música é boa ou não, não importa, se eu não compuser, eu morro. Mas essas coisas são o resultado de um personagem de um órfão que pensava: “o que eu faço da minha vida de agora em diante?” E daquele momento em diante, eu precisava saber o porquê de tudo. “Porque eu desgosto dos acordes do piano bar na esquina, mas gosto do mesmo acorde tocado por Chick Corea?” Isso estava me salvando da rotina. Mas outra coisa: eu escutei tantas peças, mas não só escutando. Um dia eu escutava a Fantasia Escocesa de Max Bruch, então ia para uma loja de música – fiquei amigo do dono porque não tinha dinheiro para comprar as

partituras e precisava do material – pegava peça emprestada e analisava-a. O mesmo fiz com a 1ª Sinfonia de Mahler, 3ª Sinfonia de Copland e por aí vamos.

Guit. *div.*

Viol. I *div.*

Viol. II *div.*

Alt. *f*

Vcl. *f*

CB. *arco* *ppp* *f* *pizz.* *arco*

Guit. **3**

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB.

Guit.

Viol. I *f* *cresc.* *Soli*

Viol. II *f* *cresc.*

Alt. *cresc.*

Vcl. *cresc.*

CB. *cresc.*

First system of the musical score. The instruments are Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Guitar part features chords with a *sft* (soft) dynamic. The Violin I part has a *div.* (divisi) marking and a *p sub.* (piano subito) dynamic, with a *molto* hairpin. The Violin II part also has a *div.* marking and a *p sub.* dynamic, with a *molto* hairpin. The Alto part has a *div.* marking and a *p sub.* dynamic, with a *molto* hairpin. The Violoncello part has a *stacc.* (staccato) marking and a *p sub.* dynamic, with a *molto* hairpin. The Contrabasso part has a *p sub.* dynamic and a *molto* hairpin. A fermata is placed over the final measure of this system.

Second system of the musical score. The instruments are Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Guitar part begins with a circled '5' and features a melodic line. The Violin I part has a *pizz.* (pizzicato) marking and a *pp* (pianissimo) dynamic, with a *molto* hairpin. The Violin II part has a *pizz.* marking and a *pp* dynamic, with a *molto* hairpin. The Alto part has a *pizz.* marking and a *p* (piano) dynamic, with a *molto* hairpin. The Violoncello part has a *fp* (fortissimo piano) dynamic and a *molto* hairpin. The Contrabasso part has a *fp* dynamic and a *molto* hairpin. A fermata is placed over the final measure of this system.

Third system of the musical score. The instruments are Guitar, Violin I, Violin II, Alto, Violoncello (Vcl.), and Contrabasso (Cb.). The Guitar part features a melodic line with a *molto* hairpin. The Violin I part has a *pizz.* marking and a *pp* dynamic, with a *molto* hairpin. The Violin II part has a *pizz.* marking and a *p* dynamic, with a *molto* hairpin. The Alto part has a *pizz.* marking and a *p* dynamic, with a *molto* hairpin. The Violoncello part has a *pizz.* marking and a *p* dynamic, with a *molto* hairpin. The Contrabasso part has a *pizz.* marking and a *p* dynamic, with a *molto* hairpin. A fermata is placed over the final measure of this system.

6

Guit. *arco* *legato*
Viol. I *arco* *legato* *pp* *mf*
Viol. II *arco* *legato* *pp* *mf*
Alt. *arco* *legato* *pp* *mf*
Vcl. *arco* *mf*
Cb. *arco* *mf*

Guit. (Tamb.) ⑥
Viol. I *sfp* *ppp*
Viol. II *sfp* *ppp*
Alt. *sfp* *ppp*
Vcl. *sfp* *ppp*
Cb. *Solo* *mf* *p* *Solo*

Guit.
Viol. I *molto f intenso*
Viol. II *molto f intenso*
Alt. *molto f intenso*
Vcl. *div.* *molto f intenso*
Cb. *f intenso*

Guit. *Sosten...* (Tamb.) *(Tamb.)*

Viol. I *(8)* *div.* *sfz.p* *MOD*

Viol. II *sfz.p* *MOD*

Alt. *sfz.p* *MOD*

Vcl. *pizz.* *f dim.*

CB. *mf* *f dim.*

Guit. *3* *3* *3* *3*

Viol. I *ppp*

Viol. II *ppp*

Alt. *ppp*

Vcl. *arco* *pp*

CB. *pp*

Guit. *rit.* *Allegro (T^o 1^o)*

Viol. I *pizz.*

Viol. II *div.* *pizz.*

Alt. *div.*

Vcl. *unis.* *pizz.* *p*

CB. *p*

8

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.
Cb.

pizz. div.
p

Detailed description: This system contains the first four measures of the score. The Violin I part has a few notes in measures 1 and 4. The Violin II part plays a continuous sixteenth-note pattern. The Alto part has a melodic line with some accidentals. The Violoncello part has a few notes in measures 1 and 4. The double bass part is mostly silent. Dynamics include *p* and *pizz. div.*

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.
Cb.

unis
div.
pp
f
pp
f
p
sfz

Detailed description: This system contains measures 5 through 8. Measure 5 has a circled '8' above it. The Violin I part has a melodic line. The Violin II part is marked *unis*. The Alto part has a melodic line. The Violoncello part has a melodic line. The double bass part has a melodic line. Dynamics include *f*, *pp*, *p*, *sfz*, and *div.*

Guit.
Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.
Cb.

p
(ritmico e preciso)

Detailed description: This system contains measures 9 through 12. The Guitar part has a melodic line. The Violin I and Violin II parts are silent. The Alto part has a melodic line. The Violoncello and double bass parts have melodic lines. Dynamics include *p* and *(ritmico e preciso)*.

Guit. *arco* *v*

Viol. I *arco* *v*

Viol. II *S:* *p* *cresc. poco a poco*

Alt. *p* *cresc. poco a poco* *arco* *f*

Vcl. *f*

CB. *f*

9

Guit. *f*

Viol. I *div.* *pp*

Viol. II *div. arco* *pp*

Alt. *f* *pizz.* *arco* *v*

Vcl. *f*

CB. *f*

Guit. *ppp*

Viol. I *unis.* *div.*

Viol. II *unis.* *div.*

Alt. *arco*

Vcl. *arco*

CB. *arco*

10

10

Guit. *f*

Viol. I *f* *f molto*

Viol. II *f*

Alt. *f* *unpis. pizz. sffz*

Vel. *f* *div. pizz. sffz*

CB. *f* *f molto*

Guit. (*intenso*)

Viol. I *tr*

Viol. II *tr*

Alt. *arco f* *tr*

Vel. *arco f molto sonoro*

CB. *f molto sonoro*

Guit.

Viol. I *f stacc.*

Viol. II *f stacc.*

Alt. *f stacc.* *pizz.*

Vel. *f stacc.* *pizz.*

CB. *f stacc.* *pizz.* *f*

- II -

(Corde con sordini)

(♩ = 120)

2 Soli (♩ = 120) (2 Soli)

VIOLONS I *ppp*

VIOLONS II *ppp*

ALTOS *pp spiccato*

VOLONCELLES

CONTREBASSES

Viol. I

Viol. II

Att.

Vel. *pizz.* *pp*

CB. *pizz.* *pp*

1

Tutti

Tutti *pp*

Tutti *pp*

Tutti *pp* (Soli)

arco *1^o Solo* *div. pizz.* *uniss. pizz.* *mp cantado*

arco *Cantado ma p* *pp*

CB. *pp*

12

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.

Guit.

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.
CB.

Guit.

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vcl.
CB.

Guit. *pp*

Viol. I *1 Solo pp*

Viol. II *1 Solo pp*

Alt. *1 Solo pp*

Vcl. *1 Solo pp*

C.B. *1 Solo pp*

Guit. *mf*

Viol. I *Tutti div. mf*

Viol. II *Tutti div. mf*

Alt. *pizz. mf*

Vcl. *Tutti div. mf*

C.B. *Tutti mf*

Guit. *mf*

Viol. I *unis. f p sub. pp*

Viol. II *unis. soli f p sub. pp*

Alt. *mf*

Vcl. *f p sub. pp*

C.B. *f p sub. pp*

Tutti soli mf

Soli mf

③

Musical score for strings I, II, Violin, Viola, and Bass. The score includes dynamic markings such as *Soli*, *mf*, and *mp*. The strings I and II parts feature melodic lines with slurs and accents. The Violin and Viola parts have similar melodic lines, and the Bass part provides a harmonic foundation.

Musical score for strings I, II, Violin, Viola, and Bass. This section is marked *f cantado el arco* (forte cantando el arco), indicating a bowed, cantando style. It includes dynamic markings like *ff* and *unis.* (unison). The strings I and II parts have more complex rhythmic patterns, while the Violin, Viola, and Bass parts play sustained notes.

Musical score for strings I, II, Violin, Viola, and Bass. This section is marked *poco solo* (poco solo) and includes dynamic markings like *dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The strings I and II parts play sustained notes, while the Violin, Viola, and Bass parts have more active lines, including *pizz.* (pizzicato) markings.

Guit. *(1 Solo)*

Viol. I *(1 Solo)*

Viol. II *(1 Solo)*

Guit.

Viol. I

Viol. II *(1 Solo)*

Alt. *pp*

Guit. ⑤

Viol. I

Viol. II

Alt.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

16

Musical score for the first system, measures 1-4. It features a vocal line and piano accompaniment for I, II, and III parts. The piano parts include trills in measures 3 and 4.

Musical score for the second system, measures 5-8. It includes a vocal line starting with a circled '6' and 'sempre' marking, and piano accompaniment for I, II, and III parts. Dynamics range from *pp* to *mf*. A performance instruction '(con nerviosismo)' is present above the vocal line.

Musical score for the third system, measures 9-12. It includes a vocal line and piano accompaniment for I, II, and III parts. Dynamics range from *pp sub.* to *mf*.

M.E.8454

poco rall.

Guit. (7) *a T^o*

Viol. I *2 Soli*

Viol. II *2 Soli*

Alt. *1 Solo*

Vcl. *pp spicc.*

Guit.

Viol. I *Tutti pizz.*

Viol. II *Tutti pizz.*

Alt. *Tutti pizz.*

Vcl. *Tutti pizz.*

arco

arco

Guit.

Viol. I *pizz.*

Viol. II *div. arco*

Alt. *arco*

Vcl. *cantado*

CB. *pizz.*

unis pizz.

18

Viol. I arco div. *pp*
Viol. II arco (col. viola) div. *pp*
Alt. div. arco *pp*
Vcl. arco *pp*
C.B. arco *pp*

brave

8

Guit.

Guit.

Guit.

Guit. *f* *p* *f* *p* *poco rit.*

M.E. 8454

9 (resuelto)

Guit. *div.*

Viol. I *pp*

Viol. II *pp* *div.*

Alt. *Soli* *pp lejano* *pizz.*

Vcl. *pp* *pizz.*

CB. *pp*

Guit. *fff (con fiereza)*

Viol. I *pizz.*

Viol. II *cresc.* *deciso*

Alt. *mf* *deciso*

Vcl. *mf* *deciso*

CB. *mf* *deciso* *sfz*

Guit.

Viol. I *pp* *(v)* *pizz.*

Viol. II *pp* *pizz.*

Alt. *pp*

Vcl.

CB. *div.* *p*

M. E. 8454

20

uit. ⑩

iol. I *arco*

iol. II *div. arco*

Alt.

Vcl.

CB.

f

uit.

iol. I *unis.*

iol. II *div.*

Alt. *cantado*

Vcl.

CB.

uit.

iol. I *(#)*

iol. II *(II)*

Alt.

Vcl.

CB.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

(cant.) *p sub. e cresc. molto*

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

div. unis. div. pesante ff pesante

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

mp sub. pizz. arco p sub. p p

pizz. (sonoro)

M.F. 8454

- III -

Toccata (♩ = 84)

1. Solo

CLARINETS I

Altri

CLARINETS II

1. Solo

Altri

FLUTES

1. Solo

Altri

VIOLAS

1. Solo

Altri

VIOLINS

1. Solo

Altri

CELLO

Altri

CONTRABASS

Altri

Musical score for woodwinds and strings, measures 1-4. The score includes parts for Clarinets I & II, Flutes, Violas, Violins, Cello, and Contrabass. Dynamics include ppp and sfz.

Musical score for percussion and strings, measures 5-8. The score includes parts for Tambora, Flutes, Clarinets, Violas, Violins, Cello, and Contrabass. Dynamics include sfz, mp, and sf.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt. *Tutti pizz.*

Vcl. *Tutti sfx pizz.*

CB. *Tutti sfx pizz.*

sfx simile

Guit.

Viol. I *arco*

Viol. II *arco*

Alt. *(pizz.)*

Vcl. *arco*

CB. *arco*

Guit.

Viol. I *pizz.*

Viol. II *pizz. mp*

Alt. *pizz. mp*

Vcl. *pizz.*

CB. *pizz.*

sfx

M.E. 8454

24

1

mit.

iol. I arco *mf*

iol. II arco *mf*

Alt. *sol. arco f*

Vcl. *sol. arco f*

CB. arco *mf*

mit.

iol. I *dim.*

iol. II *ppp legato*

Alt. *dim.* *ppp pizz. legato*

Vcl. *dim.* *ppp legato*

CB. *dim.* *pp*

mit.

iol. I

iol. II *v n (v n)*

Alt.

Vcl.

CB. *pizz. pp*

M.E. 8454

②

Guit. *div.*

Viol. I *f* *cresc.*

Viol. II *f* *cresc.*

Alt. *f* *cresc.*

Vcl. *f* *cresc.*

CB. *f* *cresc.*

Guit. *tr.*

Viol. I *molto*

Viol. II *molto*

Alt. *molto* *tr.* *sffz p tr.*

Vcl. *molto* *tr.* *sffz p tr.*

CB. *molto* *tr.* *sffz p tr.*

Guit. *5* *cresc. poco a poco*

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB.

26

Musical score for measures 26-28. The score includes parts for Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 26 features a guitar part with a circled '3' above it. Measure 27 has dynamics *mf* and *pizz.* for the strings. Measure 28 has dynamics *ff* and *p* for the strings.

Musical score for measures 29-31. The score includes parts for Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 29 has dynamics *mf* and *p* for the strings. Measure 30 has dynamics *pp* and *div. arco* for the strings. Measure 31 has dynamics *mf* and *pizz.* for the strings.

Musical score for measures 32-34. The score includes parts for Violin I, Violin II, Alto, Violoncello, and Contrabasso. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure 32 has dynamics *p* and *unis.* for the strings. Measure 33 has dynamics *p* and *pizz.* for the strings. Measure 34 has dynamics *p* and *pizz.* for the strings. The guitar part in measure 32 is marked *(secco)*.

M.E. 8454

Guit. *v*

Viol. I *arco*

Viol. II *arco*

Alt.

Vel.

CB.

Guit. *(4)*

Viol. I *pizz.*

Viol. II *pizz.*

Alt. *trb.*

Vel. *div.*

CB. *mf sfz*

(muy poco rit.)

Guit.

Viol. I *arco* *mf cantado*

Viol. II *arco* *p ma sonoro*

Alt. *mf*

Vel. *unis* *p ma sonoro*

CB. *p ma sonoro*

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vel.
CB.

Viol. I
Viol. II
Alt.
Vel.
CB.

Guit.
Viol. I
Viol. II
Alt.
Vel.
CB.

⑤ Un poco sostenuto e cantabile

Guit. *ppp*

Viol. II *1^o Solo* *p*

Alt. *1^o Solo* *p*

Vcl. *1^o Solo* *p*

CB. *ppp*

perdendosi

Guit.

Viol. I *Tutti div. sul tasto* *ppp* *unis* *ppp*

Viol. II *Tutti div. sul tasto* *ppp* *unis* *ppp*

Alt. *1^o Solo cantabile* *ppp sul tasto* *Altri* *ppp*

Vcl. *div.* *ppp*

CB. *ppp*

Guit. *rit.* ⑥

Viol. I *div.* *rit.* *perd.*

Viol. II *div.* *perd.*

Alt. *perd.*

Vcl. *unis* *div.* *perd.*

CB. *ppp*

30

mit. CB.

cresc. e accel. poco a poco

mit. (7) in Tempo 1° (tamb.)

Alt. 1° Solo

Vel. 1° Solo

CB.

molto

1° Solo

ppp

mit. (tamb.)

d. I 1° Solo Altri

d. II 1° Solo Altri ppp

Alt. 1° Solo Altri

Vel. 1° Solo Altri

CB.

ppp

molto

molto

molto

sff

M.E. 8454

Guit. (tamb.) (tamb.)

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

molto

sffz

Guit. ⑧ (rasguendo)

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vel.

CB.

ff

uniso

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

Musical score for measures 1-8. The score includes staves for Violin I (v.), Violin II (II), Viola (II), Cello (cl.), and Bass (B.). The key signature is B-flat major. The first system (measures 1-4) features a *ff* dynamic. The second system (measures 5-8) features a *p* dynamic. The Cello and Bass parts include *mf cresc.* markings. The Bass part has *sft p* markings at the end of the system.

Musical score for measures 9-12. The score includes staves for Violin I (v.), Violin II (II), Viola (II), Cello (cl.), and Bass (B.). The key signature is B-flat major. Measure 9 is marked with a circled 9 and *legato*. Measure 10 is marked with *cantado*. The first system (measures 9-10) features a *sfz* dynamic. The second system (measures 11-12) features a *pp sub.* dynamic. The Cello and Bass parts include *pizz.* and *arco* markings. The Bass part has *ppp* and *poco* markings at the end of the system. The page number M.E. 8454 is printed at the bottom.

Guit.

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB. *arco*

Guit. *mp*

Viol. I

Viol. II

Alt.

Vcl.

CB. *pizz.*

10 Più mosso

Flute I: simile
Flute II: simile
Clarinet I: cresc.
Clarinet II: cresc.
Bassoon: f con todo el arco e marcato
Cello/Double Bass: arco, f con todo el arco e marcato

Flute I: molto cresc.
Flute II: molto cresc.
Clarinet I: molto cresc.
Clarinet II: molto cresc.
Bassoon: molto cresc.
Cello/Double Bass: Sosteniendo il tempo, molto cresc.

Musical score for measures 10-12. The score includes parts for Guit., Viol. I, Viol. II, Alt., Vcl., and C.B. The guitar part features a melodic line with a *rit.* marking and a circled measure number 11, followed by a *a Tempo* instruction. The string parts include dynamic markings such as *f*, *mp*, and *mf*, and the *marcato* tempo marking. The section concludes with a double bar line.

Musical score for measures 13-15. This section features Viol. I, Viol. II, Vcl., and C.B. The Violin I part consists of sustained notes. The Violin II part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Contrabass parts feature a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The guitar part is silent in this section.

uit. *fff* (ind. y anular "apuyando")

Viol. I

Viol. II *mp*

Alt. *mp*

Vcl. *div.*

CB. *sfx*

Guit. *sosteniendo*

Viol. I *tr* *PPP*

Viol. II *tr* *PPP*

Alt. *sosteniendo*

Vcl. *unis. pizz.* *PPP*

CB. *pizz. sonoro* *fff*

M.E. 8454