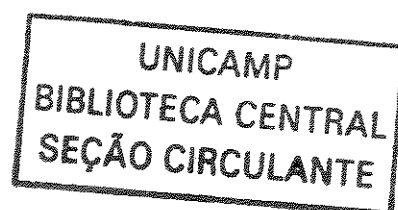


**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL
UNICAMP - UFRN**

***Trinta e Uma Peças Musicais de João Juyanklin:
Uma Edição Comentada.***

Alvaro Alberto de Paiva Barros

NATAL - 2002



1 UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	B278t
V	EX
TOMBO BC/	51807
PROC.	16-837-02
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 14,00
DATA	
Nº CPD	

CM00175408-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

BIBID-275770

B278t

Barros, Alvaro Alberto de Paiva

Trinta e uma peças musicais de João Juvanklin - uma edição comentada / Alvaro Alberto de Paiva Barros. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : Claudiney Rodrigues Carrasco.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

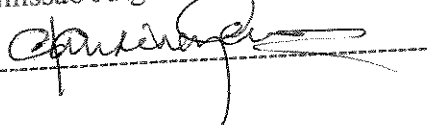
1. Juvanklin, João. 2. Composição (Música). 2. Música - Brasil. I. Carrasco, Claudiney Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO INTERINSTITUCIONAL
UNICAMP - UFRN**

***Trinta e Uma Peças Musicais de João Juvanklin:
Uma Edição Comentada.***

Alvaro Alberto de Paiva Barros

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Álvaro
Alberto de Paiva Barros e aprovada pela
Comissão Julgadora em 03/07/2002



Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do título de
Mestre em Artes sob a orientação do
Prof. Dr. Claudiney Rodrigues
Carrasco.

NATAL - 2002

***Esta dissertação é dedicada a todos os músicos do choro
e aos amantes da música brasileira que reconhecem,
neste gênero, uma das mais significativas formas de
expressão artística.***

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pela bolsa concedida, fonte de recursos financeiros sem os quais este e tantos outros projetos não seriam realizados;

Ao meu orientador, Professor Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco, pelos ensinamentos, incentivo e confiança;

À Professora Dra. Cleide Dorta Benjamim, por todo seu empenho acadêmico e suas preciosas sugestões;

Ao compositor João Juvanklin, por nos fornecer a razão maior desse trabalho, sua música;

Ao Presidente da Fundação José Augusto, o Jornalista Woden Coutinho Madruga, pelo apoio, incentivo e das valiosas conversas sobre a cultura musical do Rio Grande do Norte;

À minha esposa Leninha, todo meu amor, por ter possibilitado a realização deste trabalho, com o seu carinho, incentivo e confiança em todas as circunstâncias da nossa caminhada;

Aos meus filhos Thiago, Gustavo, Augusto e Artur, pela paciência e compreensão;

Ao compositor Danilo Guanais, pela fraterna amizade, confiança, estímulo, e, sobretudo, pelas aulas de análise, que tornaram possível a concretização dessa dissertação;

Ao amigo e Professor Zilmar Rodrigues, pelas valiosas ajudas no decorrer do mestrado, e pela grata companhia no período em que estivemos juntos em Campinas;

Ao Professor Manoca Barreto (João Barreto de Medeiros Filho), por sua amizade e pelas fundamentais aulas de harmonia, imprescindíveis para esse trabalho;

À Josenilton Tavares, pelo incentivo e pelo apoio junto ao Instituto de Música Waldemar de Almeida em todo período do mestrado;

Aos Professores Fidja Nicolai de Siqueira, Eugenio Lima de Souza e Maria Inês Bigóis de Oliveira Rodrigues, responsáveis pela minha formação como instrumentista e pelos incentivos e informações para este trabalho;

Aos Professores da UNICAMP que participaram do MINTER, em especial aos Doutores José Roberto Zan, Ricardo Goldemberg, Regina Muller, Lenita Nogueira e Rafael dos Santos, pela amizade e os preciosos ensinamentos;

A todos os minterandos, em especial ao Professor André Muniz, pelo sucesso e idealização do mestrado interinstitucional;

Ao Professor Alexandre Viana, pela coordenação do MINTER e as constantes providências junto a Capes para com as bolsas de estudo durante o nosso período em Campinas;

Aos amigos e músicos Cláudio Galvão, Waldemar Ernesto, Paulo Tito, Carlos Lira, Chico Elion, Glorinha Oliveira, José Domingos Campos e José Mendes da Rocha Filho (o Rochinha), pelas preciosas declarações nas entrevistas, que foram tão necessárias para a fundamentação desse trabalho;

Ao amigo Marcos Aurélio Lima, por toda assistência que nos deu em Campinas;

Especialmente a DEUS, por sua infinita bondade e por permitir minha existência com saúde e discernimento;

Finalmente, aos meus pais José Ribamar e Antônia de Paiva Barros, verdadeiros amigos, incentivadores e responsáveis por tudo que já realizei de bom na vida.

RESUMO

Este trabalho consiste numa edição comentada das *Trinta e uma peças musicais* do compositor João Juvanklin de Souza, que incluem uma seleção por ele feita de suas melhores obras para bandolim, violão e cavaquinho. Além de traçar um perfil biográfico do compositor, contextualizando-o no ambiente musical do Natal, é feita uma abordagem acerca dos componentes estruturais do seu discurso musical (perfis harmônico, melódico, rítmico e formal), acrescida de comentários, revisões e sugestões de acompanhamento. A anexação de cópias dos manuscritos completa este trabalho, pois, é feita no intuito de revelar de forma mais completa a produção musical de João Juvanklin, notabilizando a sua importância no cenário artístico e cultural do Rio Grande do Norte.

ABSTRACT

This work is a critical edition of the *Trinta e uma peças musicais* by João Juvanklin de Souza, that includes a selection made by himself of his best works for mandolin, guitar and small guitar. Besides delineate a biographical profile of the composer, placing him in the musical atmosphere of the city of Natal, it is made an approach concerning the structural components of his musical style (harmonic, melodic, rhythmic and formal profiles), with comments, revisions and suggestions for the accompaniment. The annexation of copies of the manuscripts completes this work, made with the intention of revealing in a more complete way João Juvanklin's musical production, making well-known his importance in the artistic and cultural scenery of Rio Grande do Norte.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR	14
CAPÍTULO 2 – A MÚSICA DE JOÃO JUVANKLIN.....	24
2.1 - <i>Esquema Genérico da Obra.....</i>	<i>26</i>
2.2 - <i>O Perfil Harmônico.....</i>	<i>27</i>
2.3 - <i>O Perfil Melódico/Rítmico.....</i>	<i>30</i>
2.4 - <i>Análise Integral do Choro PRIMAS E BORDÕES para violão Solo.....</i>	<i>39</i>
CAPÍTULO 3 – TRINTA E UMA PEÇAS MUSICAIS DE JOÃO JUVANKLIN COMENTADAS.....	43
3.1 - <i>Apenas as Estrelas.....</i>	<i>44</i>
3.2 - <i>Arrepiando.....</i>	<i>47</i>
3.3 - <i>Baião Cigano.....</i>	<i>49</i>
3.4 - <i>Bandolim para Conceição.....</i>	<i>51</i>
3.5 - <i>Céu de Alah.....</i>	<i>54</i>
3.6 - <i>Cezar no chorinho.....</i>	<i>58</i>
3.7 - <i>Chorinho pra Alexandre.....</i>	<i>61</i>
3.8 - <i>Chorinho da esquina.....</i>	<i>64</i>
3.9 - <i>Chorinho faceiro.....</i>	<i>67</i>
3.10 - <i>Chorinho do Zé Domingo.....</i>	<i>70</i>
3.11 - <i>Cibelle.....</i>	<i>72</i>
3.12 - <i>Conversa de bandolim.....</i>	<i>75</i>
3.13 - <i>Enquanto houver razão.....</i>	<i>77</i>
3.14 - <i>Era uma vez um sax.....</i>	<i>80</i>

3.15 - <i>Horas iguais</i>	82
3.16 - <i>Inspiração</i>	85
3.17 - <i>Interrogativo</i>	88
3.18 - <i>Minha valsinha</i>	91
3.19 - <i>Momentos</i>	94
3.20 - <i>O Tempo passou</i>	97
3.21 - <i>Outra vez</i>	100
3.22 - <i>Pintor seresteiro</i>	102
3.23 - <i>Plenilúnio</i>	105
3.24 - <i>Prelúdio N° 1 em Si menor</i>	108
3.25 - <i>Primas e bordões</i>	111
3.26 - <i>Recordações</i>	114
3.27 - <i>Relembrando Acayaca</i>	118
3.28 - <i>Rumos e caminhos</i>	120
3.29 - <i>Sete cordas de ouro</i>	123
3.30 - <i>Três amigos</i>	126
3.31 - <i>Valsa em prelúdio</i>	129
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	 132
 BIBLIOGRAFIA	 133
 ANEXOS: RESUMO DAS PRINCIPAIS ENTREVISTAS REALIZADAS NA PESQUISA E MANUSCRITOS DA OBRA	 137

INTRODUÇÃO

Em 1996, foi gravado um CD contemplando uma seleção de obras do compositor João Juvanklin, autor de peças feitas essencialmente para bandolim, violão e cavaquinho. O CD apresentava temas em vários gêneros cultivados pela tradição norte-rio-grandense, tais como: Choros, Valsas, Frevo e Baião. Nesse disco, gravei quatro das oito peças que o autor havia escrito para violão solo, seis choros com o Regional Sonoroso¹, e duas valsas, em trio, atuando também como arranjador nos choros e valsas. Por entender que se tratava de um projeto de muita importância para universo da música instrumental brasileira, incentivei-o a publicar em um álbum as partituras das suas mais expressivas obras, incluindo as que haviam sido gravadas.

Estimulado pelo sucesso desse trabalho, concluí que, dentro da minha proposta para o mestrado interinstitucional, poderia dar uma contribuição para a cultura musical potiguar e brasileira, fazendo uma análise da obra desse compositor, acrescida de uma abordagem biográfica.

Minha primeira idéia foi fazer uma análise de um conjunto de peças para violão que o compositor havia publicado em 1998 pela editora Diplomata, (Natal/RN), que se chamava *“Oito Peças para Violão”*. Com base nessa proposta, elaborei o anteprojeto de pesquisa, com o título de **“Oito Peças para Violão de João Juvanklin – Uma contribuição à música norte-rio-grandense”**.

Posteriormente, em virtude da minha aproximação com o compositor e de ter acesso ao conjunto mais amplo de sua obra, e também influenciado pela repercussão de comentários de colegas de classe e de músicos de renome como Henrique Cazes², que me incentivou a explorar e divulgar a obra de João Juvanklin, entendi que o âmbito da minha

¹ Grupo de choro formado desde 1987 por professores e instrumentistas do Instituto de Musica Waldemar de Almeida da Fundação José Augusto, ligado à Secretaria de Educação e Cultura do Rio Grande do Norte.

² Henrique Cazes, um dos mais conceituados intérpretes do cavaquinho da atualidade, com reconhecimento internacional, é um dos grandes pesquisadores e militantes na divulgação do choro no país e no exterior.

pesquisa poderia ser ampliado, o que provavelmente faria da minha iniciativa uma contribuição ainda maior ao panorama cultural do Rio Grande do Norte.

A partir de então, com base numa outra edição, com o título “*Trinta e uma Peças Musicais de João Juvanklin*”, publicada independentemente pelo próprio autor em 1998³, resolvi mudar o enfoque do meu trabalho por achar que esse conjunto de obras representa melhor a produção musical de João Juvanklin até o presente momento. O título provisório do trabalho passou então a ser “A Obra de João Juvanklin para Bandolim, Violão e Cavaquinho – Uma edição comentada”.

Com objetivo de seguir o cronograma do projeto de pesquisa, iniciei o levantamento bibliográfico complementar. Diante da necessidade de estabelecer uma conexão entre o compositor e o ambiente cultural no qual ele desenvolveu seu talento, realizei diversas investigações nos principais acervos bibliográficos que estavam ao meu alcance. Naquela ocasião, encontrei dificuldades para visualizar esse ambiente. Haja vista que não havia uma bibliografia que tratasse especificamente da história da música no Rio Grande do Norte, mas apenas informações soltas, em livros de assuntos variados. Mesmo com inúmeras publicações sobre os gêneros cultivados por João Juvanklin, não tive como dar uma referência histórico-estética da criação do compositor, nem contextualizar a sua formação intelectual a não ser através de entrevistas.

A partir de agosto de 2001, realizei uma série de entrevistas. A primeira delas foi com próprio compositor. Gravei aproximadamente três horas de fita cassete. O fato de ter o compositor lúcido e desfrutando de muita saúde permitiu que eu pudesse colher informações imprescindíveis à composição fiel de sua biografia.

Paralelamente, entrevistei importantes intelectuais, músicos e pesquisadores da cidade, contemporâneos de João Juvanklin, no intuito de obter dados que permitissem uma visão panorâmica do ambiente musical da cidade, de modo a contextualizar o meu personagem e sua obra. Foram eles: Cláudio Galvão, escritor, pesquisador e professor da

³ Editada pela Gráfica Diplomata, Natal/RN, a obra continha uma seleção (pelo compositor feita) de suas melhores obras para Bandolim (20), Violão (08) e cavaquinho (03).

UFRN (sobre o ambiente musical de Natal e fatos históricos relevantes); Paulo Tito, cantor, compositor e arranjador (sobre o ambiente musical na década de quarenta); Waldemar Ernesto Hitzel, pianista, arranjador e professor (sobre a música instrumental na década de cinquenta em Natal); Chico Elion, compositor e bandolinista (sobre os grupos de música instrumental em Natal nos anos cinquenta); Glorinha Oliveira, uma das maiores referências do rádio em Natal (sobre os programas de rádio na década de cinquenta); José Mendes da Rocha Filho, empresário e produtor artístico (sobre o movimento do Choro em Natal) e José Domingos Campos, violonista e seresteiro de Natal (sobre o programa “Mesa de Botequim”). Esse material serviu como base para a contextualização do trabalho de João Juvanklin como compositor e intérprete.

O conteúdo da segunda parte da minha pesquisa é composto da análise das características gerais da obra de João Juvanklin, dos pontos de vista melódico-rítmico, harmônico e formal. O objetivo aqui é detectar elementos comuns, que permeiam a obra ou parte delas.

Dando continuidade ao processo, iniciei também uma investigação nos manuscritos das peças, por meio de diversos encontros com o compositor, para detectar aspectos originais em sua obra.

Comecei, a partir daí, o trabalho de reescrever todas as músicas cujos manuscritos estavam bem definidos, propondo algumas alterações que julguei necessárias. Algumas delas precisavam de uma revisão de grafia musical (principalmente as peças para violão). Os encontros com o compositor permitiram também que nós discutíssemos e definíssemos, de forma mais detalhada, adequações nas harmonizações de todas as músicas, bem como nas ornamentações (principalmente as peças para bandolim) e na forma em que todas seriam executadas (repetições, saltos, etc.).

Na terceira parte do trabalho, além de expor os aspectos pessoais que motivaram as composições, apresento comentários acerca das características estruturais das obras, que incluem, notadamente os componentes melódicos, harmônicos e formais.

CAPÍTULO 1

O COMPOSITOR

1 - O COMPOSITOR

A década de quarenta foi muito produtiva para os artistas em Natal. A pacata capital do Rio Grande do Norte, acostumada às serestas, tertúlias e retretas aos fins de semana no coreto da Praça André de Albuquerque, via com ansiedade a modernização de sua mais importante emissora de rádio, a Rádio Poti de Natal,¹ cujos palcos e programas tornar-se-iam um portal para a ascensão de jovens artistas que almejavam sucesso profissional na música.

Ao mesmo tempo, informações sobre artistas e programas de concertos no teatro Alberto Maranhão, juntamente com detalhes das atividades acadêmicas e artísticas do Instituto de Música de Natal,² eram veiculadas através da revista “SOM”, então dirigida pelo maestro Waldemar de Almeida.³

Paralelamente, iniciava-se uma das mais profícuas fases da arte musical de Natal: a era dos trios vocais,⁴ aquecida pela presença dos quase dez mil militares americanos instalados na cidade, por ocasião da Segunda Guerra Mundial.

¹ Uma das mais importantes emissoras de rádio do Rio Grande do Norte. Criada em Novembro de 1939 inicialmente com o nome de Rádio Educadora de Natal, transformou-se em Rádio Poti de Natal, em Fevereiro de 1944, por iniciativa do Empresário e Jornalista Assis Chateaubriand. Seu papel foi de extrema relevância para o crescimento cultural da cidade de Natal, tornando-se uma espécie de trampolim para os artistas potiguaros, que ansiavam por conquistar o sucesso profissional na música. MOURA JR., 1998: pág. 18.

² Fundado em 1933, pelo maestro Waldemar de Almeida, ficou sob sua direção até 1950. CÂMARA, 2001: pág. 454.

³ Compositor, maestro e pianista norte-rio-grandense (1904-1975). Professor e fundador do Instituto de Música de Natal e fundador da revista “SOM” (um periódico do Instituto de Música de Natal que circulou, pelo menos, de 1936 a 1948, e que veiculava também propaganda comercial, notícias sobre o movimento musical do Estado, artigos sobre música, músicos e contou com o escritor e folclorista Luís da Câmara Cascudo como presidente) CÂMARA, 2001: pág. 454.

⁴ Movimento artístico surgido no início da década de quarenta na cidade de Natal Idealizado por ilustres intelectuais como Carlos Lamas, Carlos Farache e José Gurgel do Amaral Valente, tal movimento se estende até meados da década de sessenta e que fomentou a formação mais de sessenta grupos vocais entre eles, o trio Irakitan e o Marayá. . MOURA JR., 1998: pág. 15-16.

Nessa época, artistas como Agnaldo Rayol, Ademilde Fonseca, K-Ximbinho⁵ e trios vocais como o Irakitan e o Marayá partiram para uma carreira de projeção nacional, impulsionados por seus talentos e pelo sucesso alcançado nos palcos e programas da cidade, até então modesta, às margens do Rio Potengi, carinhosamente denominada por Luís da Câmara Cascudo de “A Noiva do Sol”.

É nessa atmosfera que chega a Natal, ainda criança, aquele que mais tarde tornar-se-ia um dos mais importantes compositores e instrumentas do Estado, João Juvanklin de Souza.

Nascido em 17 de Fevereiro de 1938 e natural de Serra Caiada/RN, Juvanklin interessou-se por música graças à influência de seu pai, Jovino Guilherme de Souza, que tocava clarinete e violão e que, ao enxergar no filho uma musicalidade aguçada, resolveu presentear o filho, que completava oito anos, com um cavaquinho.

Aos nove anos, dada a sua precoce tendência a ser solista, Juvanklin, já fazendo parte da SAE (Sociedade Artística Estudantil), ⁶ estréia nos palcos da Rádio Educadora de Natal (REN), tocando cavaquinho e acompanhado pelo irmão, um ano mais velho, Franklin de Souza (que tocava pandeiro), formando o seu primeiro grupo musical, o *Duo Guri*, que posteriormente transformar-se-ia em *Trio Guri*, após a inclusão de Levi Viana, na bateria.

⁵ K-Ximbinho (1917-1980) – Sebastião Barros – Maestro, compositor e clarinetista nordestino-grandense natural de Itaipu (RN). Um dos mais expressivos compositores brasileiros do gênero choro. Atuou de forma brilhante como arranjador nas principais gravadoras como: *Odeon* (1955) e *Globo* (entre 1965 e 1975). Como instrumentista, teve uma projeção de destaque e participou das principais orquestras do Rio de Janeiro e São Paulo e esteve ao lado de nomes como: Ciro Monteiro, Francisco Alves, Severino Araújo, Ademilde Fonseca e muitos outros. CÂMARA, 2001: pág. 284.

⁶ A Sociedade Artística Estudantil foi criada em 25 de Agosto de 1948 e durou até o início da década de cinquenta. Seu primeiro presidente foi Fernando Luís da Câmara Cascudo (filho do escritor Luís da Câmara Cascudo). Sem fins lucrativos, era uma entidade que tinha como propósitos estimular e incentivar todo tipo de manifestação artística dos estudantes da cidade de Natal. Era um espaço cultural onde desfilavam todos os grandes talentos da cidade de Natal, os quais, posteriormente, seriam lançados na Rádio Poti, para alcançar vãos mais audaciosos no meio artístico. MOURA JR., 1998: pág. 18.

De origem humilde, o pequeno Juvanklin não dispunha, naquela época, de recursos que possibilitassem a ele receber orientações técnicas de um profissional da música. As dificuldades para fazer repertório eram tantas que, às vezes, era preciso renunciar a uma brincadeira de rua para poder completar uma determinada seção de um dos sucessos da época. Juvanklin afirmou:

“Eu não tinha uma consciência muito grande de quem era Waldir Azevedo, Jacob do Bandolim ou quem era Pixinguinha, até porque o nível de informação, naquela época, era muito precário. Minha família era pobre e meu pai era motorista e proprietário de um caminhão. Delicado,⁷ por exemplo, era uma das minhas preferidas, embora eu demorasse bastante para tirar toda a música. Por vezes eu deixava de brincar com os colegas porque era preciso passar horas no pé do rádio para que a música tocasse outra vez e só assim eu poderia completar uma parte que faltava na música”.⁸

Pouco tempo depois, seu pai, percebendo que a desenvoltura do jovem Juvanklin no cavaquinho demonstraria a sua tendência a solista, decidiu apresentar-lhe o bandolim, informando-lhe que aquele novo instrumento ofereceria mais recursos, por dispor de uma amplitude maior em sua tessitura, e que fatalmente acarretaria um melhor desenvolvimento como solista. Também, por dispor de um porte físico mais apropriado, Juvanklin inicia o seu aprendizado com o violão, como autodidata, e desenvolve-se até ganhar maturidade como músico.

Em 1953, alguns estudantes de música de Natal orgulhavam-se de fazer parte do corpo discente daquele que seria o ícone da boa formação musical: o Instituto de Música de Natal. João Juvanklin junta-se a esse grupo de jovens estudantes e, aos quinze anos de idade, inicia sua formação musical. Concluiu o curso de Teoria Musical e estudou piano durante cinco anos, sob a orientação da professora Lélia Petrovich. Ao lado do colega

⁷ Um dos maiores sucessos de Waldir Azevedo. Essa composição foi gravada, em 1950, num compacto simples, ao lado de um outro grande sucesso do compositor, *Brasileirinho*.

⁸ Entrevista com o compositor realizada em Maio de 2001.

Cussy de Almeida,⁹ estudou também violino, durante um ano, instrumento cuja afinação é a mesma do bandolim (Mi, Lá, Ré, Sol).

Em suas investidas na música, Juvanklin também experimentou instrumentos de outras famílias, tais como, acordeon, piston e clarinete. Integrou, por um curto período de tempo, a Banda de Música do Professor Enéas, com sede na Praça Pe. João Maria, situada à Rua Potengi (centro de Natal), ocasião em que pôde fazer uso do aprendizado de teoria musical, obtido nos cursos do Instituto de Música.

A partir de 1954, João Juvanklin dedicou-se ao desenvolvimento da técnica no violão. Nessa época, aquele movimento em torno da música vocal, em Natal, vivia seu momento de apogeu. Entusiasmado com a avalanche de trios que havia na cidade, Juvanklin integra, ao lado de Franklin de Souza e Jomar Siqueira, o trio *Os Três Brilhantes*.¹⁰ No trio, Juvanklin cantava, tocava violão, elaborava as introduções e solos das canções do repertório, além de compor, esporadicamente, canções e boleros para o grupo. São dessa época, as canções: “Desejo” (Bolero, 1954); “Tudo Passa” (Bolero, 1955); “Cisma” (Samba-canção, 1958); “Lua” (Samba-canção, 1958) e “Luz do teu olhar” (Samba-bolero, 1959). A técnica de execução de Juvanklin para o violão foi bastante influenciada pelos arranjos do trio *Los Panchos*¹¹, que ele ouvia em programas veiculados pelo rádio, em rede nacional.

Aos dezesseis anos, João Juvanklin integra o conjunto *Acayaca*,¹² a convite de Chico Elion,¹³ no qual tocava acordeon, violão e bandolim. Dois anos mais tarde, com

⁹ Violinista, compositor e regente. Filho do maestro Waldemar de Almeida e criador da Orquestra Armorial de Câmara de Pernambuco. CÂMARA, 2001: pág. 121-122.

¹⁰ Trio que recebeu toda admiração do historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo, do “Conde de Miramonte”, João Alfredo Cortês, e do compositor norte-rio-grandense, Protásio de Melo. “Os Três Brilhantes” está entre os três melhores trios da história da música vocal do Rio Grande do Norte. O trio atuou em Natal entre 1954 e 1957. MOURA JR.; 1998: pág. 111.

¹¹ Trio vocal formado por dois mexicanos e um porto-riquenho, em 1944. Em 1948, realizam uma turnê pelo Brasil e, quando de sua volta a New York, conquistam os Estados Unidos e mudam-se para o México. Durante seus cinquenta anos de história, participaram de mais de 35 filmes. (internet, pagina: www.musicofpuertorico.com/em/Los_panchos.html). Novembro 2001.

¹² Grupo de música instrumental de baile, criado no início da década de cinquenta, em Natal, que teve como seu principal articulador, o compositor e bandolinista Chico Elion. Durante sua

maturidade musical já reconhecida na cidade, recebeu o convite para integrar o *Trio Marayá*,¹⁴ mas não aceitou. Após prestar os serviços militares, ele decidiu ingressar na carreira de medicina e tornou-se um dos mais respeitados infectologistas do Estado e professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Contudo, foi categórico em afirmar: “*Eu sempre fui um músico de dentro para fora, nada me impedirá de ser médico e músico*”. Tanto é que, mesmo como acadêmico de medicina, atuou ao lado cantores importantes, dentre eles Pery Ribeiro, em substituição ao violonista Luís Bonfá.

A primeira composição de João Juvanklin foi *Baiãozinho*, feita para o cavaquinho,¹⁵ aos 14 anos. Toda a experiência adquirida como integrante de grupos serviu de esteio para tornar-se compositor, segundo ele mesmo afirma: “*A criatividade, pra mim, é, além da execução, a coisa mais importante. Exercitei muito isso no trio, quando tinha que inventar e compor as introduções das músicas do repertório, o que já era uma pequena música*”. No entanto, foi a partir de 1961 que ele iniciou sua produção como compositor, escrevendo *Céu de Alah*, para violão. Esta produção, no entanto, não é constante. A década de sessenta foi, sobretudo, um período de assimilação das características de alguns dos gêneros da música popular brasileira (choro, valsa, frevo e baião), através da apreciação e da interpretação de repertório consagrado.

existência, o grupo realizou diversas apresentações nas principais cidades do Nordeste e destacou-se dos demais por dispor de uma formação bastante eclética: piano, bandolim, acordeon, guitarra havaiana, percussão e contrabaixo acústico. ERNESTO, Waldemar. Entrevista concedida ao autor em 18 de setembro de 2001.

¹³ Compositor, bandolinista e arranjador norte-rio-grandense. É autor de canções como, *Ranchinho de Paia* e *Moinho D'água*, que tiveram registros fonográficos no Brasil e no exterior. Integrou vários grupos vocais de expressão em Natal e foi fundador do primeiro quarteto vocal da cidade: o “*Quarteto Marupiara*”. Atuou como presidente da Ordem dos Músicos do Brasil (1970) e foi um dos membros fundadores da SAE (Sociedade Artística Estudantil). CÂMARA, 2001: pág. 107.

¹⁴ A exemplo do Trio Irakitan, foi o segundo trio vocal que, ao sair da cidade de Natal, projetou-se internacionalmente. O *Trio Marayá* radicou-se em São Paulo e realizou diversos programas na TV Record como: “*Música e Poesia com o Trio Marayá*” e “*Trio Marayá e você*”. Excursionou pela Europa, em 1959, em shows na Espanha, Itália, Hungria e Áustria. Recebeu medalha de ouro no Festival de Música da Bulgária, na cidade de Sofia. Entre os diversos prêmios que recebeu, consta o “*Roquette Pinto*”, como melhor conjunto vocal, nos anos de 1958 a 1963. Participou de vários filmes ao lado de artistas como: Dercy Gonçalves e Walter Stuart. Gravou com grandes nomes da nossa música, como Jair Rodrigues, e acompanhou Gilberto Gil em sua primeira gravação, a música “*Pra que Mentir*”. CÂMARA, 2001: pág. 436.

¹⁵ Embora tenha sido composta no cavaquinho, João Juvanklin considera que idiomáticamente essa peça é mais apropriada para o violão.

Definitivamente, as décadas de setenta, oitenta e noventa representam a fase composicional mais profícua na vida de João Juvanklin. Nesses anos, ele se dedica totalmente à música instrumental. Ao bandolim, violão e cavaquinho, João Juvanklin direciona uma obra calcada em gêneros por ele cultivados ao longo de quatro décadas.

Em Natal, por volta de 1974, um grupo de músicos seresteiros intitulados “A Turma do Sereno”, liderado pelo violonista José Domingos Campos, invade os estúdios da Rádio Cabugi e sensibiliza o seu mais respeitável radialista, Adiodato Reis,¹⁶ propondo-lhe, a criação daquele que viria a ser um dos mais importantes programas de rádio de Natal, “Mesa de Botequim e a Turma do Sereno”, que tinha como principal propósito prestigiar a música popular brasileira, por meio de alguns dos seus mais representativos gêneros musicais. Ao longo de seus quase quinze anos de edição, o programa realizava-se aos domingos, das dezenove até vinte e duas horas, e era ansiosamente aguardado pela comunidade, sendo transmitido ao vivo para todo Nordeste, com um índice considerável de audiência. Ao lado dos músicos titulares do grupo que fazia o “Mesa de Botequim”, apresentava-se, toda semana, um convidado especial, que exibia sua arte seja como intérprete, seja como compositor. com esse convidado o radialista Adiodato Reis dialogava e tecia comentários acerca da obra apresentada.

Para João Juvanklin, “Mesa de Botequim” foi como uma grande fonte de inspiração para muitas de suas composições. A partir de 1976, e durante muitos anos, sua presença naquele programa foi considerada fundamental por parte dos organizadores e do público ouvinte, para o sucesso alcançado pelo programa. Parte de sua obra está, seguramente, vinculada e endereçada àquele momento, como ele mesmo lembra: “*Com a minha participação naquele programa, eu passei a ser estimulado e instigado a compor, e dediquei várias das minhas composições aos devotos daquele movimento*”.¹⁷

¹⁶ Adiodato José dos Reis, radialista e comentarista esportivo que dirigiu, por dois anos, o programa “Mesa de Botequim”. Faleceu em 1976. CAMPOS, José Domingos. Entrevista concedida ao autor no dia 08 de abril de 2002.

¹⁷ O sucesso do programa foi tanto, que em 1992 a TV universitária, por iniciativa do jornalista Luís Lobo, criou a versão do “Mesa de Botequim” para a televisão. O programa durou até 1994. CAMPOS, José Domingos. Entrevista concedida ao autor no dia 08 de abril de 2002.

Paralelamente, os seresteiros, boêmios e apreciadores do choro e do samba em Natal tinham no “Café Nice 2”¹⁸ um espaço que servia de ponto de encontro dos músicos e intelectuais da cidade. Enquanto o “Mesa de Botequim” tinha, fundamentalmente, um propósito de difundir a música popular brasileira por intermédio de seus artistas e intérpretes, o “Café Nice” proporcionava o deleite de seus frequentadores, por estarem diante dos próprios músicos e, de certa forma, interagindo com eles.

“Foi um forte estímulo para a manutenção e melhoria da música praticada em nosso Estado”, comentou João Juvanklin. Ali, o compositor pôde exercer, informalmente, o papel de “músico da noite”. As noites de sexta-feira, a partir das dezenove horas, tinham para ele um significado especial: era o momento de interpretar, com seus instrumentos prediletos, as obras dos grandes compositores, bem como as suas próprias composições. E foi justamente numa dessas noites que Juvanklin tocou ao lado do instrumentista e compositor que ele considera seu grande inspirador: o bandolinista Joel Nascimento¹⁹, do qual obteve elogios pela destreza de suas interpretações. Naquele encontro, muitas foram as informações trocadas, as experiências compartilhadas.²⁰

Se o choro em Natal já contava com ambientes adequados à sua prática, em 28 de Julho de 1987, a cidade teria motivos para orgulhar-se do Sr. João Mendes da Rocha

¹⁸ Situado à Rua Agostinho Leitão s/n, no bairro do Alecrim e de propriedade do Sr. José Raimundo Filho. O Bar tinha como filosofia, a exemplo do Café Nice do Rio de Janeiro, congregar os artistas da música e intelectuais de áreas diversas, no propósito de celebrar a música popular brasileira, em especial o samba e o choro. Durante sua existência (início da década de setenta até final dos anos oitenta), tornou-se o lugar predileto dos artistas nacionais que, ao passar por Natal em suas turnês e shows, encontravam ali um ambiente descontraído, onde se apresentavam por puro prazer e amor à música. FILHO, João Mendes da Rocha. Entrevista concedida ao autor em 14 de abril de 2001.

¹⁹ (1937-) Bandolinista e compositor, é considerado um dos mais importantes músicos do Brasil sobretudo na divulgação do choro e, em especial, da obra de Jacob do bandolim. Além de ter sido bastante requisitado pelos grandes intérpretes da música popular brasileira a partir de 1960, Joel foi membro fundador da Camerata Carioca e, com a sua notável capacidade de improvisar no instrumento, tocou ao lado de músicos como John McLaughlin, Paco de Lucia, Artur Moreira Lima e Raphael Rabelo, disponibilizando uma expressiva discografia que influencia desde 1975 uma grande legião de instrumentistas e apreciadores do choro. CAZES, 1998: PAG. 159.

²⁰ João Juvanklin relatou em algumas entrevistas comigo, ter sido muito influenciado por Joel Nascimento e, sobretudo pelo seu estilo de execução ao bandolim. João, além de tocar todos os choros de Joel Nascimento, também colecionou toda a discografia do compositor.

Filho²¹ que, junto a um grupo de músicos e intelectuais da cidade, criou o Clube do Chorinho de Natal. Essa foi, certamente, a mais importante de todas as iniciativas, no que se refere à prática e a divulgação desse gênero e que viria a se tornar o ambiente mais propício para abrigar músicos chorões e apreciadores desse gênero, na cidade de Natal. Durante os seus quase dez anos de existência, o Clube do Chorinho de Natal realizou concertos, recitais, palestras e exibição de vídeos, com enfoque especial para a música popular brasileira. Estimulou também a formação de grupos de choro em Natal e promoveu intercâmbio com as sociedades congêneres do Brasil.²²

A esse Clube João Juvanklin integrou-se, não só como freqüentador e músico efetivo, mas como um dos sócios fundadores, no qual ocupou a função de Diretor Artístico durante toda existência do clube. O compositor foi categórico quando afirmou: *“Foi um marco no desenvolvimento do chorinho em nosso Estado, e uma espécie de nutrição e crescimento, não só para o Choro, mas também para a nossa música instrumental”*. O fato de praticamente um terço do conjunto da obra de João Juvanklin datar desse período denota que o programa “Mesa de Botequim”, o Café Nice e o Clube do chorinho de Natal, atuando concomitantemente por quase uma década, foram importantes elementos desencadeadores do processo composicional de João Juvanklin.

Paralelamente a essa atuação na vida musical das noites natalenses, o compositor integrou grupos de música instrumental de expressão, em Natal, como o *“Som Cristal”* e o *“Choro Brejeiro”* e participou, como solista, em gravações de discos de vários artistas e grupos locais.²³

²¹ O popular “Rochinha”. Empresário, radialista, produtor artístico e foi o presidente do Clube do Chorinho de Natal desde a sua fundação. Sem dúvida, um dos maiores militantes do Choro no Rio Grande do Norte.

²² Nos primeiros meses de fundação, o clube ocupou vários espaços (bares e restaurantes) até se firmar no Clube de Engenharia de Natal (antigo Bosque dos Namorados), na Rua Alexandrino de Alencar. Após alguns anos, por dificuldades administrativas, o Clube passou a ter como sede “A Esquina dos Pneus” (esquina da Rua Romualdo Galvão com a Nascimento de Castro), de propriedade de Rochinha, onde permaneceu até a sua extinção no ano de 1993. FILHO, João Mendes da Rocha. Entrevista concedida ao autor em 14 de abril de 2001.

²³ Lp “Liz Nôga & Trio Cigano”, gravado em 1981, no estúdio TonySom, Natal/RN.

Lp “Trio Cigano”, em 1982, no estúdio Rozemblit, Recife/PE, no qual teve registrada uma de suas canções vocais gravada, denominada *Felicidade*.

Uma das mais significativas apresentações de João Juvanklin, como instrumentista, ocorreu em novembro de 1995, quando representou o Brasil na *Culture Fest 95*, na Universidade do Maine – USA, integrando o duo “*Cordas Potiguares*”, ao lado do violonista Mário Lucio. Nesse evento, Juvanklin apresentou-se com o violão e o bandolim. O duo interpretou clássicos da música popular brasileira e composições da autoria do compositor.

Atualmente, o compositor se encontra realizando o seu segundo disco, no qual, além de interpretar peças para violão, bandolim e cavaquinho, inclui também peças inéditas do seu repertório vocal que, pela qualidade que lhe é peculiar, certamente servirá como fonte para futuras investigações dentro do universo da música norte-rio-grandense.

CD “Choro Brejeiro” gravado em 1982 nos estúdios Transamérica, Rio de Janeiro, no qual gravou quatro choros seus.

CD “*Natal, Natal*”, gravado em 1983, pelo Projeto Memória- UFRN nos estúdios Transamérica, Rio de Janeiro, no qual teve gravada a sua composição “*Maria*”, feita em parceria com o escritor Diógenes da Cunha Lima.

CD “Chico Elion e Vozes Amigas” gravado em 1997, no estúdio J. Marciano, Natal/RN.

CD “Trio Cigano”, no Lp “*A força do teu Ser*” gravado em 1992, no estúdio Provídeo, Natal/RN.

CD “MPB – Médico Popular Brasileiro”, gravado em 1997, nos estúdios: J. Marciano, Batuque, Cia do Som, Megaphone, Play On, Promídia e Trilha, Natal/RN.

CD “MPB – Médico Popular Brasileiro II” gravado em 1998, no estúdios: J. Marciano, Batuque, Cia do Som, Megaphone, Play on, Promídia e Trilha, Natal/RN.

CD Fabiano Wanderley em “Eu, a vida e a canção” gravado em 2001 no estúdio Megaphone, Natal/RN. CÂMARA, 2001: pág. 260.

CAPÍTULO 2

A MÚSICA DE JOÃO JUVANKLIN

2. A MÚSICA DE JOÃO JUVANKLIN

Para ter uma visão geral dos componentes da obra, esquematizou-se o campo de investigação em componentes estruturais do discurso musical: *Harmônico* (tonalidades prediletas, modulações internas, estruturação dos tons vizinhos nas partes, dissonâncias, pedais, progressões etc.), *Melódico/Rítmico* (motivos recorrentes, motivos característicos, motivos anacrúsicos, desenhos, extensões) e *Formal* (gêneros, quantidade de partes constituintes das peças, características peculiares na disposição das partes). Com base nesta estruturação, elaborei uma tabela comparativa desses componentes.

A observação dos dados na tabela permitiu um levantamento mais genérico das características da obra de João Juvanklin, como um todo.¹ Essas características são apresentadas, então, com o uso de representações esquemáticas. Esses esquemas apresentam o número de peças escritas (com descrição de gêneros) no modo menor e maior, a duas e três partes respectivamente. O que aparece descrito no conteúdo de cada parte são as possibilidades levantadas a partir da análise de cada uma das peças. Ao lado, os algarismos romanos representam os graus da escala.

¹ No conjunto das *Trinta e uma Peças Musicais*, é notável a preferência do compositor pelo bandolim, haja visto que dedicou a ele vinte das trinta e uma peças (para o violão e o cavaquinho o compositor escreveu oito e três peças respectivamente).

2.1 ESQUEMA GENÉRICO DA OBRA: TONAL / FORMAL

1) Peças escritas no modo Menor em duas partes:

Total de 13 (06 Valsas, 06 Choros e 01 Baião)		
1ª Parte	Tom principal	Im
2ª Parte	Relativo (05)	III
	Homônimo (02)	I
	Tom principal (06)	Im

2) Peças escritas no modo Menor em três partes:

Total de 06 (05 Choros e 01 Valsa)		
1ª Parte	Tom principal	Im
2ª Parte	Relativo (06)	III
3ª Parte	Homônimo (04)	I
	Relativo (02)	III

3) Peças escritas no modo Maior em duas partes:

Total de 07 (05 Choros, 01 Prevo e 01 Valsa)		
1ª Parte	Tom principal	I
2ª Parte	Relativo (04)	VI
	Tom principal (apenas 01, <i>Relembrando o Acayaca</i>)	I
	Dominante (apenas 01, <i>Bandolim para Conceição</i>)	V
	Homônimo (apenas 01, <i>Chorinho pra Alexandre</i>)	Im

4) Peças escritas no modo Maior em três partes:

Total de 03 (02 Choros)		
1ª Parte	Tom principal	I
2ª Parte	Relativo	VI
3ª Parte	Subdominante	IV

Observação: Além das peças relacionadas nas tabelas acima, o compositor escreveu mais três peças fora das características descritas. São duas peças de formas livres: *Céu de Alah* (em Mi menor), *Prelúdio em Si menor*, e uma valsa a quatro partes, *Recordações* (em Mi menor) todas escritas para violão.

2.2 O PERFIL HARMÔNICO

Ao observar as tabelas do esquema genérico da obra de João Juvanklin, conclui-se que há uma predileção, no conjunto de sua obra, por tonalidades no modo menor. De um total de trinta e uma peças, vinte e duas delas são escritas em modo menor, contra um pequeno número de nove, escritas no modo maior. A estrutura escalar baseia-se no modelo tradicional diatônico, com alguma eventual alteração de passagem ou bordadura.

As peças estão dispostas em uma, duas, três e até quatro partes. Torna-se também explícita, a sua preferência por compor as peças constituídas em duas seções. Naturalmente, o tom da primeira seção de todas as músicas determina o tom principal da música. A segunda parte de todas as suas peças, quando no modo maior, está sempre na tonalidade relativa do tom principal, com raríssimas exceções: *Relembrando o Acayaca* (que mantém o tom principal, Sol maior), *Bandolins para Conceição* (que se apresenta no tom da dominante, Ré maior) e *Chorinho pra Alexandre* (que se apresenta na tonalidade homônima, Ré menor).

Nas peças escritas em três partes, no modo maior, o compositor faz uso de um procedimento bem freqüente na linguagem harmônica tradicional do choro, qual seja, a segunda seção na tonalidade relativa do tom principal, enquanto a terceira seção está sempre no tom da subdominante (os choros: *Chorinho da Esquina* e *Sete Cordas de Ouro*).

Nas tonalidades menores, quando a peça está dividida em duas partes, o compositor privilegia, na sua maioria, a repetição da tonalidade principal na segunda seção (*Momentos*, *Outra vez*, *Valsa em Prelúdio*, *Primas e Bordões*, *Plenilúnio* e *O Tempo passou*). Já nas músicas estruturadas em três partes, no modo maior, o compositor usa, sem exceção, as tonalidades relativas menores sempre na segunda parte e, em algumas, na terceira parte também.

No que se refere à proporção entre as partes das suas músicas, percebe-se um considerável equilíbrio em sua concepção, pois, as seções constituintes das peças são

configuradas em tamanhos aproximados, com uma pequena diferença no número de compassos entre as mesmas.

Do ponto de vista tonal, há um dado curioso. João Juvanklin, só escreve partituras com, no máximo, dois acidentes na armadura, há exemplo do que ocorre com os compositores consagrados do choro como Jacob do bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha. No entanto, nas modulações internas das peças, a melodia percorre tonalidades afastadas que incluem vários acidentes ocorrentes (*Sete Cordas de Ouro*, comp. 37 a 40, por exemplo). Outra característica do compositor é o uso de progressões harmônicas, cujas fundamentais caminham em movimentos cromáticos ora ascendentes, ora descendentes (*Chorinho da Esquina* – comp. 1-3, *Chorinho Faceiro* – comp. 51-52, *Sete cordas de Ouro*, comp. 44, 45, 52).

Na música popular, utiliza-se mais comumente a cadência do tipo II / V do que a do tipo (IV/IV) / V (proveniente da música erudita). Porém, em seus choros, João Juvanklin faz uso da cadência IV/IV V/IV| IVm, seguindo a tradição harmônica dos grandes mestres do choro como Joaquim Antônio da Silva Callado (em *Flor amorosa*), Pixinguinha (em *Naquele tempo*), K-Ximbinho (em *Sonoroso*) e muitos outros.

Peça	Compasso	Exemplo
Chorinho do Zé Domingos	12-13; 16-17	(IV/IV) V/IV IVm Gm A7 Dm
Cezar no chorinho	12-13	(IV/IV) V/IV IVm Cm D7 Gm
Cibelle	23-25; 51-53	(IV/IV) V/IV IVm Cm D7 Gm
Momentos	23-25	(IV/IV) V/IV IVm Gm A7 Dm
Sete cordas de ouro	29-30	(IV/IV) V/IV IVm Cm D7 Gm
Plenilúnio	34-36; 45-47	(IV/IV) V/IV IVm Gm A7 Dm

O acorde de Sub V sendo um cromatismo descendente, aparece com frequência nesse movimento cromático.

Peça	Compasso	Exemplo
Cezar no chorinho	15-16	V/V SubV Im E7 Eb Dm
Chorinho pra Alexandre	40-41	SubV Im Eb Dm
Rumos e caminhos	38-39	V/V SubV Im A7 Ab7 Gm
Sete cordas de ouro	20-21	V/V SubV Im E7 Eb Dm
	51-52	SubV V I Gb7 F7 Bb
Chorinho da esquina	1-4	G Gb F E Eb D7 D7

Em alguns casos, o SubV também se insere num movimento cromático ascendente.

Peça	Compasso	Exemplo
Chorinho faceiro	14-15	Gm G# Am

Um outro procedimento comum na obra de João Juvanklin é o movimento cromático ascendente do quinto grau da tônica, resolvendo na terça da subdominante.

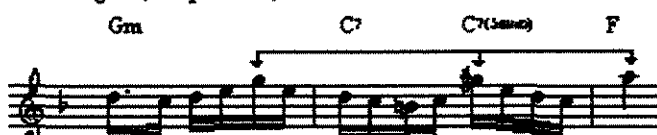
Chorinho do Zé Domingos



Chorinho pra Alexandre (comp. 22-23)



Três amigos (comp. 36-38)



2.3 O PERFIL MELÓDICO/RÍTMICO

Após uma análise panorâmica da obra de João Juvanklin, utilizando critérios comparativos internos, foi possível detectar um caráter melódico bastante heterogêneo. A configuração das melodias que compõem os motivos, as variadas estruturas geradoras e as frases, que alternam fragmentos em graus conjuntos e fragmentos em graus disjuntos (os que se baseiam em arpejos de acordes ou em saltos), confirmam essa heterogeneidade. Um outro elemento que contribui para esse tipo de conclusão é a observação das formas do motivo que compõem cada uma de suas peças. A maior parte delas, excetuando as valsas, apresentam um número muito grande de formas de motivo para cada seção.

Algumas das peças baseiam sua construção melódica em motivos geradores, que sofrem pequenas modificações, dando origem a outros, ficando o discurso musical unificado.

Balão cigano

Comp. 1 Motivo gerador 1



Comp. 21 Motivo gerador 2



Motivo gerador 3

Comp. 38



É muito comum acontecer de cada seção ser construída a partir de um determinado número de motivos geradores independentes. Em *Sete cordas de ouro*, por exemplo, o compositor apresenta dois motivos diferentes em duas das três seções da peça:

Motivo gerador da seção A

Comp. 1



Motivo gerador da seção C

Comp. 37



Em algumas obras, o compositor faz uso de motivos geradores que atravessam toda a estrutura, trazendo coerência e unidade ao discurso musical. Em *Céu de Alah*, por exemplo, um único motivo gera toda a peça.

Céu de Alah

Comp. 2-3



Na valsa *Recordações*, a introdução apresenta um tema cujo material melódico é reapresentado, na última seção (comp. 131,) na região grave do instrumento:

Recordações

Comp. 1-4



Comp. 131

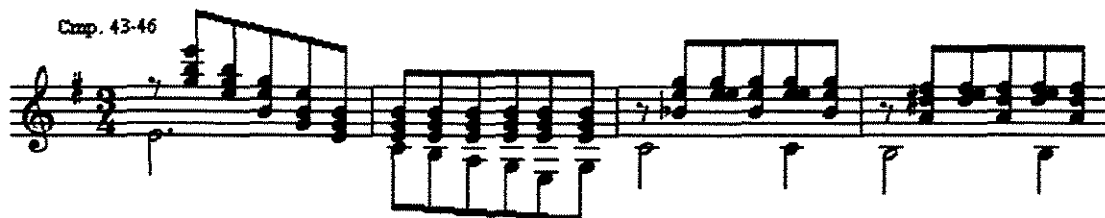


A despeito de suas incursões no universo do choro, não só como intérprete, integrando vários grupos do gênero, mas também como um grande apreciador da música instrumental, João Juvanklin revela, no interior de algumas de suas peças, as influências que sofreu por parte de grandes compositores brasileiros. Essas similaridades são detectadas pela análise dos componentes rítmicos e do perfil de suas melodias.

Na valsa *O tempo passou*, percebe-se a influência do Prelúdio Nº 1 de Heitor Villa-Lobos, no que se refere ao tipo de acompanhamento dado à melodia (harmonização sobre as três primeiras cordas).

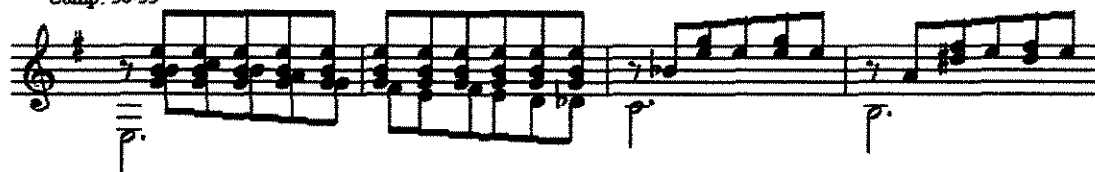
Prelúdio Nº 1 (Heitor Villa-Lobos)

Comp. 43-46



O Tempo Passou (João Avancin)

Comp. 30-33



O compositor utiliza o mesmo procedimento de Villa-Lobos, quando apresenta a melodia na região grave do instrumento acompanhada pela tríade da tonalidade principal da peça em cordas soltas.

Recordações

Comp. 131-138



Prelúdio Nº 1 (Heitor Villa-Lobos)

Comp. 1-6



Em *Chorinho faceiro*, a segunda seção inicia-se com uma estruturação rítmica que apresenta uma similaridade com o movimento dos baixos que caracterizam o tango brasileiro (Maxixe):

Chorinho Faceiro (João Juvenkin)
Comp. 17-20

Mesma estruturação rítmica dos baixos com desenho melódico invertido

Odeon (Ernesto Nazareth)
Comp. 1-4

Apesar do caráter monódico de sua concepção, é possível detectar casos em que vozes simultâneas são sutilmente combinadas em pequenos trechos que sugerem uma polifonia implícita. Em *Sete cordas de ouro*, por exemplo, do compasso 25 ao 28 fica nítida a sugestão de polifonia proporcionada pelo movimento dos baixos contra uma escala descendente na primeira voz, embora o trecho esteja grafado em uma única voz:

Sete cordas de Ouro
Comp. 25-28

Que pode ser entendido como:

Em outros casos, um perfil melódico aparece implicitamente, disfarçado dentro de um desenho ou arpejo:

Pintor Seresteiro

Comp. 17-22

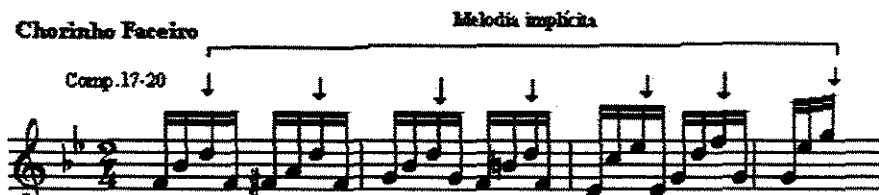
Melodia implícita



Chorinho Faceiro

Comp. 17-20

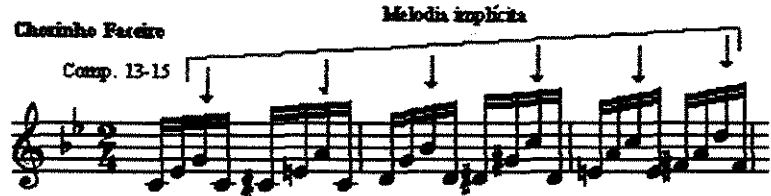
Melodia implícita



Chorinho Faceiro

Comp. 13-15

Melodia implícita



Uma das características do discurso musical de João Juvanklin é a finalização dada às suas peças. Em várias delas, o compositor conclui com um novo material melódico, como acontece, por exemplo, com o perfil rítmico do final do choro *Apenas as estrelas*, com uma nova figuração que termina num arpejo em harmônicos.

Apenas as Estrelas

Comp. 75-78

Ham.....



Em *Relembrando o Acayaca*, as quiálteras finais ajudam a quebrar a repetição obstinada dos grupos em síncope:

Relembrando o Acayara

Comp. 39-42



Em *Bandolins para Conceição*, uma sugestão de movimento contrário de vozes precede uma escala mais linear, feita com as notas do acorde subjacente à harmonia:

Bandolins para Conceição

Comp. 81-89

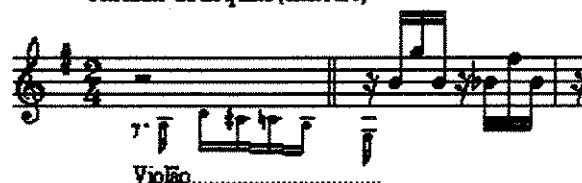


Com o propósito de garantir a coerência nos comentários melódicos que ficam a cargo do violão, João Juvanklin escreve-os, em seus manuscritos, e deixa clara a noção de que não se trata de uma simples improvisação, e sim uma interação entre o discurso melódico do violão e o do instrumento para o qual a peça foi escrita.

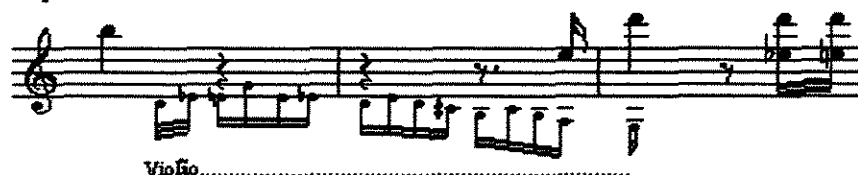
Três Amigos (comp. 50-51)



Chorinho da Esquina (anacruse)



Chorinho pra Alexandre
Comp. 18-20



Sete Cordas de Ouro (1-3)

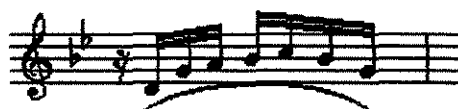


Horas Iguais (1-3)



Uma curiosidade no processo composicional de João Juvanklin, no que se refere ao aspecto melódico/rítmico, é a maneira com que ele apresenta, para uma mesma idéia motivica, um número variado de versões rítmicas. Em *Horas iguais*, por exemplo, um motivo (arco melódico) que permeia a peça é apresentado em cinco versões rítmicas diferentes:

Motivo gerador (comp. 3)



Versão 1 (comp. 28)



Versão 2 (comp. 34)



Versão 3 (comp. 45)



Versão 4 (comp. 62)



Versão 5 (comp. 70)



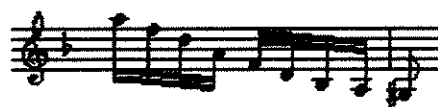
Esse tipo de procedimento ajuda a observar uma outra particularidade da obra de João Juvanklin: diferentemente da maioria dos grandes compositores de choro do passado, que preferiam improvisar em suas interpretações, utilizando ornamentos, ele prefere escrever detalhadamente as ornamentações em suas partituras.

Isso é particularmente notável nas escalas e arpejos em fusas de *Chorinho pra Alexandre* (comp. 5-7; 34-35), no cromatismo de *Sete cordas de ouro* (comp. 18) e *Horas iguais* (comp. 34):

Chorinho pra Alexandre (comp. 34-35)

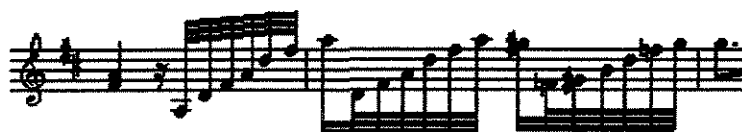


Melodia com ornamentação



Versão sem ornamentação

Chorinho pra Alexandre (comp. 5-7)



Ornamentação com arpejos



Versão sem ornamentação

Sete Cordas de Ouro (comp. 18)



Ornamentação com cromatismo



Versão com melodia simples

Horas iguais (comp. 34-35)



Ornamentação com cromatismo



Versão sem cromatismo

Em algumas situações, o compositor faz uso de quiálteras irregulares no intuito de enriquecer a melodia, como é o exemplo de *Apenas as estrelas* (comp. 56-57):

Apenas as estrelas (56-57)



Versão sem as quiálteras irregulares

2.4 - ANÁLISE INTEGRAL DO CHORO *PRIMAS E BORDÕES* PARA VIOLÃO

O título desse choro, *Primas e bordões*, diz respeito a elementos inerentes à estrutura física do violão. De um total de seis cordas - afinadas na disposição Mi, Si Sol, Ré, Lá, Mi - as Primas são as três primeiras, nas quais se registram os sons agudos; os Bordões são as três últimas cordas, que assumem os sons graves. Esses conceitos estão ligados a uma tradição do choro, uma terminologia antiga, que dá à peça um caráter saudosista. Atualmente, esses termos estão em desuso. Numa intenção de evidenciar um dos elementos mais importantes na linguagem do choro (o movimento melódico e contrapontístico criados nos bordões, chamado no jargão do choro de *baixaria*), João Juvanklin estabelece um discurso musical, em forma de diálogo entre as três primeiras e as três últimas cordas do violão.

O esquema formal utilizado nessa composição segue um dos padrões tradicionais do choro composto em duas partes, com a repetição de cada uma e o retorno à primeira, ||: A :: B :|| A ||. Em suas duas diferentes partes, o compositor consegue um equilíbrio no que se refere aos seus tamanhos (cada parte possui dezesseis compassos). As repetições de cada seção seguem um modelo bastante usado em outras peças escritas, por João Juvanklin, para o bandolim - *Cibelle* (Valsa), *Relembrando o Acayaca* (Choro), *Conversa de bandolim* (Choro) e para o violão: *Inspiração* (Valsa).

Harmonicamente, a maioria de suas obras para o violão está centrada em uma só tonalidade principal ao longo de suas partes, com exceção da valsa *Inspiração* (primeira parte em Mi menor e segunda parte em Sol maior). *Primas e Bordões*, não fugindo a esta característica, situa as suas duas partes na tonalidade de Lá menor. O campo tonal, percorrido por ambas as partes, limita-se apenas aos tons vizinhos diretos e indiretos da tonalidade principal, muito embora seja bastante significativo um contraste entre as mesmas, no que diz respeito a inversão de acordes que são predominantes na segunda

parte, ao contrário de uma harmonização baseada em acordes fundamentais na primeira parte. Essa distribuição gera uma estrutura melódica nos baixos, no início da segunda parte.

ANÁLISE HARMÔNICA DA PEÇA

Primeira parte

2 4	VII° D#° Vm Em V7 E7	V/7 E/D IV A Im Am	Im Am V E Im Am	V/bVI C/Bb V7/IV A7 IVm Dm	IVm7 Dm7 IVm Dm Im Am	II Bm7(b5) Im Am	V7 E7 V E Im Am	Im Am/C #IV (Crom. harm) Eb/G Im Am	:
--------	--	--	---	--	---	---	---	---	---

Segunda parte

I Am #IV° D#°/A Im Am Im Am	Am/E B7/A Im Am Im Am	E/D E Am Am E/G# Am	A7 A7 Im Am Am/E Am/E	D7(9)/C Dm V A7/C# Volta ao S e	G D7/9/F# Im9 Am9	C Dm
--	---	---	---	--	--	---------------------------------

A primeira seção apresenta um motivo anacrúsico característico do choro (anacruse em três semicolcheias, fig.1) e que se faz presente em vários pontos do discurso musical. O compositor ao longo de toda a peça, faz uso de frases melódicas (Figuras 2, 3, 4, 5, 6) em graus conjuntos com movimentos ascendentes e descendentes, estruturadas em quiálteras de semicolcheias e fusas, com o propósito de traçar um percurso das cordas primas para os bordões do violão.

Motivo anacrúsico

fig.1

Comp. 2-3

fig.2

Mov. ascendentes e descendentes

Comp. 4-5

fig.3

Comp. 9-11

fig.4

Comp. 30, 31, 32, 33

fig.6

Comp. 21-22

fig.5

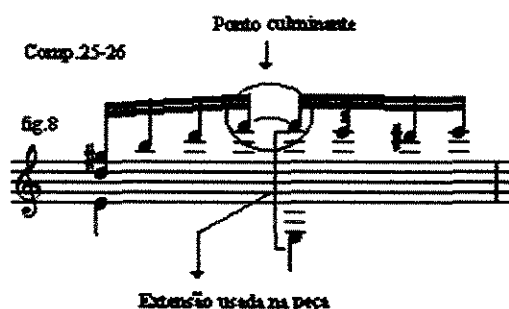
No início da segunda seção (comp. 16 a 20), o compositor apresenta um novo tema de curta extensão (fig. 7), em semicolcheias, com um ritmo sincopado e regular, idealizando um pedal agudo na nota Mi da primeira corda solta, estabelecendo um contraste com as melodias mais articuladas do início da primeira seção. A base harmônica, aqui, assume um perfil melódico mais linear, proporcionado pela movimentação dos baixos e evidenciado pelas síncopes propostas na melodia principal.

Comp. 16, 17, 18, 19 e 20



Primas e Bordões é um choro, cuja base harmônica apresenta-se com uma configuração relativamente simples. O acompanhamento da melodia não apresenta nenhum elemento rítmico de caráter marcante, sendo quase que em sua totalidade estruturado numa linha simples, em semínimas, exceto os compassos Nº 7 (com colcheias), Nº 26 e 27 (com mínimas).

O compositor faz uso de quase toda a extensão do violão nessa peça, no que se refere à tessitura. No compasso Nº 25, dá-se o ponto culminante do choro, quando a melodia alcança a nota Fá 4, estabelecendo o instante de maior energia de todo o discurso musical.



Embora João Juvanklin tenha endereçado ao choro, a maior parte de suas peças escritas para o bandolim e o cavaquinho, e ficando a maioria de suas valsas escritas para o violão, *Primas e bordões* chama a atenção por ser um choro que reúne, em seu conteúdo, quase que todos os procedimentos melódicos e harmônicos encontrados no discurso musical de sua obra, além de explorar de forma coerente alguns dos mais importantes recursos da técnica do violão.

CAPÍTULO 3

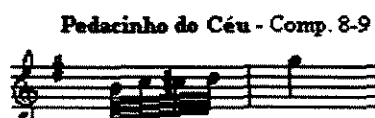
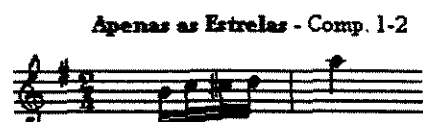
TRINTA E UMA PEÇAS MUSICAIS COMENTADAS

APENAS AS ESTRELAS

Choro-canção composto para cavaquinho, em 1989. É, sem nenhuma dúvida, o mais bem elaborado dos choros escrito por João Juvanklin para esse instrumento.

Estruturado em duas seções, sendo a primeira na tonalidade de Sol maior e a segunda em Mi menor, como é bastante comum no choro a duas partes, em termos de harmonia. É elaborado na forma A B A, sem repetições, um procedimento incomum no conjunto geral de sua obra.

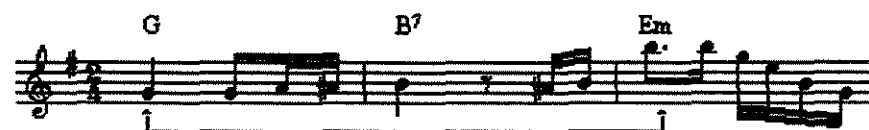
Apenas as Estrelas, principia por um motivo inicial que permeia a peça e explicita a influência de Waldir Azevedo em sua formação, dada a semelhança com algumas células do choro *Pedacinho do Céu*, do referido autor, fonte de referências até para o título desta obra de João Juvanklin.



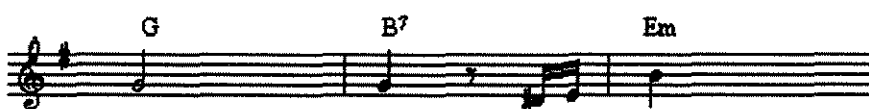
Harmonicamente, o compositor faz uso de modulações entre as seções (comp. 31-33) de modo similar à maneira adotada por Waldir Azevedo em *Pedacinho do Céu* (Sol maior - Mi menor). No retorno à seção A, João Juvanklin modula de forma cromática descendente ao tom principal, seguindo o modelo do mestre Azevedo.



Apenas as Estrelas (Comp. 31-33)



Pedacinho do Céu
Modulação para Mi menor



Choro	A B A	(1ª Parte) G / (2ª Parte) Em	Cavaquinho
-------	-------	------------------------------	------------

APENAS AS ESTRELAS

CHORO- CANÇÃO

Cavaquinho

João Juvanklin

(1989)

4 8 12 16 20 24 28 32 36

Chords: G, F#7, Dm, E7, Fdim, Am, B7, Em, A7, D, G, E7, F#7, Dm, E7, Fdim, Am, E7, A7, D7, G, B7, Em, E7, Am, D7, D7, Gdim.

40 G Em Em B

44 B F#7 F#7 C7

48 B7 Dm7 E7 Am

52 Am F#7 F#7 C7

56 B7 Em Em E7 E7

60 Am 9 Am 9 B7 B7

64 Dm E7 Am F#

68 Em G F#7 B7

72 Em Eb D7 ⊕ Eb

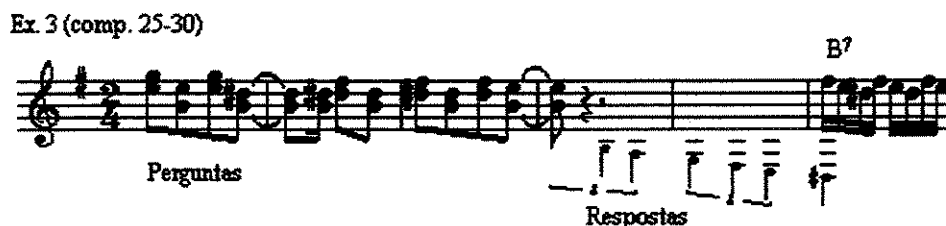
76 Ab D7 G Harm 3

ARREPIANDO

No corpo de toda a obra de João Juvanklin, vê-se uma diversidade de gêneros da música popular, isso define muito bem a sua versatilidade em compor, e sua arte de transitar por diversos ritmos das nossas tradições. O frevo, segundo ele, é um gênero que se presta bem ao cavaquinho, dada a sua afinação que permite uma melhor articulação nos fraseados em cordas duplas, um procedimento comum no idioma deste gênero.

Arrepiando, escrito em 1989 para cavaquinho, é um frevo que traduz bem aquele ambiente eufórico dos foliões nos salões de bailes carnavalescos. É estruturado em duas seções bem distintas, no que diz respeito a figurações rítmicas. A primeira seção apresenta-se, basicamente com células rítmicas com colcheias pontuadas, síncope em colcheias e grupos de semicolcheias (comp. 3–6, ex.1). Porém, é na segunda seção que o compositor revela toda energia que é peculiar ao frevo, por meio de um ataque simultâneo nas duas primeiras cordas do instrumento, estabelecendo um contraste entre as seções, proporcionado pelo motivo de colcheia e duas semicolcheias (comp. 46-49, Ex. 2).

Outro detalhe que, segundo o compositor, foi incluído com a intenção de retratar um frevo ao estilo das saudosas orquestras dos antigos carnavais, é um movimento que utiliza resposta na linha de baixos na segunda seção (comp. 25-30, Ex.3).



Frevo	A B A	(1ª Parte) G / (2ª Parte) Em	Cavaquinho
-------	-------	------------------------------	------------

ARREPIANDO

FREVO

Cavaquinho

João Juvanklin
(1989)

5 G D7 G D7 D7

9 G G B7 B7

15 1. Am D7 2. Am

19 D7 G Em B7 B7 Em

25 Em B7 B7 Em B7

31 B7 Em Em B7

35 B7 Dm E7 Am B7 Em

41 Em B7 B7 Dm

45 E7 Am Am Em

49 Em B7 B7 1. Em

53 Em 2. Em D7 Ao

57 Am D7 G G9

BAIÃO CIGANO

Embora não tivesse nenhuma relação direta com o choro, o Baião foi um dos gêneros mais cultivados por Waldir Azevedo. *Delicado* e *Baião Caçula* são duas evidências disso.

Inspirado nessa produção de Waldir Azevedo, João Juvanklin compôs, em 1989, *Baião Cigano*, escrito para bandolim, e o dedicou a um trio vocal remanescente da era de ouro dos trios vocais do Rio Grande do Norte (final da década de 40 até o final da década de 50), o Trio Cigano, formado por Francisco Franklin de Souza, Manoel Félix Filho (Neco) e Fabiano de Cristo Magalhães Wanderley, e que atua até hoje nos principais eventos de cultura musical de Natal.

Nesta música, o compositor faz uso de uma das suas características mais emblemáticas, a diversidade de formas do motivo numa única peça (Exs. 1, 2, e 3). Com duas seções na forma ternária simples (A B A), a primeira em Lá menor e a segunda no tom homônimo menor, em que o autor representa bem a célula rítmica do Baião (comp. 37-41).

Do ponto de vista harmônico, a peça não foge aos padrões tradicionais e não vai além dos tons vizinhos diretos e indiretos e fazendo uso de empréstimos modais (comp. 54-55).

Baião cigano



Baião	A B A	(1ª parte) Am / (2ª parte) A	Bandolim
-------	-------	------------------------------	----------

BAIÃO CIGANO

Bandolim

João Juvanklin

(1989)

Am

4

10

16

Dm F7 E7 A7

23

D D7 G G7 C

29

E7 Am Dm Am E7

35

1. Am 2. Am E7 A C#7 F#m

41

A A7 D 1E7

47

A B B7

52

E7 2. Dm

56

A Bm E7

60

A 1. E7 2. E7 Am

BANDOLIM PARA CONCEIÇÃO

No início da década de 80, havia programas de rádio que apresentavam serestas que incluíam gêneros como a valsa e o choro. *Bandolim para Conceição* foi inspirada nesse ambiente e dedicada à sua sobrinha, a bandolinista Maria da Conceição, que desde cedo demonstrava muita habilidade para tocar o bandolim.

Com o propósito de compor uma peça que desafiasse tecnicamente a sobrinha, o compositor estabeleceu um discurso musical predominantemente em arpejos ascendentes e descendentes (comp.1-4, ex. 1) e utilizou quase toda a extensão do instrumento. A seção A da peça é escrita numa tonalidade bem conveniente para o bandolim, o Sol maior, dada a sua afinação (1ª Mi, 2ª Lá, 3ª Ré e 4ª Sol), enquanto que a seção B apresenta-se no tom da dominante (Ré maior). No final, é apresentada uma coda em nove compassos na qual o autor faz uso de aberturas intervalares e reafirma a intenção de explorar quase que toda a tessitura do bandolim.

Comp. 1-4



Movimento ascendente Movimento descendente

Coda



Aberturas intervalares



Âmbito de três oitavas

Valsa	A A B B A Coda	(1ª parte) G / (2ª parte) D	Bandolim
-------	----------------	-----------------------------	----------

À Bandolinista Maria da Conceição

BANDOLIM PARA CONCEIÇÃO

VALSA

Bandolim

João Juvanklin

Chord progression for measures 1-48:

- Measures 1-2: G
- Measures 3-4: G
- Measures 5-6: Em
- Measures 7-8: Em
- Measures 9-10: Eb
- Measures 11-12: Eb
- Measures 13-14: Cm
- Measures 15-16: Cm
- Measures 17-18: D7
- Measures 19-20: D7
- Measures 21-22: D7
- Measures 23-24: Gdim
- Measures 25-26: G
- Measures 27-28: Am
- Measures 29-30: B7
- Measures 31-32: Em
- Measures 33-34: Em
- Measures 35-36: A7
- Measures 37-38: A7
- Measures 39-40: Eb
- Measures 41-42: Eb
- Measures 43-44: D7
- Measures 45-46: D7
- Measures 47-48: G
- Measures 49-50: G7
- Measures 51-52: C
- Measures 53-54: C7
- Measures 55-56: F
- Measures 57-58: F7
- Measures 59-60: Bb
- Measures 61-62: D7
- Measures 63-64: D7
- Measures 65-66: D7
- Measures 67-68: D7
- Measures 69-70: D7
- Measures 71-72: D7
- Measures 73-74: G
- Measures 75-76: A7
- Measures 77-78: D
- Measures 79-80: D
- Measures 81-82: D
- Measures 83-84: E7
- Measures 85-86: E7
- Measures 87-88: A7
- Measures 89-90: A7

46 D D Dm Dm A

51 F#m Bm E7 A C7

56 F F Gm C7 C7

61 C7 F F Bb Bb

66 D D Em A7 D7

71 D7 G G D B7

76 Em A7 D 1. D 2. D

81 D.C. e G G7 C Eb7

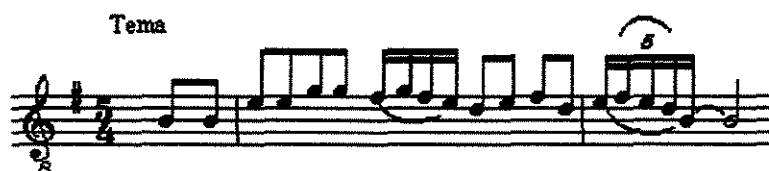
86 D7 D G G G

CÉU DE ALAH

O violão foi o instrumento que João Juvanklin mais explorou, entre os seus quinze e dezoito anos, quando de suas vivências nos grupos vocais e conjuntos de bailes em Natal, no início da década de 50. Dessa fase, o compositor assimilou bem a linguagem do instrumento, o que lhe propiciou, em 1961, escrever a sua primeira peça para esse instrumento na qual demonstra que já possui maturidade em sua técnica composicional.

Dado o romantismo que lhe é característico, João Juvanklin dedicou *Céu de alah* a sua esposa, Maria Miranda Paula de Souza (Ireide). O título da peça, segundo o autor, está associado ao que poderia simbolizar o romance que vivia naquela ocasião com aquela que, até então, era apenas sua namorada.

A peça é estruturada numa forma livre e em compassos alternados. Um procedimento pouco adotado por João Juvanklin. Seu motivo gerador é reapresentado sempre após algum tipo de comentário, ora escalas menores harmônicas (comp. 10 e 26) ora um material melódico acompanhado (comp. 13-21). Para João Juvanklin, o tema da peça está associado ao espírito enérgico das danças espanholas e à música de inspiração oriental.



Livre	Introd. A B B' C A'	Todas as seções em Mi menor	Violão
-------	---------------------	-----------------------------	--------

À minha esposa Maria Miranda Paula de Souza (Ireide)

CÉU DE ALAH

João Juvanklin

(1961)

Violão

Measures 1-2 of the piece. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 4/4. The notation includes a treble clef and a bass clef. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamics include *p* (piano). Articulation includes accents and slurs. A 'V' symbol is present at the end of measure 2.

Measures 3-4 of the piece. Measure 3 starts with a box containing the number 3. The notation continues with various fingerings and dynamics. A 'V' symbol is present at the end of measure 4.

Measures 5-6 of the piece. Measure 5 starts with a box containing the number 6. The notation includes the instruction *accelerando* above measure 5 and *leggeramente* above measure 6. The notation continues with various fingerings and dynamics.

Measures 7-8 of the piece. Measure 7 starts with a box containing the number 10. The notation includes the instruction *Pizz.* (pizzicato) above measure 7 and *a tempo* above measure 8. The notation continues with various fingerings and dynamics.

Measures 9-10 of the piece. Measure 9 starts with a box containing the number 12. The notation includes the instruction *mp* (mezzo-piano) below measure 9. The notation continues with various fingerings and dynamics.

15 C VII mf

18 *expressivo*

21 C VII mf

23 V m i

25 C II *accelerando*

28 p p i m a m i p

leggieramente

31

34

C VII

37

C V C III

39

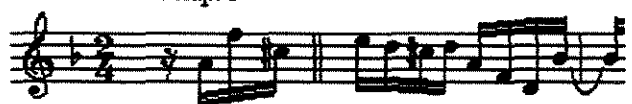
41

CEZAR NO CHORINHO

A abundância de figurações desse choro reflete bem o estado de espírito do compositor João Juvanklin que, em 1979, festejava a chegada de seu primeiro filho, Cezar Miranda Paula de Souza, a quem dedicou este choro feito para o bandolim.

Homogeneidade e linearidade são duas características bem marcantes no desenho melódico traçado nessa composição. Um único motivo rítmico sincopado (comp. 1) gera toda a peça. Harmonicamente, o autor preservou o padrão do choro, em suas três seções, no que se refere às modulações entre as partes (primeira - tom principal, Segunda - tom relativo, terceira - tom homônimo) e reafirmou também sua preferência por dominantes substitutas (comp. 15).

Comp. 1



Motivo rítmico sincopado

Comp. 15

Dm E⁷ E^{b7} Dm

Dominante substituto



Choro	Forma	Esquema Harmônico	Instrumento
Choro	A BB A CC A	(1ª parte) Dm / (2ª parte) F (3ª parte) D	Bandolim

Ao meu filho Cezar

CEZAR NO CHORINHO

CHORO

Bandolim

João Juvanklin
(1979)

The musical score is written for a bandolim in 2/4 time. It consists of six staves of music, each with a measure number in a box at the beginning. The key signature has one flat (Bb). The melody is written on a single treble clef staff. Chord progressions are indicated by letters above the staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests. A double bar line with repeat dots appears at measure 16. Measure 24 contains a '6' above a sixteenth note, likely indicating a sextuplet. Measure 28 ends with a double bar line. A small asterisk and a diamond symbol are present at the end of measure 12.

Measure numbers: 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28.

Chord progressions:

- Measure 1: Dm, Gm, A7
- Measure 4: Dm, Dm, Am, B, Bb
- Measure 8: A7, Dm, Gm, A7
- Measure 12: Cm, D7, Gm, Dm, E7, Eb7, *
- Measure 16: Dm, C7, F, D7/F#, Gm, C7
- Measure 20: Fdim, F, A7, Dm, G7
- Measure 24: C7, 6, C7, F, Abdim, Gm, C7
- Measure 28: F, Gm, Bbm, F, D7, G, C7

32 1. F 2. F A⁷ ⊕ Dm A⁷

36 D D D B⁷ Em

40 Em Em⁶ A⁷ D A⁷ 5

44 D D B⁷ Em

48 G Gm D B⁷ Em A⁷ Am⁷ D⁷

52 G Gm D B⁷ Em A⁷ 1. D A⁷

56 2. D A⁷ * Dm Dm

CHORINHO PRA ALEXANDRE

De todos os choros escritos para o bandolim, seguramente *Chorinho pra Alexandre* é o que mais exige do intérprete, em termos técnica de execução.

Estimulado pelo sobrinho, Alexandre Moreira, a quem dedicou essa música, João Juvanklin escreveu este choro-canção, em 1978, no intuito de propor um certo equilíbrio no que se refere a andamentos lentos e rápidos no conjunto de sua obra. No entanto, embora o autor tenha preservado a idéia de compor um choro lento, acabou compensando essa intenção com uma série de recursos ornamentais ao longo de sua melodia. Combinou arpejos (comp. 6, 17), cromatismos (comp. 42-44), bordaduras (comp. 53-54) e apogiaturas (comp. 58-60), que trazem para esta composição não só mais trabalho para o executante, como também mais riqueza melódica.



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro lento	A B A	(1ª parte) D / (2ª parte) Dm	Bandolim

Ao meu sobrinho Alexandre Moreira

CHORINHO PRA ALEXANDRE

CHORO

Bandolim

João Juvanklin

(1978)

Violão.....

4 A7 D D Gm

8 Em F#7 F#7 Bm 9

12 Bm E7 E7 Em

16 Gm A7 D D Gm

Violão.....

20 A7 D D D(5) G

Violão.....

24 G#dim D Am

28 B7 Em Gm A7 * D

32 A⁷ Dm Dm E⁷ E⁷

37 A⁷ A⁷ A⁷ E^b 3

41 Dm E⁷

45 E⁷ A⁷ A⁷ Dm

49 A⁷ Dm E⁷

53 A⁷ A⁷ Cm D⁷ Gm A⁷

59 Dm E⁷ A⁷ 1. Dm

64 Dm D⁷ 2. Dm * D

CHORINHO DA ESQUINA

Na primeira metade da década de 90, Natal alegrava-se aos sábados das 13 às 16 horas na esquina da rua Nascimento e Castro com a rua Romualdo Galvão. Ali, os chorões da cidade reuniam-se para apreciar o chorinho: era o Clube do Choro da Natal. Entusiasmado com toda aquela atmosfera, João Juvanklin escreveu esse choro, feito para o bandolim, homenageando a todos que aqueles que prestigiavam e se deleitavam com esse que é um dos gêneros mais expressivos da nossa música.

Nos choros em três partes nos quais a tonalidade principal é a Maior, o autor quase sempre preservou o padrão harmônico nas demais partes, ou seja, a segunda parte no tom relativo e a terceira no tom da subdominante. É recorrente, no corpo de sua obra, o uso de cromatismos de acordes em progressões harmônicas (comp. 11-3) e frases de outros instrumentos, como o violão, propondo um diálogo com o instrumento para o qual a peça foi originalmente escrita.

Os principais motivos geradores da peça são os seguintes:

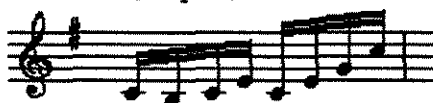
Motivo 1 (comp. 1)



Motivo 2 (comp. 19)



Motivo 3 (comp. 38)



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	AA BB A CC A	(1ª parte) G / (2ª parte) Em (3ª parte) C	Bandolim

CHORINHO DA ESQUINA

CHORO

Bandolim

João Juvanklin

Violão.....

4

8

12

16

20

24

28

Chords: G, G7, F, E, E7, D7, D7, G, Em, Bm, F#7, B7, E7, A7, D7, 1. G, 2. G, Em, Am, B7, Em, Em, Bm, C, B7, E7, Am, D7, G, C7.

32 F B7 1. Em 2. Em

36 Ao e G C C

40 A7 Dm Dm Dm

44 G C C C

48 A7 Dm F#dim C Am

52 D7 G 1. C 2. C Ae e *

56 * G Am Bm C G

CHORINHO FACEIRO

“Um choro gostosinho” como define o seu compositor. João Juvanklin compôs, em 1978, para o bandolim, este choro por incentivo e cobrança daqueles chorões que freqüentavam o Café Nice 2, na década de setenta, em Natal.

Estruturado na forma A :: B :: A :: C :: A ::, *Faceiro* em suas três seções apresenta um motivo diferente para cada uma delas: o motivo 1 é anacrúsico, o motivo 2 é estruturado num desenho melódico de quatro semicolcheias e o terceiro diferencia-se dos anteriores pela finalização em síncope.

Motivo 1 (Anacruse)



Motivo 2 (comp. 17)



Motivo 3 (comp. 36)



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	A BB A CC A	(1ª parte) Gm / (2ª parte) Bb (3ª parte) G	Bandolim

CHORINHO FACEIRO

CHORO

Bandolim

João Juvanklin
(1978)

4 Cm D7 Gm D7

8 Gm G7 Cm D7 Gm A7 Dm A7

12 D7 Cm D7 Gm D7 Fm G7 Cm A Gm G# Am D7 *

16 Gm Bb D7 Gm G7 Cm G7

20 Cm Cm D7 Gm Dm A7

24 D7 F7 Bb D7 Gm G7 Cm G7

28 Cm Cm D7 Gm C7 F7

32 1. Bb 2. Ao e ⊕

36 G G E7 Am E7

40 Am Am C D7 Gdim G

44 G G G7 C

48 Eb G Em A Ab 1. G

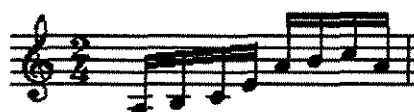
52 2. G * Gm

CHORINHO DO ZÉ DOMINGOS

Escrito em 1995 e dedicado ao violonista José Domingos Campos, esse choro para bandolim é constituído de duas seções (a primeira em Lá menor e a segunda em Do maior), e que apresenta uma certa homogeneidade em sua textura. O compositor utiliza, quase que em toda a peça, grupos regulares de quatro semicolcheias, interrompidos apenas por seisquialteras na seção B (comp. 22 e 26). Ainda do ponto de vista melódico, no decorrer do discurso, João Juvanklin faz uso de desenhos melódicos espelhados do motivo inicial.

Na harmonia, o uso de dominante substituta (comps.1-2, 8-9 e 19) faz uma referência a autores consagrados que, como K-Ximbinho em seu choro *Sonoroso*, utilizou tais procedimentos.

Motivo inicial (comp. 1)



Motivo inicial



Comp. 17



Espelhos

GENERO	FORMA	ESQUEMA HARMONICO	INSTRUMENTO
Choro	A BB A	(1ª parte) Am / (2ª parte) C	Bandolim

Ao violonista Zé Domingos

CHORINHO DO ZÉ DOMINGOS

CHORO

João Juvanklin

(1995)

Bandolim

Am B $\flat$ E 7 Am

5 Am Em B 7 F E 7

9 Am B $\flat$ E 7 Gm A 7

13 Dm Am E 7 Gm A 7

17 Dm G 7 C F 7 B $\flat$ E 7 Am

21 C C(#5) F G 7 C

25 E 7 Am D 7 G 7

29 C C(#5) F Dm E 7 Am

33 Cdim C C(#5) Dm G 7 C

37 Am Am

D.C. e

CIBELLE

Escrita em 1983 para o bandolim, essa valsa denota uma das mais fortes características de João Juvanklin como compositor: o seu lado romântico. Trata-se de uma peça bastante demonstrativa do interesse do autor pelo gênero valsa.

Ao contrário da tradição das valsas, que são estruturadas em sua maioria em três partes, o compositor optou por duas seções, sendo a primeira em Ré menor e a segunda na tonalidade relativa, Fá maior. Ambas as partes apresentam a mesma configuração rítmica básica, inserindo em ambas um fraseado com base em quiálteras (comp. 8-9, 27-28, 43-44).

O motivo gerador da peça é formado por um anacruse de cinco colcheias e seu perfil melódico estrutura-se basicamente com notas dos acordes da harmonia subjacente (comp. 3, 25, 30, 33, 34, 37, 39, 41, 45, 46, 57, 59).

Motivo gerador



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A BB A	(1ª parte) Dm / (2ª parte) F	Bandolim

À minha filha Cibelle

CIBELLE

VALSA

João Juvanklin

(1983)

Bandolim

5

9

14

19

23

27

31

Chords: Dm, A7, Gm, Dm, A7, Dm, Dm, Gm, A7, Gm, A7, Dm, D7, Gm, C7, F, Bb, Gm, A7, Cm, D7, Gm, E7, Dm, E7, A7, Dm, Dm, C7, C7, F.

36 Dm A⁷ A⁷ Dm Dm

41 C⁷ C⁷ F⁷ C⁷

46 C⁷ F F A⁷ A⁷

51 Cm D⁷ Gm E⁷ Dm

56 Dm E⁷ A⁷ Dm 1. Dm

61 2. Dm A⁷ Dm Dm

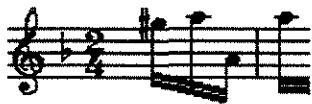
CONVERSA DE BANDOLIM

Escrito em 1977, *Conversa de Bandolim* teve dois propósitos para o compositor: o primeiro seria homenagear seu pai, o Sr. Jovino de Souza e o segundo, de representar uma espécie de conversa no instrumento, conseguida com um tipo de articulação da melodia (saltos de quintas e sextas) nos compassos 7-8, 13-15, 20, 23-29, 34 e 42.

Formalmente, esse choro é constituído de duas partes sendo que a seção A tem o dobro do número de compassos da seção B (36 x 18), muito embora esse não seja um procedimento comum no estilo de João Juvanklin.

Além de basear a peça em um motivo anacrúsico, o material melódico ao qual o compositor atribui uma espécie de “conversa” é a disposição intervalar dos graus das escalas em saltos descendentes de quartas, quintas, sextas e ascendentes de terças. João Juvanklin também relata que idealizou o canto do pássaro que seu pai mais gostava, o Ferreiro (ou Araponga) com o desenho melódico apresentado nos compassos 31 e 32.

Motivo anacrúsico



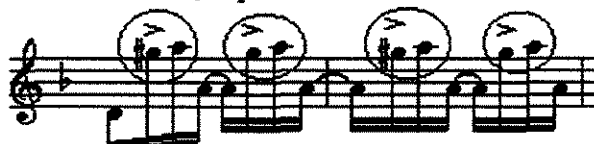
Comp. 21
Saltos de quintas e sextas



Comp. 13-15
Saltos de terças



Comp. 31-32
Articulação que lembra o canto do "Ferreiro"



GENERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	AA BB A	(1ª parte) Dm / (2ª parte) D	Bandolim

CONVERSA DE BANDOLIM

CHORO

Bandolim

João Juvankliir

(1977)

Chord symbols and measure numbers:

- Measures 1-4: Dm, A7
- Measures 5-8: Gm, A7, Dm
- Measures 9-12: A7, Dm, Dm, Am
- Measures 13-16: Am, E7, E7, A7
- Measures 17-20: A7, Dm, Dm, A7
- Measures 21-24: A7, Gm, A7, D7
- Measures 25-28: D7, Gm, A7, Dm
- Measures 29-32: Dm, A7, A7, 1. Dm
- Measures 33-36: A7, 2. Dm, D, D
- Measures 37-40: D, Em, F#, Bm
- Measures 41-44: E7, A7, D, G
- Measures 45-47: Em, D, A7, D, Dm, Dm

ENQUANTO HOVER RAZÃO

O ano de 1995 foi talvez um dos mais reflexivos para João Juvanklin, em termos de composição. Após de um período de pausa em sua produção musical, ele recomeçou e compôs, naquele ano, essa valsa para bandolim, que revela uma certa melancolia em suas frases arpejadas.

Enquanto Houver Razão, como a maioria de suas valsas, é estruturada em duas partes e apresenta, em sua seção A, a tonalidade de Lá menor e na seção B, o tom relativo (Do maior). Sua textura é homogênea, seu andamento é lento e as células rítmicas que a compõe são regulares. Melodicamente, a peça não é ousada e mantém seu motivo principal, em forma de arco, em praticamente toda sua extensão, explorando as notas subjacentes a cada acorde.

Motivo principal (comp. 1)



Notas subjacentes do acorde

GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A B A	(1ª parte) Am / (2ª parte) C	Bandolim

ENQUANTO HOVER RAZÃO

VALSA

Bandolim

João Juvanklin

(1995)

Am Am E⁷ E⁷

5 A⁷ A⁷ Dm Dm G⁷

10 G⁷ C C B⁷ B⁷
RALL

15 E E⁷ E⁷ Am

19 Am E⁷ E⁷ A⁷

23 A⁷ Dm Dm B^b7 B^b7 Am

29 Am Adim Dm E⁷ Am Am G⁷

35 G⁷ C C A⁷ A⁷ D

41 D⁷ G⁷ G⁷ C C B

47 B⁷ Em G G⁷ G⁷ C

53 C A⁷ A⁷ Dm Dm A^b

59 A^b C A⁷ D⁷ G⁷

64 C E⁷ ⊕ Am

D.C. e ⊕

ERA UMA VEZ UM SAX

Choro composto para bandolim, em 1996, homenageando um dos mais populares saxofonistas do Rio Grande do Norte, Francisco Guedes, o popular “Chico Doido”.

Era Uma Vez Um Sax é estruturado dentro dos padrões tradicionais do choro a duas partes (tonalidade menor na primeira seção e o relativo maior na segunda). O motivo gerador, anacrúsico, é repetido diversas vezes em suas duas seções. Harmonicamente, a peça não apresenta nenhuma surpresa a não ser o surgimento de modulações internas (comp. 6, para o tom homônimo do tom principal e a finalização da seção A já no tom relativo) simbolizando, segundo o autor, o comportamento imprevisível que tinha o homenageado.

Motivo anacrúsico



Comp. 6



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	A BB A	(1ª parte) F / (2ª parte) Dm	Bandolim

ERA UMA VEZ UM SAX

CHORO

Bandolim

João Juvanklin

(1996)

Chords and measures:

- Measures 1-4: Gm, A7, Dm, A7
- Measures 5-8: Dm, Gm, A7, D, E7
- Measures 9-12: A, Gm, A7, Dm, A7
- Measures 13-16: F#dim, Fdim, F, Gm, C
- Measures 17-20: F, Dm, A7, D7
- Measures 21-24: Gm, Gm, Dm, Ddim
- Measures 25-28: A7, Dm, A7, D7
- Measures 29-32: Gm, Gm, Dm, E7, A7
- Measures 33-36: 1. Dm, 2. Dm, F

HORAS IGUAIS

O choro *Horas iguais* foi escrito para o bandolim, em 1978, e, segundo o autor, foi fruto de algumas horas de monotonia que passou por ocasião de um período de três dias repouso por ordem médica.

Formalmente a peça está dividida em três seções: a primeira na tonalidade de Sol menor, a segunda na tonalidade relativa maior e a terceira na tonalidade homônima do tom principal. É notável a predileção do autor por dispor os seus choros em três partes, quando em tom menor, nesse esquema tonal (Im | III | I). Isso é recorrente nos choros *Interrogativo* e *Chorinho faceiro*.

Do ponto de vista melódico, tanto a seção B quanto a seção C apresentam variações a partir de um motivo gerador em forma de arco.

Motivo gerador (comp. 3)



Versão 1 (comp. 28)



Versão 2 (comp. 34)



Versão 3 (comp. 45)



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	A B C A	(1ª parte) Gm / (2ª parte) Bb (3ª parte) G	Bandolim

HORAS IGUAIS

CHORO

Bandolim

João Juvanklin

(1978)



41 2. E^b Cm⁷ A⁷ B^b B^b 6 A⁷ F⁷

47 B^b D⁷ G G A⁷ A⁷

53 D⁷ 1 D⁷ Gdim 6 G G 6 6

59 Bm Bm 6 F^{#7} F^{#7} C D⁷

65 2. D⁷ Gdim 6 G G G⁷ 5 C

71 F⁷ 5 B^b E^{b7} A^b D⁷ G

77 D.C. 2ª Vez e ⊕ Gm

INSPIRAÇÃO

Valsa escrita em 1982 para violão. Harmonicamente, João Juvanklin privilegia sempre os tons menores em suas valsas. No entanto, de todas as suas valsas compostas para violão essa é a única em que o autor não repetiu o tom principal na segunda seção.

Em *Inspiração*, Mi menor é o tom principal e Sol maior é a tonalidade da seção B. Na melodia, a primeira seção baseou seu discurso em um motivo anacrúsico. A segunda parte diferencia-se da primeira somente por dispor a melodia acompanhada apenas pelo baixo, muito embora em ambas esteja presente o caráter lento e melancólico inerente à valsa brasileira.

Motivo anacrúsico



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A A B B A	(1ª parte) Em / (2ª parte) G	Violão

INSPIRAÇÃO

VALSA

Violão

Moderato

João Juvanklin

(1982)

4

8

12

16

20

24

28

86

32 1. 2. m i m a m i

36 m i m a m i m 1 1 1

40 1. 1 2 3

44 0 4 2 1 1 1

48 2. 1 2 3 4 5 6 C.3 C.5 C.6

52 0 3 1 2 3 4 5 6 C.7

56 C.7 Ao e

Rall.....

INTERROGATIVO

Interrogativo foi escrito para o bandolim, no início da década de noventa.

A peça é, formalmente, estruturada em três partes. O autor propõe, neste choro, uma ordem de execução diferente das adotadas nos choros que têm essa configuração formal, ou seja, somente a segunda seção é repetida (|A ||: B :|| A | C | A). Um único motivo gerador engendra o discurso melódico das três seções da peça. Harmonicamente, o uso de dominantes substitutas faz-se presente na seção A (comp. 15) e na seção B (comp. 48), manifestando uma das características do estilo harmônico de João Juvanklin.



GENERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Choro	A BB A CC A	(1ª parte) Gm / (2ª parte) Bb (3ª parte) G	Bandolim

INTERROGATIVO

CHORO

João Juvanklin

Bandolim

Chords: Gm, Cm, D7, Gm, Gm, Dm, A7, D7, Gm, Cm, F7, Bb, G7, Cm, Gm, Ab, D7, Gm, F7, Bb, Dbdim, Cm, F7, Bb, D7, Gm, C7, F, Eb, F7, Bb, Bb7, Eb, Gb.

Measures: 5, 9, 13, 17, 21, 25.

Key signature: Bb (two flats).

Time signature: 2/4.

Tempo: Choro.

Instrument: Bandolim.

Composer: João Juvanklin.

30 B $\flat$ G 7 C 7 F 7 1. B $\flat$ 2. B $\flat$ D 7 Ao e

35 Gm D 7 G C D 7 Gdim G

40 F $^{\sharp}7$ Bm A 7 D C D 7

45 G C D 7 G E $\flat$ D 7 G E 7

50 A 7 D 7 G * Gm Gm Ao e *

MINHA VALSINHA

Valsa escrita em 1981 para bandolim. Diferentemente dos exemplares do gênero, em que o impera o espírito melancólico nas melodias, como nas valsas para violão, João Juvanklin, aqui, invocou o virtuosismo e impôs um andamento rápido como o apresentado em sua própria interpretação, em seu primeiro CD “A Música Instrumental de João Juvanklin,” ao lado do guitarrista Joca Costa.

Em *Minha Valsinha*, o compositor apresentou uma estruturação formal diferente de todas as suas demais valsas, ou seja, três seções e mais uma coda de dez compassos.

Do ponto de vista harmônico, a peça apresenta-se dentro do campo tonal da sua tonalidade principal. O motivo principal é anacrúsico e a peça apresenta-se basicamente em arpejos com movimentos melódicos em forma de arco.

Motivo (anacrúsico)



Comp 9-12



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A BB A CC A coda	(1ª parte) Dm / (2ª parte) F (3ª parte) F	Bandolim

MINHA VALSINHA

Bandolim

João Juvanklin
(1981)

The musical score is written for guitar/bandolim in 3/4 time, featuring a melody in the treble clef and a series of chords indicated above the staff. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, 16, 20, 24, 28, 32, 36, and 40 marked at the beginning of their respective lines. The chords are as follows:

- Measure 1: Ddim
- Measure 2: A7
- Measure 3: Dm
- Measure 4: Dm
- Measure 5: Ddim
- Measure 6: A7
- Measure 7: Cm
- Measure 8: D7
- Measure 9: D7
- Measure 10: D7
- Measure 11: G7
- Measure 12: G7
- Measure 13: C7
- Measure 14: C7
- Measure 15: F
- Measure 16: F
- Measure 17: Bb7
- Measure 18: Bb7
- Measure 19: Eb
- Measure 20: Eb
- Measure 21: A7
- Measure 22: A7
- Measure 23: Dm
- Measure 24: Bb
- Measure 25: Eb
- Measure 26: A7
- Measure 27: Dm
- Measure 28: C7
- Measure 29: C7
- Measure 30: F
- Measure 31: F
- Measure 32: A7
- Measure 33: A7
- Measure 34: Ebdim
- Measure 35: Ebdim
- Measure 36: Ddim
- Measure 37: Bdim
- Measure 38: 1. F
- Measure 39: F
- Measure 40: G7
- Measure 41: G7
- Measure 42: C

44 C7 2. F D7 G7

48 C7 F F Ae e

52 Dm F D7 Gm

56 C7 C7 C7 F

60 F D7 D7 G7

64 G7 C7 C7 F

68 F Bb Bb F

72 F Gm C7 1. F

76 2. Ae *

80 Gm Dm A7 Adim

84 Gm Dm A7 Dm Dm 2.

MOMENTOS

Choro a duas partes, escrito em 1979 para bandolim. Nesta peça, João Juvanklin privilegia a tonalidade de Lá menor em suas duas seções. Seguindo o esquema formal mais tradicional dos choros a duas partes (|| A :: B :: A ||), o autor atribui à seção A um número de compassos duas vezes maior que o da seção B, ocasionando uma certa desproporção entre as partes, embora não seja uma prática comum no conjunto de sua obra.

Harmonicamente, as duas seções apresentam um mesmo procedimento: o uso de cadência com empréstimo modal (seção A comp. 23-25 | Gm | A7 | Dm | e a seção B comp. 44-45 | Gm A7 | Dm |). Ainda na segunda seção ocorre uma nova figuração rítmica (seisquialteras) sobre um cromatismo descendente de acordes diminutos (comp. 39-40). Para cada uma das seções o compositor apresentou um motivo próprio.

Motivo anacrúsico



Motivo 2 (comp. 33)



GÊNERO	FORMA	TEMA/TONAL	INSTRUMENTO
Choro	AA BB A	Todas as seções em Lá menor	Bandolim

MOMENTOS

CHORO

João Juvanklin

(1979)

Bandolim

Adim Am Am/G B⁷

4 B⁷ Dm E⁷ E⁷/G[#] Am E⁷

9 Adim Am G C⁷ C⁷/G F

14 B⁷ E⁷ A⁷ Dm

18 Bm⁷(b5) E⁷ Am/C Am Am⁶ B⁷ Dm/F

22 E⁷ E⁷/G[#] Gm Gm/B^b A⁷ A⁷/C[#] Dm

26 Bm⁷(b5) E⁷ Am/C Am Am/G B⁷/F[#] F⁷

30 E⁷ E⁷/G[#] 1. Am 2. Am E⁷ E⁷/G[#]

34 Am Am/C E⁷ E⁷/G[#] Dm A⁷ Dm Bm⁷(^b5)

38 Am/C Am Adim Ddim 6 E⁷ E⁷/G[#]

42 Am Am/C E⁷ E⁷/G[#] Gm A⁷ Dm Bm⁷(^b5)

46 Am/C Am B⁷ E⁷ 1. Am 2. Am

50 Am

O TEMPO PASSOU

Esta peça foi escrita em 1979 para violão. A exemplo do que aconteceu na valsa *Recordações*, aqui, a valsa se apresenta num discurso mais tradicional somente em uma das seções da peça (seção A, na tonalidade de Mi menor). Já a segunda seção (na tonalidade homônima) é propositalmente descaracterizada dentro do gênero *Valsa* em virtude da mudança de compasso ternário para binário. Dois motivos engendram o discurso da primeira parte, enquanto um novo motivo rítmico impõe à segunda seção um andamento mais rápido com um caráter de dança.

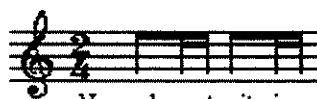
Temas 1



Tema 2 (comp 10)



Segunda seção



Novo elemento rítmico

GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A BB A	(1ª parte) Em / (2ª parte) E	Bandolim

O TEMPO PASSOU

VALSA

Violão

João Juvanklin

(1979)

Moderato

4

8

12

16

20

24

28

Musical staff 28-31. Treble clef, key of D major. Staff 28: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 29: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 30: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 31: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

32

Musical staff 32-35. Treble clef, key of D major. Staff 32: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 33: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 34: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 35: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

36

Musical staff 36-39. Treble clef, key of D major. Staff 36: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 37: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 38: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 39: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

40

Musical staff 40-43. Treble clef, key of D major. Staff 40: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 41: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 42: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 43: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

44

Musical staff 44-47. Treble clef, key of D major. Staff 44: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 45: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 46: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 47: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

48

Musical staff 48-51. Treble clef, key of D major. Staff 48: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 49: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 50: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 51: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

52

Musical staff 52-55. Treble clef, key of D major. Staff 52: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 53: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 54: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 55: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

56

Musical staff 56-59. Treble clef, key of D major. Staff 56: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 57: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 58: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 59: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

60

Musical staff 60-63. Treble clef, key of D major. Staff 60: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 61: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 62: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5. Staff 63: Quarter notes D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C#5, D5.

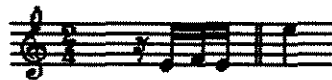
OUTRA VEZ

O título desse choro está relacionado com um fato bastante curioso ocorrido com o compositor.

Por volta de 1975, João Juvanklin percebeu que seu sobrinho, Alexandre de Souza Moreira, demonstrava bastante habilidade para tocar instrumentos de cordas, resolveu presentear-lo com um cavaquinho. Devido à grande dificuldade de se ter um bom instrumento naquela época em Natal, João, para realizar seu intento, pagou uma quantia bem expressiva por um bom instrumento que havia sido encomendado à fabrica Del Vecchio por intermédio da tradicional loja natalense Musi-Som. Anos depois, Alexandre resolve[u] dedicar-se ao bandolim, deixando totalmente abandonado aquele outro instrumento. Ao ver o cavaquinho relegado a um plano secundário na vida do sobrinho, o compositor propôs ao sobrinho comprar o instrumento de volta. E assim aconteceu: João Juvanklin pagou OUTRA VEZ uma boa quantia para ter o tão estimado instrumento de volta.

Entusiasmado com aquele cavaquinho, João Juvanklin compôs este choro, em 1995. Sua estrutura formal apresenta-se em duas partes e a tonalidade de Lá menor baseia toda a peça. Na primeira seção, o autor apresenta um motivo anacrúsico e uma seqüência de seisquialteras (comp. 25-26, 28-30 e 32-35) e na segunda parte estabelece uma espécie de contraste rítmico entre as seções.

Motivo anacrúsico



Choro	Forma	Esquema tonal	Instrumento
Choro	AA BB A	Todas as seções em Lá menor	Cavaquinho

OUTRA VEZ

CHORO

Cavaquinho

João Juvanklin

(1995)

Am Dm

4 Dm G7 G7 C

8 E7 1. Am C7 F Dm Bm7(b5)

14 E7 Am E7 2. Am

18 Am Dm Dm E7 Dm E7 Am

24 B7 B7 E7 Am

28 G7 G7 G7 C

32 C7 F B7 Em

36 E7 E7 B7 E7

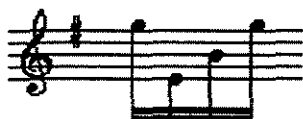
40 1. Am 2. Am Am Am9

PINTOR SERESTEIRO

Essa peça foi escrito em 1979, para bandolim, e dedicada a um dos mais populares músicos do Clube do Choro de Natal, o cantor Amarilho Aires de Barros. Além de grande seresteiro, conhecido como “Galego Pintor” pelas atividades de pintor profissional, Amarilho ganhou de João Juvanklin, esta carinhosa homenagem, na forma de um choro em três partes.

No desenvolvimento de suas três partes (Mi menor, Sol maior e Sol maior respectivamente), o choro apresenta desenhos melódicos variados.

Desenho 1 (Comp. 1)



Desenho 2 (comp. 17)



Desenho 3 (comp. 24)



Desenho 4 (comp. 34)



Choro	Forma	Harmonização	Instrumento
Choro	AA BB C A	(1ª parte) Em / (2ª parte) G (3ª parte) G	Bandolim

Ao cantor Amarelho Aires de Barros

PINTOR SERESTEIRO

CHORO

João Juvanklin
(1979)

Bandolim

Em B7 Em G7 C G7 C

5 Am B7 Em B F#7 B D7

9 G B7 Em G7 C Am B7 Em Em/G

14 F#7 B7 1. Em 2. Em G G#dim

18 Am B7 Em C Cm B7 Em

23 B F#7 B D7 E7 A7

27 D7 G G7 C Cm G/B Bdim

31 Am Ab7(b5) 1. D(#5) 2. G G7

35 Gdim Ebdim G G7

39 Gdim Cm6/G G G

43 A7 D7 G G A7 D7

47 G B7 Harm..... Em D.C. e ⊕ Rall.....

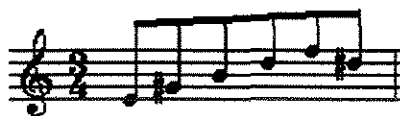
PLENILÚNIO

No conjunto de suas peças para violão, João Juvanklin deixa explícita sua predileção pelas valsas. *Plenilúnio* foi escrita em 1985. Seu título remete a impressões românticas surgidas na apreciação das noites de luar de Natal.

Plenilúnio é uma valsa do tipo lento e melancólico, como a maioria das valsas brasileiras, sobretudo aquelas cantadas pelos boêmios contemporâneos de João Juvanklin. Formalmente, ela está dividida em duas seções, ambas na tonalidade de Lá menor.

Em sua textura, o compositor evitou à melodia aquele acompanhamento tradicional do gênero, ou seja, os dois acordes iguais sobre o segundo e terceiro tempos. Aqui, a melodia é mais freqüentemente apoiada pelos baixos (em mínimas pontuadas), no primeiro tempo de cada compasso. Dois motivos geradores estruturam todo o discurso musical da peça.

Motivo 1 (comp. 1)



Motivo 2 (comp. 33)



GÊNERO	FORMA	ESQUEMA TONAL	INSTRUMENTO
Valsa	A B A	Todas as seções em Lá menor	Violão

VALSA

João Juvanklin
(1985)

106

33

37

41

45

49

53

57

C.7

$\phi.7$

C.5

$\phi.5$

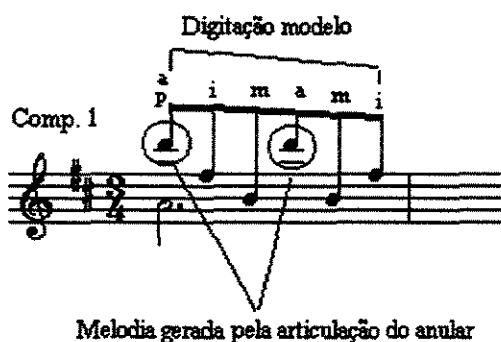
P

D.C.

PRELÚDIO Nº 1 EM SI MENOR

Dentre todas as peças escritas por João Juvanklin, esta, composta em 1995, é que a mais se afasta dos gêneros musicais por ele cultivado (valsa, choro, frevo e baião). O próprio título revela o caráter mais erudito da composição.

A peça é estruturada numa forma livre e sua melodia é resultado de um procedimento bastante usado pelos compositores que escrevem para o violão: um arpejo cuja digitação da mão direita serve de padrão para toda peça, gerando uma espécie de melodia acompanhada, destacada pelo toque do dedo anular.



Prelúdio	Livre	Bm	Violão
----------	-------	----	--------

PRELÚDIO Nº 1 EM SI MENOR

Violão

João Juvanklin
(1995)

a i m a m i

1 2 3 4 5

4

8

12

16

20

24

28

109

p

32

36

40

44

48

52

PRIMAS E BORDÕES

Em 1995, João Juvanklin teve um encontro com o violonista Baden Powell, em Natal por ocasião de um show desse artista, que viajava o país numa de suas turnês. Esse encontro, no qual João Juvanklin pode trocar idéias com o seu ídolo maior, lhe serviu de muito estímulo para compor mais para o violão. Posteriormente, dedicou a Baden este choro. O título seria, em princípio, *Para Baden*, como uma forma de agradecer e homenageá-lo. A análise completa desta peça está na segunda parte deste trabalho.

ASSUNTO	FORMA	INSTRUMENTOS	ESTILO
Choro	AA BB A	Todas as seções	Violão

CHORO

João Juvanklin
(1995)

112

19

a p i m a m i

34. 2. Harm. 17

Rall.....

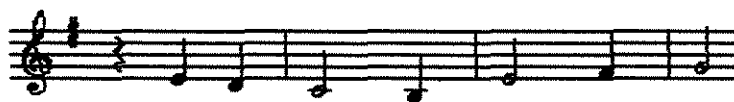
RECORDAÇÕES

Valsa composta em 1996 para violão e dedicada ao seu pai, Sr. Jovino Guilherme de Souza. Nesta peça, o compositor fez uso da forma livre e apresentou quatro seções, sendo que cada uma delas revela uma textura diferente. O tema principal da peça é apresentado na introdução e a seção B (comp. 25) é a única em que a valsa apresenta-se numa configuração mais tradicional, seguida de uma pequena variação. A terceira seção (comp. 82) exibe um perfil melódico mais voltado para o estilo do violão espanhol, devido ao uso demasiado de escalas e apresenta um novo motivo. O material melódico do tema principal é reapresentado na última seção (comp. 131) na região grave do instrumento.

Tema (comp. 1-4)



Motivo da terceira seção (comp. 85)



Valsa	Livre	Em	Violão
-------	-------	----	--------

RECORDAÇÕES

VALSA

Violão

João Juvanklin
(1996)

harm 12 -----

harm 12 -----

harm 12 -----

harm 12 -----

Con anima

C 2

C 10 -----

C 8 -----

C 7 -----

C 2

48 a i m i a i C2 ----- C 12 -----

54 C 12 C 10 C 8

60 C 7 ② ② ②

66 a m i

72 ③ m i m i m i ⑤

78 ④ ③ ② m i a ④ ③ ②

84 ④ ⑤ ⑥

89 ④

95 i m ③ ② ③ ⑤

101 i m a m i ④ ② ③ ⑤

107

m
p

113

i *a*

119

C7

C5

124

129

Cantando

135

140

146

151

harm 12

rall.....

pp

RELEMBRANDO O ACAYACA

Com o propósito de homenagear um dos grupos de música instrumental mais atuantes na segunda metade da década de 50 na cidade de Natal, o Conjunto *Acayaca*, do qual fez parte quando adolescente, João Juvanklin compôs este choro para bandolim em 1984.

Relembrando o Acayaca possui duas seções. A primeira, na tonalidade de Sol, maior apresenta um motivo anacrúsico articulado em três semicolcheias e, no decorrer de sua extensão, acrescenta grupos rítmicos (tercinas e sextinas, comp. 9-11) em contrastes aos grupos regulares de quatro semicolcheias. A segunda seção repete a tonalidade principal e articula seu discurso basicamente em grupos de sincopas.

Ao final, é acrescentada uma codeta de quatro compassos, em que uma melodia sincopada contrasta com tercinas, baseando-se num movimento descendente de acordes, partindo da Tônica até o acorde de Mi bemol (bVI) e resolvendo na tonalidade principal.

Motivo anacrúsico



Codeta (Comp. 38-41)



Movimento harmônico descendente em tons inteiros

Choro	A B B A	Todas as seções em Sol maior	Bandolim
-------	---------	------------------------------	----------

RELEMBRANDO O ACAYÁCA

CHORO

Bandolim

João Juvanklin

4 Gdim 6 D7 G Bm F#7

8 D D(5aum)

12 G Eb D7 F G7

16 C 3 F Bb Eb D7 G

20 G7 C Bm7 E7 Am

24 Bbdim C#dim G/B G A7 A/G D/F# D7

28 G7 C E7 Am

32 Bbdim C#dim G E Am7 D7 1. G

36 2. G G F

40 Eb 3 G

RUMOS E CAMINHOS

Rumos e Caminhos é uma composição para bandolim, escrita em 1984. Sua estrutura formal enquadra-se dentro da maioria dos choros do autor, constituídos em duas partes, ou seja, a relação tom principal e tom relativo. Porém, aqui, há um fato curioso, esse é o único choro, no conjunto da obra de João Juvanklin, que tem Si bemol como tonalidade principal.

A primeira seção, bem como a segunda (na tonalidade relativa), consiste num discurso musical gerado a partir de um motivo anacrúsico em semicolcheia e semínima, muito embora, no decorrer das seções a melodia se envolva numa grande variedade de células rítmicas, o que acaba por dar à peça um caráter bastante heterogêneo em termos de desenvolvimento motivico.

Harmonicamente, é na segunda seção, segundo o autor, que o título dessa composição se justifica, dada à imprevisibilidade do caminho percorrido pelas progressões harmônicas.

Motivo anacrúsico



Choro	A B A	(1ª parte) Bb / (2ª parte) Gm	Bandolim
-------	-------	-------------------------------	----------

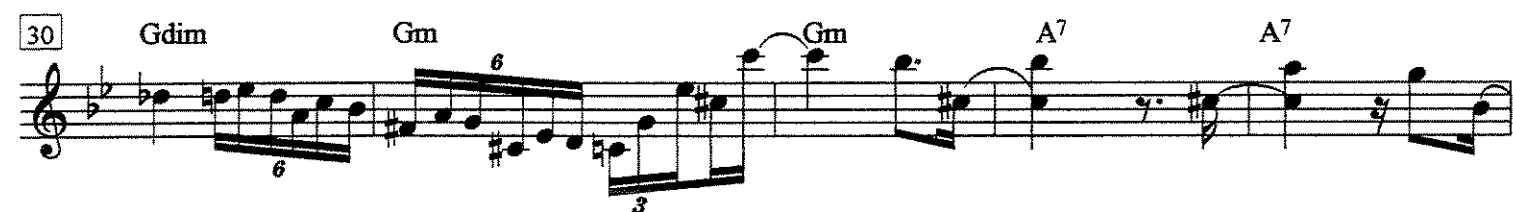
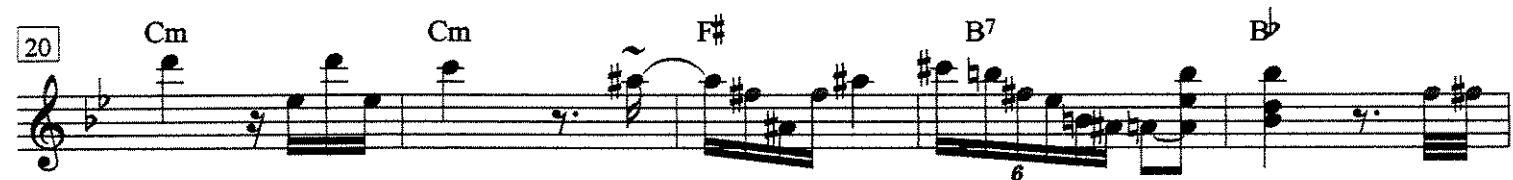
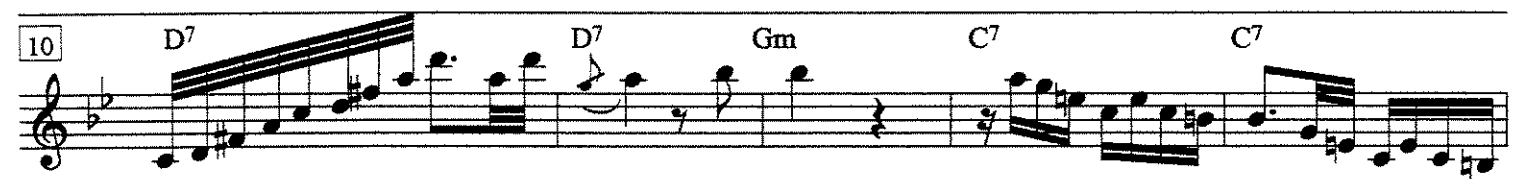
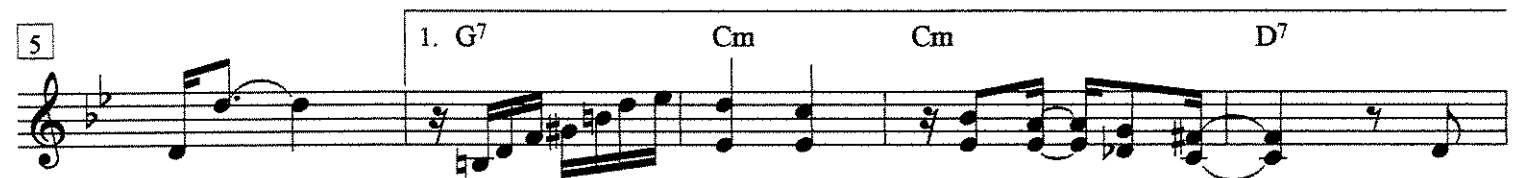
RUMOS E CAMINHOS

CHORO

João Juvanklin

(1984)

Bandolim



35 D7 D7 Gm B $\flat$ A7 A $\flat$ 7 Gm

40 Gdim Gm Dm Dm A7

45 A7 D7 D7 Gm B $\flat$

50 Fm B $\flat$ 7 E $\flat$ Gdim Gm

55 E $\flat$ Am7 D7 Gm F# F7

60 Ao 2ª Vez e B $\flat$ F# F B $\flat$ (7M)

SETE CORDAS DE OURO

Este choro é uma homenagem, do compositor, a um dos mais importantes músicos do Rio Grande do Norte, o violonista Antônio Fernandes de Souza, conhecido popularmente como “Toinho Sete Cordas”. Foi escrito para o bandolim, em 1979, com a intenção de surpreender o referido homenageado quando ele fosse acompanhá-lo ao violão. Para isso, o compositor elaborou um discurso melódico e que as progressões harmônicas percorrem caminhos não muito convencionais, como é o caso do início da terceira seção (comp. 37-40 e 42-46). Outra idéia do autor foi propor no início do choro (anacruse e comp. 1-2), uma espécie de diálogo entre o bandolim e violão de sete cordas, em que as frases denotam uma espécie de jogo de perguntas e respostas dos instrumentos.

The image shows a musical score for the beginning of the piece. It features a treble clef and a 2/4 time signature. The notation includes a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. Above the staff, the text 'Comp. 1-3' is written. Below the staff, there are two labels: 'Respostas do Bandolim' (Mandolin Responses) and 'Perguntas do Violão' (Guitar Questions), which are connected by brackets to specific musical phrases, illustrating the call-and-response structure.

Choro	AA BB A CC A	(1ª parte) F / (2ª parte) Dm (3ª parte) Bb	Bandolim
-------	--------------	---	----------

CHORO

João Juvanklin

(1979)

24

Bm7 B $\flat$ E $\flat$ A 7 Dm D 7 Gm Gm 6

28 A⁷ Cm⁷ D⁷ Gm A⁷ Dm Dm/C

32 E⁷/B A⁷ 1. Dm 2. Dm Ao $\otimes$ e $\oplus$

36 F F⁷ B $\flat$ D $\flat$ ⁷ G $\flat$ G A $\flat$ A $\flat$ ⁷

40 D $\flat$ F⁷ B $\flat$ Gm D A⁷

44 D G G $\flat$ F B $\flat$ B $\flat$ ($\sharp$ 5)

48 B $\flat$ ⁶ Fm B $\flat$ ⁷ Gdim G $\flat$ dim B $\flat$ Gm

52 G $\flat$ ⁷ F⁷ 1. B $\flat$ 2. B $\flat$ * F Ao $\otimes$ e *

TRÊS AMIGOS

Esse choro-canção, composto em 1995 para o bandolim, é uma homenagem de João Juvanklin a uma amizade grande entre ele e os violonistas José Domingos Campos e Wellington Krepke.

A tonalidade relativa (Fá maior) é a escolhida para a seção B da peça. Optando por não repetir as seções (|| A || B || A ||), o compositor faz uso de movimentos cromáticos ascendentes do quinto grau do acorde resolvendo na terça do acorde da subdominante (comp. 38-40 e 41-43), um procedimento bem explorado pelos compositores tradicionais como Pixinguinha (*Carinhoso*, por exemplo).

Comp. 38-40

Gm C C7(11ma) F

Movimento cromático do quinto grau da Tônica resolvendo na 3ª da Subdominante

Comp. 41-43

Cm7 F7 F7(11ma) Bb

Choro	A B A	(1ª parte) Dm / (2ª parte) F	Bandolim
-------	-------	------------------------------	----------

CHORO CANÇÃO

(1995)

§

Dm

4

8

14

18

22

28

34 E7 6 E7 A A Gm C7 C7(5aum)

40 F Cm7 F7 F7(5aum) Bb Bb E7 6

46 A7 D7 6 Gm C7 F A(7)9 A7

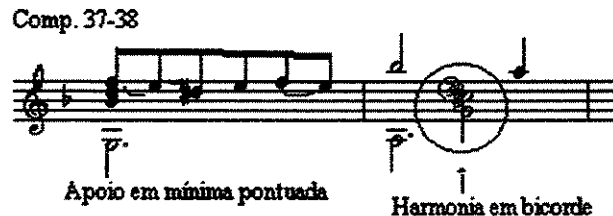
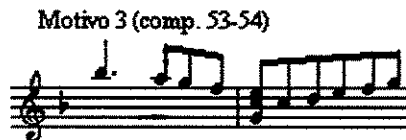
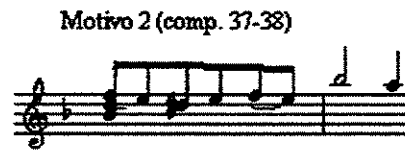
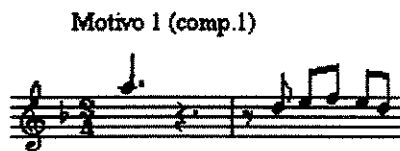
Violão.....

52 Dm

VALSA EM PRELÚDIO

Valsa em prelúdio foi composta, em 1994, para violão. João Juvanklin estruturou formalmente esta peça em duas partes, seguindo o formato da maioria de suas valsas, || A || B || A ||. A primeira seção, na tonalidade de Ré menor, apresenta uma melodia acompanhada por uma seqüência de cinco colcheias em arpejos com as notas subjacentes da harmonia, chegando a ser quase uma canção. Já a segunda parte, também em Ré menor, enquadra-se mais nos padrões tradicionais desse gênero, ou seja, a melodia acompanha-se pelos baixos, em mínimas pontuadas, e, em alguns momentos, bicordes (comps. 38, 40, 50-51, 53, 55, 57, 61, 63 e 65) reforçam a base harmônica.

Três motivos geradores engendram a peça, um na seção A e dois na seção B.



GÊNERO	FORMA	TONALIDADE	INSTRUMENTO
Valsa	A B A	Todas as seções em Ré menor	Violão

VALSA EM PRELÚDIO

Violão

João Juvanklin

(1994)

1 C. 5 i m i m i a

6

11 C. 1 C.3

16 ② ③ ④

21 C. 2

26 C. 1 C. 3 C. 2

31 ② C. 10 ① ②

36

41

46

51

56

61

66

C. 7

C. 3

C. 5

C. 1

C. 2

C. 3

C. 5

C. 1

C. 2

C. 10

Ao e e

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho realizado nesta pesquisa acerca das *Trinta e uma peças musicais*, de João Juvanklin de Souza, revelou, através do caminho percorrido, mais que um personagem e sua obra; revelou também, a riqueza do ambiente musical de Natal, sobretudo, nas décadas de cinquenta a noventa, período que compreende a formação e a produção musical do compositor.

Através do trabalho de análise dos componentes estruturais da obra, foi possível detectar o perfil de João Juvanklin como compositor, e, fonte geradora de todo seu discurso musical, o romantismo que lhe é peculiar, que vai desde os títulos de suas músicas até o caráter demasiadamente melancólico de suas valsas lentas e choros-canções.

Dentre os gêneros cultivados por João Juvanklin, o Choro tem um destaque especial tanto no aspecto quantitativo, quanto no qualitativo. As constâncias levantadas nesta dissertação revelaram que o compositor é um “chorão” por excelência. A exemplo do que acontecia no Rio de Janeiro no início da década de setenta, Natal também se rendia ao ressurgimento do choro. A capital potiguar que, até então, tinha como a grande referência desse gênero, o compositor K-ximbinho, vê agora em João Juvanklin, um dos mais fiéis mantenedores dessa valiosa forma de manifestação artística, por intermédio de sua música.

Apesar de não propor nenhum elemento novo para os gêneros que cultivou em suas composições (choro, valsa, frevo, baião etc), baseando-se essencialmente nos elementos herdados da tradição, vivenciados nas audições dos programas de rádio e experimentados dentro dos grupos vocais dos quais fez parte ao longo de sua vida, João Juvanklin, graças a sua notável intuição musical, produziu uma obra que, dado ao nível de elaboração do seu discurso, se insere com um nível significativo de qualidade no universo da música instrumental brasileira.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mario de. *Introdução à Estética Musical*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

ANDRADE, Mário de. *Música no Brasil*. Curitiba: Edição Guairá, 1974.

BELLINATI, Paulo. *The Great Guitarists of Brasil – The Guitar Works of Garoto Vol 1*. USA; Guitar Solo Publications, 1991.

BELLINATI, Paulo. *The Great Guitarists of Brasil – The Guitar Works of Garoto Vol 2*. USA; Guitar Solo Publications, 1991.

BENNETT, Roy. *Forma e Estrutura na Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1986.

BENNETT, Roy. *Como Ler Uma Partitura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1990.

BITEENCOURT, Sergio. *Jacob do Bandolim e Sergio Bitencourt*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1983.

CÂMARA, Leide. *Dicionário da Música do Rio Grande do Norte*. Natal: Acervo da Música Potiguar, 2001.

CAMPOS, José Domingos. *Entrevista realizada dia 08 de abril de 2002*. Natal – Rio Grande do Norte.

CAZES, Henrique. *CHORO do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1998.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação I*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação II*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora.

ELLION, Francisco. *Entrevista realizada por Alvaro Barros dia 06 de Novembro de 2001*. Natal - Rio Grande do Norte.

ERNESTO, Waldemar. *Entrevista realizada por Alvaro Barros dia 18 de Setembro de 2001*. Natal - Rio Grande do Norte.

FILHO, José Mendes da Rocha Filho. *Entrevista realizada dia 14 de abril de 2002*. Natal – Rio Grande do Norte.

GALVÃO, Cláudio. *A Desfolhar Saudades*. Natal: Gráfica Santa Maria, 1998.

GALVÃO, Cláudio. *A Modinha norte-rio-grandense*. Natal: Editora da UFRN. Fundação Joaquim Nabuco – Editora Massangana, 2000.

GUANAIS, Danilo. *O Plantador de Sons*. Rio de Janeiro: Gráfica Lidador, 2001.

GUINZBURG, Carlo. *A Micro História e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand do Brasil, 1989.

HARNONCOURT, Nicolaus. *O Discurso dos Sons*. . Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1982.

JUVANKLIN, João. *Trinta e uma Peças Musicais*. Natal: Editora Diplomata, 1996.

JUVANKLIN, João. *Entrevistas realizadas por Alvaro Barros entre 23 de Maio e 11 de Novembro de 2001*. Natal - Rio Grande do Norte.

LIRA, Carlos. *Entrevista realizada por Alvaro Barros dia 14 de Setembro de 2001*. Natal - Rio Grande do Norte.

LÜDKE, M. & ANDRÉ, M.E.D.A. *Pesquisa em Educação: Abordagens Qualitativas*. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária, 1986.

MARIZ, Vasco. *Dicionário biográfico musical*. Rio de Janeiro: Philobiblion Livros de Arte LTDA, 1985.

MOURA JR., Manoel Procópio de. *Tributo aos Conjuntos vocais do Rio Grande do Norte*. Natal: Grafpar Gráfica Editora, 1998.

NEVES, José Maria. *Villa-Lobos, O Choro e os Choros*. São Paulo: Musicália, 1982.

NOAD, Frederick. *Villa-Lobos Solo Guitar*. France: Max Eichig, 1955.

OLIVEIRA, Glorinha. *Entrevista realizada por Alvaro Barros dia 08 de Agosto de 2001*. Natal - Rio Grande do Norte.

PEREIRA, Marco. *Heitor Villa-Lobos e sua obra para violão*. Brasília: Editora Musimed, 1984.

PEREIRA, Marco. *Valsas Brasileiras*. Brasília: Lobo Music Produções Artísticas, 1999.

PIRES, Meira. *A História do Teatro Alberto Maranhão (1904 a 05.03.1952)*. Natal: Gráfica Manimbú, 1980.

SCLIAR, Esther. *Fraseologia Musical*. Porto Alegre: Movimento, 1982.

SÉVE, Mario. *Vocabulário do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Circulo do Livro, 1975.

TITO, Paulo. *Entrevista realiza por Alvaro Barros dia 11 de setembro de 2001*. Natal – Rio Grande do Norte.

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANEXOS

RESUMO DAS PRINCIPAIS ENTREVISTAS E MANUSCRITOS DA OBRA

1. JOÃO JUVANKLIN

2. CLAUDIO GALVÃO

3. PAULO TITO

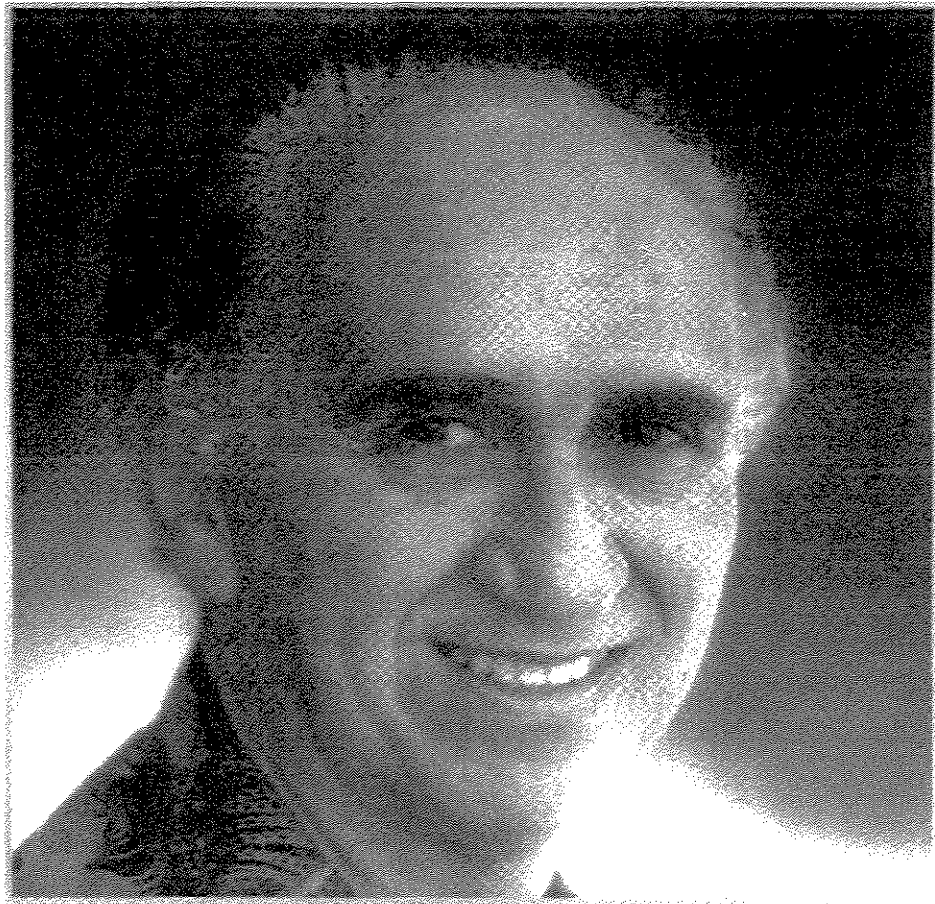
4. WALDEMAR ERNESTO

5. CHICO ELION

6. GLORINHA OLIVEIRA

JOÃO JUVANKLIN DE SOUZA

O compositor



Entrevista com o compositor João Juvanklin

Data: Maio de 2001.

Assunto: A Formação Musical e Acadêmica do compositor.

- **Em que momento e como a música começou a se evidenciar no compositor?**

Na verdade, a influência que me levou a ver a música, a sentir, a me interessar, foi ver meu pai, que tocava violão. Meu pai tocava violão e tocava clarinete também. Então, eu, garoto, antes dos oito anos de idade, já ouvia música. Naturalmente, a gente já tem no pai aquela figura representativa. Quando eu chegava na sala, ele estava tocando violão e aquilo me agradava muito, e eu ficava ouvindo.

- **Ele teve alguma orientação formal para tocar o instrumento?**

Não. Musical nenhuma. Até porque aquela época era bem precária.

- **Essa fase de influência de seu pai já era aqui em Natal?**

Sim. Já era aqui em Natal. Então, ele tocando o instrumento, naturalmente percebia os olhos vivos de uma criança. Assim ele se interessou por isso e me deu um cavaquinho.

- **O cavaquinho foi, então, o seu primeiro instrumento?**

Foi o meu primeiro instrumento. Eu tinha, na época, de oito pra nove anos de idade. Meu pai não tocava, mas afinou o cavaquinho naquela afinação: Mi Si Sol Ré (as quatro primeiras cordas do violão). Eu comecei só no cavaquinho, com aqueles primeiros acordes do violão, mas já desde o começo me interessei mais por buscar uma melodia no instrumento.

- **Você é o mais velho dos filhos?**

Não. O mais velho é Francisco Franklin de Souza.

- **O Franklin tocava?**

Não. Franklin não tocava ainda. Eu comecei no cavaquinho e Franklin começou a tocar pandeiro. Então, meu primeiro grupo musical foi eu tocando cavaquinho, e Franklin me acompanhando no pandeiro, tocando na rádio Poti; eu, com nove anos de idade, e Franklin, com dez.

- **Surgiu daí o ambiente musical: seu pai, você e seu irmão?**

Isso. Começamos a tocar juntos com meu pai. E era assim: Cavaquinho (onde eu fazia mais o solo) e acompanhado pelo pandeiro. Era uma grande orquestra! (risos). Posteriormente, eu comecei a desenvolver o meu próprio estudo; mas isso como autodidata.

Eu ouvia gravações. Naquele tempo, só se tinha rádio, não tinha televisão. Então, era aquela busca puramente de ouvido. Ouvia um solo de Waldir Azevedo e passava para o cavaquinho.

- **Como surgiu o bandolim pra você?**

Eu comecei a adiantar um pouco mais a parte de solo, no cavaquinho. E papai, não estou bem lembrado se foi informação que deram a ele, disse que o bandolim teria mais recursos. Então, ele disse: *“o bandolim se presta mais pra solo, tem uma amplitude maior de possibilidades”*.

- **E antes de surgir o bandolim, o que você tocava no cavaquinho? Waldir Azevedo era o referencial?**

Não se tinha consciência de quem era Waldir, Jacob ou de quem era Pixinguinha, até porque o nível de informação era muito precário. A minha família era pobre, papai era dono de caminhão. *Delicado*, por exemplo, era uma das músicas de Waldir que eu gostava muito. Embora demorasse bastante para tirar toda a música de ouvido. Era preciso ficar horas esperando que a música tocasse outra vez no rádio para se completar todas as partes.

- **Como surgiu o “Duo Guri”?**

A partir dos dez anos, comecei a tocar o bandolim e Franklin aprendeu a tocar cavaquinho harmonia. Eu fazia o solo no bandolim e ele acompanhava no cavaquinho e assim surgiu o “Duo Guri”.

- **Quem deu esse nome ao Duo, foi seu pai?**

Não. Esse nome quem deu foi o apresentador de programas de rádio, **Genar Wanderley**. Quando chegamos a rádio para nos apresentar ele disse: “E agora vamos apresentar o Duo Guri”, os garotos prodígios! Aquela coisa fantástica.

- **Quando foi que você começou a estudar música em escola?**

Em torno dos quinze anos. Eu fiz o curso de música no Instituto de Música de Natal, que era dirigido pelo maestro Waldemar de Almeida, inclusive eu fui contemporâneo do filho dele, **Cussy de Almeida** (grande violinista).

- **Quem sugeriu a você estudar música em escola?**

Não estou bem lembrado. Mas acho que foi meu pai que disse: “agora eu vou colocar você no Instituto de Música” Enfim, fomos os dois: eu e Franklin. Eu fiz o curso completo de teoria. Estudei piano, durante cinco anos, e violino, por um ano.

- **Quem era o professor de piano?**

Professora Lélia Petrovich. Fiz o curso de piano até o quinto ano. Naquela época, os cursos duravam até 10 anos. Estudei até o quinto ano. Naquela cabeça de jovem, sem orientação, uma coisa me aborrecia sobremaneira, primeiro eu não tinha piano, ia pra escola e passava a tarde. Quando chegava em casa ia tocar cavaquinho, tocar bandolim e tocar violão. Se eu chegasse em casa e fosse fazer o estudo de piano, seria muito bom. Mas não. Chegava o final de semana, tome bandolim, cavaquinho e violão.

Eu concluí o curso de teoria e fiquei só com o piano, mas não tive estímulo pra continuar tocando e aí deixei ...

- **Você tocou outros instrumentos?**

Sim, o piston. O professor Enéas tinha uma banda de música ali onde hoje é a Praça Pe. João Maria. E eu não sei como cheguei até lá, me interessei, entrei e fui tocar também, e escolhi o piston. Então, eu toquei piston algum tempo e também clarinete. Meu pai tinha um Clarinete em casa e já me chamava atenção. É tanto que sem muito aprofundamento, eu pegava o clarinete e tocava intuitivamente aquelas músicas mais simples.

- **Como surgiu a idéia de cantar em grupo vocal?**

A partir dos 15 anos, nós estudávamos no Atheneu, eu e Franklin, sempre estudamos e trabalhamos juntos. Éramos parceiros assim, toda vida. E surgiu um colega nosso, Jomar Siqueira (que tinha uma voz belíssima) e que gostava muito de música. Então resolvemos cantar em trio. Jomar era o solista, e Franklin fazia o vocal (um acorde). Antigamente era assim: 1ª 2ª e 3ª voz. E passamos a fazer ensaios e formamos o trio **“Os Três Brilhantes”**, eu fazia o violão solo. Estava em cartaz o **Trio Los Panchos** e todas as suas músicas tinham uma introdução que era uma verdadeira composição. Aquilo ali mexeu comigo em termos de composição. Quando íamos começar uma música alguém falava: “João faz aí uma introdução!”. E eu ia criar. Aquilo, na verdade, já era uma historinha na música.

- **Nesta época o Trio Irakitan estava no auge?**

Consagrados como o melhor trio do Brasil. Nós tivemos contato com Edinho e eles saíram para fazer aquela turnê pelo exterior e terminaram voltando do México consagradíssimos. Aqui em Natal surgiu aquele movimento de trio, muito grande. O nosso trio só era diferente pelo seguinte detalhe: era o único que tinha dois violões, isso aí por volta de 1956. O Trio Irakitan, por exemplo, era um tan-tan, um afuxé e um violão.

- **Você foi convidado para integrar o Trio Marayá. Como foi isso?**

Foi quando o Trio Marayá foi para São Paulo. Então, ficou Trio Irakitan no Rio e o Trio Marayá, em São Paulo, lugar em que se consagrou como o segundo melhor trio do Brasil. E lá para as tantas, depois de um ano ou dois, houve um desentendimento e Marconi saiu do grupo. E aí veio o Levi Vianna, que tinha tocado no *Trio Guri* (que antigamente era *Duo Guri* e depois ficou trio Guri formado por bandolim, cavaquinho e uma bateria) e havia ido para São Paulo e ficou como empresário do Trio Marayá. Quando o trio se desfez, ele vinha tão certo, que chegou lá em casa com a passagem aérea: João Juvanklin de Souza/ Natal-Recife-Rio-São Paulo. “Vim buscar você porque o trio está precisando de um integrante e tem que ser você” e tal... Naquela época, eu estava estudando pra fazer o vestibular pra medicina e aí foi aquela polêmica.

- **Você não tinha vontade de seguir na música?**

Tinha. A música sempre foi pra mim uma coisa muito interior, uma satisfação interior. Eu sempre fui um músico de dentro pra fora, digamos assim. Mas quando eu olhava o aspecto financeiro, em se tornar profissional, viver de música... Natal com um centro muito pequeno. É tanto que quando o sujeito era músico, a tendência era o que? Sair, como saiu o Trio Marayá, Ademilde Fonseca e tantos outros. Aqui era aquela coisa muito pequena, você não sobrevivia. Então eu não tinha vontade de morar fora, de ir pro Rio ou São Paulo. Comecei a ver o seguinte, a música pra mim bastaria ficar mesmo aqui em Natal, teria outra profissão, eu sempre pensei em ser médico e músico, mas não fazer da música a minha profissão.

- **Seu pai, nessa época, tinha poder de influência sobre isso?**

Meu pai dizia o seguinte: “*você é quem resolve, acho muito bom ter um filho músico, mas você é quem resolve*”. *Se quiser estudar, estude. Se quiser ser músico, seja*”. Eu notava até que talvez ele achasse melhor que eu fosse um músico e terminasse com uma projeção por aí. Mas minha mãe era quem sempre dizia: “*Olhe, vamos estudar, esse negócio de música não tem muito futuro*”. E eu optei por fazer o vestibular para medicina. Tinha um programa, aqui em Natal, da Sociedade Artística Estudantil (na rádio Poti) onde tocavam todos os trios: Marayá, o Irakitan e tantos outros. Cantores como Agnaldo Rayol, esse pessoal daqui, que se consagrou na música, e que passaram todos pela chamada SAE. Francisco Sales era o presidente e grande chefe.

- **Mas você, mesmo optando por medicina, sentiu que podia continuar na música?**

Sim. Isso não me impediu em nada de ser músico. Nada impede que a pessoa tenha uma profissão, seja um engenheiro, um professor, e seja músico. E continuei compondo e tocando. Mesmo acadêmico, eu participava de shows. Tinha shows beneficentes aqui em Natal. Cantores como Pery Ribeiro que veio aqui pra Natal. E, nessa época, ele tinha lançado um disco com Luis Bonfá, com 12 músicas, só Pery e Luis Bonfá ao violão. E quando Pery chegou aqui para o lançamento do disco e o show, ele queria uma banda pra acompanhá-lo, mas, um amigo acadêmico de engenharia, Luciano Barros (saúdosa memória) me apresentou a Pery e ele disse: “vamos ver como é que a gente pode fazer!” Resultado, tudo que Luis Bonfá fazia na gravação do disco eu fiz igual. Então o show à noite foi Pery Ribeiro e Eu.

- **Além das participações em trios e grupos havia outras relações suas com a música?**

O compositor relata que havia, por volta de 1956, um movimento muito grande em torno do acordeon, quando estavam em cartaz grandes nomes como Sivuca, Chiquinho do Acordeon e outros.

Como músico muito aberto às opções, me interessei por acordeon e comecei a tocar. O teclado era o mesmo do piano. Ainda tive umas aulas para me inteirar melhor, com Chinoca (um grande acordeonista, que veio de fora e depois voltou pro Rio). Desenvolvi bastante e passei a fazer parte (aos 16 anos) de um conjunto tradicional que era o **Conjunto Acayaca** de Chico Elion. O Acayaca foi uma época muito boa na minha vida. *(E faz mais referências ao grupo e também à sua pluralidade na música e que se não fosse as dificuldades da época, quem sabe, teria seguido a carreira de músico profissional. Relata que, de todos os instrumentos que tocou ficaram o bandolim, cavaquinho e violão).*

- **Qual a sua relação afetiva com a medicina?**

Sempre gostei de medicina e sempre tive vocação e tinha uma expectativa. De todas as profissões, havia uma grande identidade entre eu e a medicina. Eu acho que o homem desperta suas qualidades quando você se sente desafiado.

- **Quando foi que você começou a compor?**

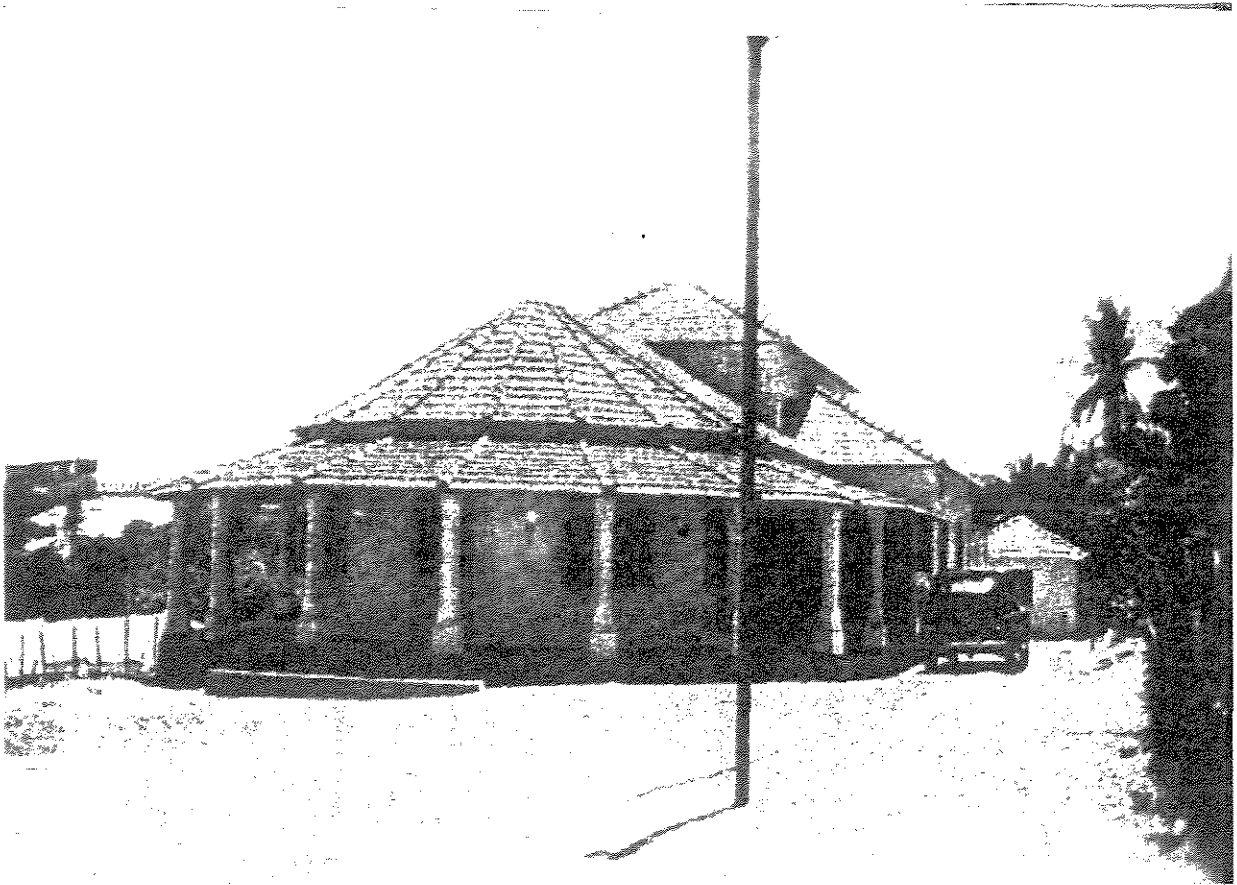
Eu comecei a compor um pouco antes do Grupo Acayaca. Mas nada muito aprofundado. A criatividade pra mim é, além da execução, a coisa mais importante. Então, exercitei muito isso no trio, onde toda música eu tinha de inventar e compor uma introdução, o que já era uma pequena música.

- **Foi a partir daí que começaram os primeiros discursos musicais de João Juvanklin?**

Em torno dos meus 15 pra 16 anos. Já no Acayaca, se tocava música de minha autoria. No próprio violão, o interessante é que, pela influência do bandolim e do cavaquinho, eu compus a minha primeira música, *Baiãozinho*, mas você ouvindo, constata que é uma música típica pra se tocar no violão.

RÁDIO EDUCADORA DE NATAL

(pioneira da radiofonia Potiguar)



Entrevista com o Professor e Pesquisador Cláudio Galvão

Data: Dezembro de 2001

Assunto: O Ambiente Musical de Natal no início do século e fatos históricos.

- **Fale um pouco sobre a Escola de Música em Natal:**

Vamos tomar como ponto de partida a Escola de Música criada no período do Governo Alberto Maranhão, embora a gente possa registrar também fatos anteriores a esse momento. A Escola de Música foi, durante algum tempo, a menina dos olhos do governador Alberto Maranhão. Essa família era considerada de a “Família de Melômanos”, e o próprio Cascudo a chamava assim. O próprio Alberto Maranhão também era dado ao canto. Ele estudava canto lírico e teve oportunidade de se apresentar. Eu registrei alguns momentos em que ele se apresentou, em recitais, cantando com aquela voz de barítono. O irmão dele, se eu não me engano, o mais velho, o Amaro Barreto Filho, foi um pianista bom e que deu diversos recitais aqui em Natal e faleceu em 1922, já como professor do Instituto Nacional de Música, no Rio de Janeiro. E tem também o outro irmão, Joaquim Scipião, que era violinista e que foi o primeiro diretor do teatro e que se dedicou e trabalhou muito aqui, dando recitais e ensinando.

- **Então foi com Alberto Maranhão que nasceu o movimento de Escola de Música de Natal?**

A primeira escola propriamente dita, é essa, criada pelo Governo do Estado, chamada *Eschola de Música*. Aí, pelo fato do governador Alberto Maranhão ser um sujeito muito entusiasmado e amante da música, ele quis fazer dessa escola uma coisa muito boa, e como a cidade tinha muito pouca gente, assim em condições de assumir o magistério, ele contratou gente de fora. Naquele tempo, havia um intercâmbio muito grande de Natal com o Pará. Você sabia que nessa fase o Pará era um pólo econômico brasileiro, pelo fato da riqueza da borracha? O movimento musical do Pará era intenso. As orquestras, as companhias de óperas que vinham da Europa, antes de ir pro Rio e São Paulo, passavam por lá, e ali circulava muito dinheiro. É tanto que muita gente daqui do Rio Grande do Norte foi tentar a vida no Pará, como é o caso de Tonheca Dantas, o flautista Peti, José Sinésio, entre outros, e vice-versa, muitos deles vieram de lá pra cá, sobretudo, quando Alberto Maranhão assumiu o Governo. Então, essa escola de música foi criada assim, meio na base do sonho, porque eles (os músicos do Pará) tinham um currículo muito avançado para uma cidade ainda do porte de Natal. Eles tinham, por exemplo, a cadeira de

Harmonia, Contraponto, etc. Provavelmente, seus alunos seriam os músicos das bandas da polícia e do exército, que já tinham um conhecimento musical maior e que podiam pegar essas informações e ensinamentos mais adiantados. Eles tinham também as cadeiras de violino, viola, cello e contrabaixo, flauta, clarinete, piano e teoria. E, pra isso, ele trouxe muitos músicos de fora. O principal deles certamente foi o maestro Luigi Maria Smido, que veio do Pará, e que esteve duas vezes em Natal, nessa primeira fase de Alberto Maranhão, e mais tarde, em 1922 e 23, quando das comemorações do centenário da independência, quando voltou para organizar a orquestra do teatro.

Bom, mas, Smido já estava aqui a partir de 1904. Essa Eschola de Música era sediada no teatro e, a partir daí, o movimento cresceu um pouco na cidade. Alberto Maranhão foi acusado de pensar numa coisa grande demais e gastar muito dinheiro numa instituição que rendia pouco, assim, em termos de produto. Dessa fase da Eschola de Música, a gente pode apontar pouquíssimos músicos que saíram como fruto daquela escola. Certamente deve ter-se gastado muito, e também pelo fato de que o Governador Alberto Maranhão usava os músicos para grandes recitais no célebre salão nobre do palácio do Governo. Primeiro era uma orquestra, depois ele foi reduzindo até se tornar um sexteto. E desse sexteto participou um violinista brasileiro muito conhecido, o Nicolino Millano, considerado um dos melhores violinistas do Brasil, e que passou um tempo bom aqui em Natal, ensinando e tocando. E pelos programas desses recitais, a música era de altíssimo nível.

Essa orquestra funcionou e, já no meio do Governo Alberto Maranhão, os jornais começam a dar pouquíssimas notícias sobre a Eschola de Música. Esse também foi um período de muita seca. O governo contraiu uma dívida enorme, em 1912, com energia elétrica, bonde elétrico, construção de hospitais, construção da cadeia e etc. Uma porção de coisas que, quando Alberto Maranhão saiu, deixou esse abacaxi nas mãos de Ferreira Chaves, o seu sucessor. A primeira coisa que o governador Ferreira Chaves fez foi cortar as gorduras, que era a Eschola de Música, a parte cultural. A Eschola foi reduzida a um quase nada. Ficaram poucos músicos, Cipião que era irmão de Alberto Maranhão, o Lucas Wanderlei, da flauta. A partir daí, você não encontra mais nenhuma notícia da Eschola de Música. Então, tudo que aparece a partir de 1913, 14, 15, 16, são notícias de movimentos musicais particulares, mais nada como se fazia antes. Isso se a gente considerar esse período como ponto inicial. Mas antes, havia o movimento ligado ao teatro. Ferreira Chaves iniciou a construção do teatro Alberto Maranhão e concluiu. Então, para a

inauguração do teatro, chega a Natal o Smido e um clarinetista espanhol, chamado José Bernardo.

Bom, essa fase até o segundo Governo Alberto Maranhão, é dominado por Smido, até o segundo Governo Alberto Maranhão, que lhe dava muito incentivo. Essa primeira orquestra, que ele chamava A Grande Orquestra, na realidade era uma orquestra reduzida e não tinha alguns instrumentos de sopro.

Nessa fase do primeiro Governo Alberto Maranhão, Natal recebeu também a visita que se tornou permanente, o Violoncelista Tomazzo Babinni, esse foi extraordinariamente importante. Babinni foi o grande mentor da música na cidade até a década de 40.

- **E o maestro Mário Tavares?**

Os grandes nomes daqui, do violoncelo, foram Aldo Parisot, Ítalo Babini, Mário Tavares e ainda Nani Bezerra.

Mário foi aluno de Babinni. Ele vai pra Recife assim como foi Aldo e outros e faz um estágio lá e depois vai pro Rio.

Estamos falando desse período antes da escola que a base foi o teatro, a orquestra do teatro e Babinni e Smido que andou ensinando muito tempo aqui, mas Smido passa algum tempo aqui e vai embora. Babinni é quem ficou aqui até a década de 40 mais ou menos, em 48 é que ele vai embora para o Recife.

- **O que acontecia na música por volta de 1900 ?**

Natal não tinha um teatro, no tinha um lugar para apresentações. Quando vinham os músicos de fora, eles tocavam no Salão da Intendência (onde hoje é a atual Prefeitura). Demoliram aquele prédio e depois construíram outro em 1922. Então, a prefeitura era um prédio grande e tinha um piano, como qual se apresentavam os músicos de outros Estados. Destaque especial para o Amaro Barreto (pianista e irmão de Alberto Maranhão) que, certamente se aproveitando do seu irmão, veio diversas vezes aqui a Natal e trazendo o violinista italiano Vincenzo Cherniquiari.

- **Quer dizer que o grande nome desse período foi o Amaro Barreto?**

Exato. Embora ele não residisse aqui em Natal, morava no Rio de Janeiro, mas vinha passar férias aqui e dava recitais.

Agora, ao que se sabe, nessa época havia aqui uma grande pianolatria. Em todas as casas de famílias de boas condições financeiras, havia um piano e havia muitos anúncios no jornal de pessoas que ensinavam particular. Aquela história, como não havia gravação nem

rádio nem TV, a música tinha que ser ao vivo e isso fazia com que as famílias estimulassem aos filhos a tocar algum instrumento. Nas tertúlias e saraus, quase sempre um pianista, uma flauta e às vezes, um bandolim (nessa época era comum algumas moças tocando bandolim), formando as orquestras familiares. De vez em quando surgiam os recitais beneficentes.

- **Então, o grande impulso que a cidade teve foi com Governo Alberto Maranhão?**

É. Pois fica assim, uma coisa oficializada. O Estado assume o patrocínio de uma escola e traz pessoas e o curso era institucional, era pago pelo Estado...

Mas, dessa fase anterior, temos que considerar duas vertentes: o caminho das bandas de música, e o dos violonistas seresteiros, que foram muito importantes. Em Natal, por exemplo, a gente tem como ponto básico, a Banda de Música da Polícia, que teve seu surgimento no tempo do governador Pedro Velho, que era irmão de Alberto Maranhão. Em 1898, ela começa a se destacar e aparecer em retretas... Mais há uma coisa interessante: é que essa fase da Polícia, ela congrega músicos dentro de uma instituição e os profissionaliza (importante porque 90% desses músicos eram amadores).

- **A Polícia era um meio de sustentação?**

Sim. 1898 é a data do concurso de Tonheca Dantas, que vem lá do interior sem nunca ter estudado com ninguém, apenas regendo umas bandinhas em Carnaúba dos Dantas. Chega aqui e faz Concurso pra regente da Banda da Polícia e passa em primeiro lugar. E a partir daí a Banda começa a aparecer em retretas em 1898, 1899. Tonheca, não sei porque, desaparece de Natal por problemas familiares e volta a Carnaúba. Depois em 1902 ele vai a Belém e só volta a Natal em 1909. Depois já começa a aparecer a banda de música do Exército. Havia também uma Filarmônica Luiz Coelho, mas não se institucionalizou por muito tempo. A que mais tempo duraram foram as Bandas da Polícia e do Exército, só que a do Exército era geralmente composta por gente de fora, e a da polícia era composta por gente daqui mesmo, daí a grande importância.

- **Quais são os grandes nomes, frutos das Bandas de música?**

Tonheca Dantas e Felinto Lúcio.

- **Quais as principais vertentes que você aponta no movimento musical de Natal?**

As bandas de música, a seresta e a Escola de Música.

Nas residências, havia o Sarau, e nas ruas, a seresta com o violão e as modinhas. A seresta era mais preferida por ser mais acessível ao ambiente familiar.

OBS.: Cláudio visita o ano de 1892 e fala sobre o Clube CARLOS GOMES.

Esse clube bem que poderia ser considerado a primeira escola. Era um grupo de amadores e amantes da música que se reuniam (Alberto Maranhão fazia parte dele) e organizavam encontros, com fins de cultivar a música. O clube tinha sede, estatuto, reuniões, diretoria, publicações em jornais, e teve como principal articulador o violinista Joaquim Apolinário Barbosa. Nessas reuniões, que eram em forma de recitais, se tocava apenas a música erudita, embora seus integrantes também tocassem, em reuniões sociais e bailes, as músicas mais populares.

Outro grande mantenedor e fundador desse clube foi Antonio de Viveiros. Por não ter nenhum apoio oficial do Estado, o clube não teve uma vida muito longa e encerrou as atividades com reunião oficial, com ata, e todo material foi doado ao Sr. José de Medeiros.

- **Até que período dura esse movimento de seresta aqui em Natal?**

Até 1940, começando por volta de 1850.

- **Quem liderava esse movimento de serestas na época?**

Lourival Assuncena. O poeta mais antigo do Rio Grande do Norte. Cascudo escreve um livro publicando os versos do referido poeta. Lourival tocava violão e se acompanhava muito bem. Era convidado para todas as eventos importantes, e teve seu auge por volta de 1840. Após sua morte, em 1907, surge o seu grande substituto, o violonista Heronides de França que, juntamente com Lourival e Eduardo Medeiros formaram um grande trio, que se adiciona de mais dois grandes músicos, os violonistas Henrique de Brito e Macrino Medeiros, tornaram-se as grandes atrações das tertúlias e serenatas de Natal.

- **Quando é que esse movimento perde sua força?**

Quando do surgimento do disco (que ocorre em 1920) e depois, com o do rádio, em 1941 (a Rádio Educadora de Natal).

OBS.: Cláudio chama atenção para um aspecto interessante desse movimento.

“Certas regiões do Brasil, principalmente Minas Gerais, vivem e, inteligentemente, optaram por fazer uma publicidade turística e até cultural em torno da sua produção de modinhas (em Diamantina por exemplo). Após verificar de perto, por ocasião de

minha pesquisa sobre as modinhas, cheguei a conclusão que eles não amarram nem as chuteiras do que nós temos aqui no Rio Grande do Norte, em produção de modinhas. É tudo muito mais um jogo de marketing turístico.

O fato é que o que se canta nas serestas mineiras, vinte por cento, talvez, seja de autores mineiros. Enquanto que aqui no Rio Grande do Norte, noventa por cento das modinhas são comprovadamente de compositores nossos”.

- **Qual era a formação básica mais usada na época do grupo de seresteiros?**

Geralmente dois violões, uma flauta ou clarinete e até um violino.

- **Em Natal, havia alguma revista especializada em música na época?**

Sim. O maestro Waldemar de Almeida cria, em 1936, a revista chamada SOM. Em 1932, ele cria também a Sociedade de Cultura Musical de Natal. O período de permanência e articulação do maestro, em Natal vai de 1928 até 1950.

- **O que houve de relevante no que diz respeito ao comércio de música em Natal?**

Por volta de 1910, havia a mais importante livraria da cidade, a LIVRARIA COSMOPOLITA, situada à rua Dr. Barata s/n, no bairro da Ribeira. Essa casa vendia todas as partituras editadas pela Casa Bevilacqua, no Rio de Janeiro, que, diga-se de passagem, a maioria de suas edições era partituras para piano, dado ao grande movimento pianístico no início do século.

- **E do comércio de instrumentos musicais?**

Nas primeiras décadas (10 a 20) o comércio de instrumentos musicais em Natal se dava através de um grupo de empresários, a firma “FABRICIO PEDROSA”, que intermediavam os interessados em instrumentos. Essa transação não tinha fins lucrativos e, em sua maioria, era direcionada mais aos grupos de amantes da música, como o clube CARLOS GOMES e outros. No entanto, o que deu um impulso expressivo à vida musical de Natal foi o comércio de CARLOS LAMAS, um chileno, que era um grande incentivador e articulador da música na cidade e que presidiu a Sociedade de Cultura Musical do Natal, realizando uma grande administração. Nessa casa, vendia-se instrumentos como piano, violão, violino, instrumentos de sopro, livros, partituras, além de aparelhos eletrônicos (vitrolas, discos e acessórios). De Carlos Lamas deriva-se vários comerciantes e, hoje, Natal conta um comércio muito bom neste ramo.

- **Fale um pouco sobre a Sociedade de Cultura Musical de Natal.**

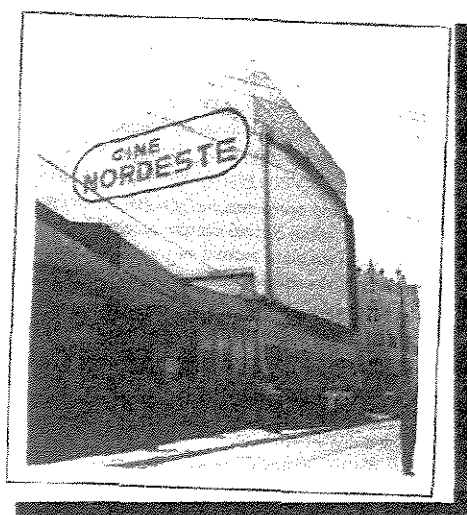
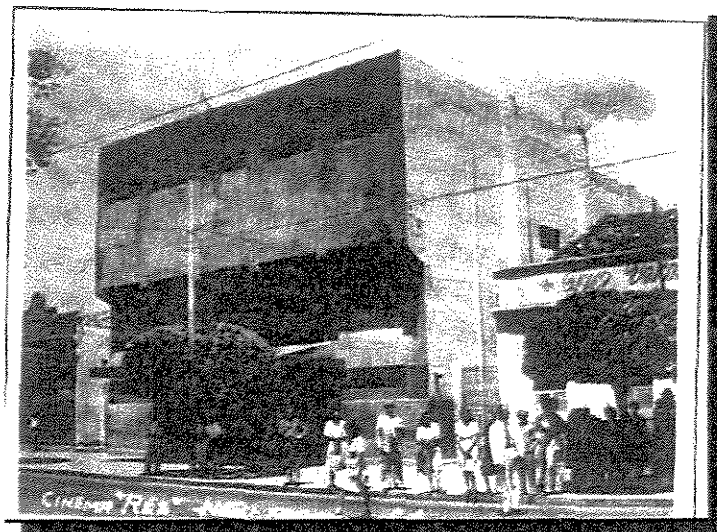
Era uma sociedade sem fins lucrativos. Existia em quase todo Brasil e tinha por fim promover recitais, cursos e aquecer a vida cultural da cidade. O violonista Andrés Segovia esteve agendado para tocar em Natal pela Sociedade, mas, não realizou, em virtude de exigir um cachê muito alto.

- **Havia em Natal alguma gravadora na época do rádio?**

Não. Gravadora é coisa muito recente. Os artistas da era do rádio, todos iam gravar em Recife, nos estúdios Rozemblit, com o selo Mocambo.

CINE REX

Palco de apresentações de diversos trios vocais e vários programas, inclusive do programa “Hora da alegria” apresentado pelo animador Luiz Cordeiro.



CINE NORDESTE

Cuja construção estimulou o surgimento de um dos mais importantes conjuntos vocais do país, o Trio Irakitan.

REVISTA “SOM”

Periódico idealizado pelo maestro e professor Waldemar de Almeida em 1936.



Entrevista com o Cantor, Compositor e Arranjador Paulo Tito

Data: Setembro de 2001.

Assunto: O Ambiente Musical de Natal, no início do século e fatos históricos.

- **Como era o ambiente musical em Natal, na década de 40?**

Naquela época, em Natal só havia um jornal, A REPÚBLICA. Antes do surgimento da Rádio Educadora de Natal, o que se tinha era a AGÊNCIA PERNAMBUCANA, de Luis Romão, situada à rua Tavares de Lira, onde os artistas famosos da cidade se apresentavam. Inclusive a cantora Ademilde Fonseca começou lá. Ali tocava Eduardo Medeiros acompanhado, ao violão, pelo meu irmão Francisco Tito e tantos outros....

OBS: Paulo faz um pequeno comentário sobre Eduardo Medeiros:

Eduardo Medeiros era um grande clarinetista e compositor, natural de Touros/RN. Compôs uma das mais belas e conhecidas canções do Estado: Praieira (serenata do Pescador), que é um poema de Othoniel Menezes que o Eduardo o musicou. Seu pai, Vivaldo Medeiros, era também violonista e depois veio a se tornar professor de violão, no Rio de Janeiro.

- **Comente um pouco sobre esses auto-falantes de Luis Romão?**

Não era rádio, eram apenas uns alto-falantes, distribuídos pelos bairros mais movimentados daquela época. Ele colocou um no bairro do Alecrim, um no Grande Ponto e outro na Ribeira, que inclusive o bonde só ia até ali...

- **Que ano exatamente era esse?**

1940 e 1941. Posteriormente é inaugurada a REN (Rádio Educadora de Natal), que pertencia aos empresários Carlos Lamas e Carlos Farache. Eu tinha apenas 12 anos e havia um programa chamado “A Hora Juvenil,” no qual eu ganhei um concurso, cantando aquela valsa linda “Eu sonhei que estavas tão linda”.....

- **Quais eram as grandes figuras desse tempo da REN?**

Na minha época, era Ademilde Fonseca, Glorinha Oliveira, Maria Ferreira, “Os Carolina” (formado por Antonio e João Carolina, o Antonio era um bandolinista de mão cheia e chegava a ser comparado assim a Luperce Miranda), Reinaldo Ferreira (famoso “Palheta de Ouro”), José Martins (tocava Manola muito bem). Dessa época da Agência Pernambucana, quem, nada mais nada menos, começou comigo na REN foi o cantor Agnaldo Rayol, fazendo parte do “Trio Puracy “(ao lado de José Percy e Geraldo José, o “Pajeú”).

- **A partir de 1945, quando do surgimento da Rádio Poti, havia, nos programas, espaço para a música instrumental?**

Em 1945, não. Música instrumental mesmo só nas retretas das bandas de música, geralmente na Matriz. Mas, já em 1946 e 1947, é formada a Orquestra da Rádio Poti de Natal, que inclusive o compositor K-ximbinho participou junto a essa orquestra várias vezes.

OBS: *Paulo comenta informalmente sobre fatos interessantes:*

O romantismo naquela época, era uma coisa muito linda. As pessoas quando ouviam uma música, ainda que fosse instrumental, paravam para ouvir, como se fosse uma questão de respeito à música. Dilermando Reis, por exemplo, quando tocava no rádio "Sons de Carrilhões", havia uma preocupação com o silêncio na hora de ouvir.

- **Havia algum músico que se espelhasse em Dilermando Reis por aqui, naquela época?**

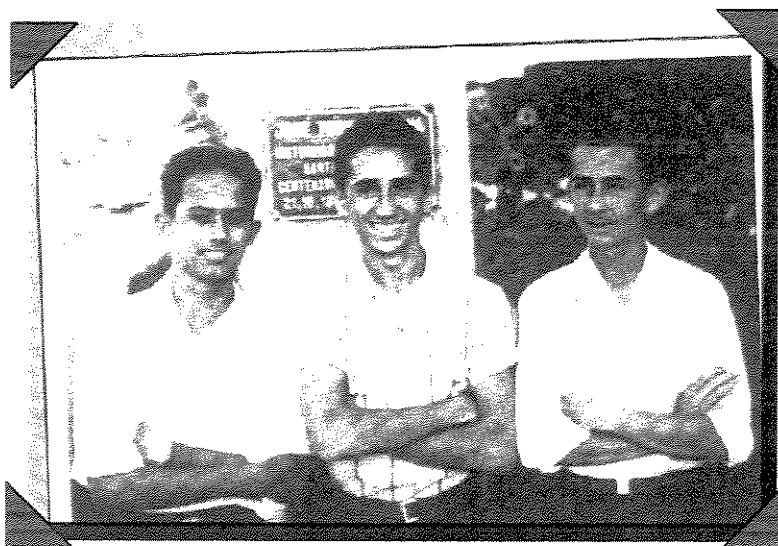
Havia. Gil Barbosa, muito famoso em Natal, um violonista muito talentoso e que tinha uma larga experiência nas serestas e saraus, e que tocava bem ao estilo de Dilermando.

- **A Rádio Poti recebia artistas de projeção nacional em seus programas?**

Sim. Entre tantos, o cantor Orlando Silva, no auge de sua carreira, Vicente Celestino, e mais...

OS TRÊS BRILHANTES

Jomar Siqueira, João Juvanklin e Franklin de Souza (da esquerda para direita).



Entrevista com o Pianista e Professor Waldemar Ernesto

Data: Setembro de 2001

Assunto: O Ambiente Musical de Natal, no início do século e fatos históricos.

Após um prefácio maravilhoso acerca do universo da harmonização e uns bons comentários sobre a riqueza melódica da música brasileira, o Prof. Waldemar Ernesto fala da importância de sua amizade com o maestro Júlio Granado, que, em 1951, era o diretor da Orquestra da Rádio Poti de Natal (que foi o responsável pela vinda por sua vinda a Natal).

- **Quando você chegou a Natal, o ambiente era propício à música instrumental?**

Sim, em 1951, quando eu cheguei pra trabalhar com o maestro Júlio Granado junto à orquestra, havia um movimento muito interessante em torno da música, sobretudo, de baile e de programas ao vivo na Rádio Poti. Ali se tinha muito respeito pela música instrumental.

- **Você executava peças solo nesses programas?**

Embora houvesse um piano em condições muito precárias no auditório da rádio, era possível tocar alguns clássicos da música popular brasileira que as pessoas aguardavam com ansiedade.

- **Como era o mercado para o músico naquela época?**

Muito bom. Em relação ao de hoje, pelo menos, era bem melhor. Nós tocávamos muitas festas, muitos bailes. Durante a semana, às vezes, se tinha trabalho, todos os dias, em determinadas épocas do ano. Eu montei um grupo, em Natal, para esse tipo de mercado que realmente me rendeu muito bons momentos profissionais e financeiros, chamava-se “Waldemar Ernesto e seu Conjunto”. Nós éramos convidados para tocar em festas por todos os estados do Nordeste, e até Sul do país.

- **Qual era a formação básica desse grupo?**

França (clarinete), Mainha (baixo), Ervessio (bateria), Divaldo (percussão), eu, no piano, e uma cantora que quase sempre era a afinadíssima Glorinha Oliveira.

- **E o Choro? Esse gênero estava sempre no repertório desses grupos?**

Sim. O choro tinha uma ótima aceitação por parte do público e isso se devia ao fato de que, em 1950, com a popularização de Waldir Azevedo, ao gravar o “Brasileirinho” e o “Delicado”, o choro estava em alta, no país inteiro. Nós tocávamos muitas músicas de Severino Araújo e as pessoas aplaudiam de pé.

Você imagine se o Brasil tivesse continuado na linha do Choro, como nós não estaríamos hoje! (comenta o prof Waldemar referindo-se ao altíssimo nível de construção melódica que tem o choro).

- **Havia algum grupo especializado nesse gênero em Natal nesse período (1951)?**

Havia sim. O Regional, do violonista Gil Barbosa, que era composto por Renato Tito (Clarinete), Duca Nunes (violão), João no cavaquinho, e o próprio Gil, no violão.

- **No período de sua estada em Natal, havia o grupo *Acayaca* do qual João Juvanklin fazia parte. Você sabe sobre esse grupo?**

O grupo *Acayaca*. Foi o primeiro grupo que surgiu com aquela característica de grupo de baile, depois do “Waldemar Ernesto e seu conjunto”. Eles realmente eram muito bons e ao João Juvanklin era atribuídos os solos de mais expressão no violão, tecnicamente falando.

- **Quais eram os clubes de mais expressão que sediavam os bailes e festas da cidade?**

Naquela época, não havia espaço para o músico em outro lugar que não fossem os clubes ou festas em residências. Não existiam bares e nem o número de casas de divertimento como nós temos hoje em dia. Os principais clubes da cidade eram: O América Futebol Clube, Aero Clube de Natal e o ABC Futebol Clube.

CONJUNTO ACAYACA

Conjunto do qual o compositor João Juvanklin (2º em pé, da esquerda para direita) fez parte e tocava bandolim, violão e acordeon. O compositor Chico Elion (agachado) era cantor e arranjador do grupo.



Entrevista com o bandolinista, cantor e compositor Chico Elion

Data: Setembro de 2001.

Assunto: O Ambiente Musical em Natal e o compositor, João Juvanklin.

- **Como foi o seu encontro com João Juvanklin na música?**

Eu o encontrei tocando ao lado de seu irmão, Franklin, na SAE (Sociedade Artística Estudantil), num programa da REN (Rádio Educadora de Natal) chamado “Parada Estudantil”. Fiquei impressionado com o talento daqueles dois jovens, sobretudo o de João Juvanklin, que tocava bandolim. Franklin o acompanhava no cavaquinho e eles formavam um duo chamado “Duo Guri”. Eu, que já era um profissional do bandolim a algum tempo, percebi que ali havia algo de diferente na arte de tocar aquele instrumento, era a dinâmica. Seus dedos eram de uma destreza, assim como a música exigia.

- **Como surgiu a idéia de convidá-lo para tocar no seu grupo?**

Eu havia acabado de fazer a seleção de músicos para o *Grupo Acayaca*. João, por essa época, já era um jovem de seus 18 anos de idade. Ele era muito admirado por aqueles amantes da boa música e, sobretudo da música instrumental. João dominava bem, três dos instrumentos que eu precisava pro meu grupo. Eram o bandolim, o violão e o acordeon. Havia algumas músicas, no nosso repertório, que, tecnicamente, só ele tinha condições de executar. Era realmente um show à parte. As pessoas aplaudiam calorosamente.

- **Como era a formação do grupo Acayaca?**

Pedro Paulo (Piano), Arlindo (Guitarra havaiana), João Juvanklin (Acordeon, Violão e bandolim), Plácido Paiva (Contra-baixo acústico), Amaral (percussão) e eu no violão elétrico, que aliás, por curiosidade, foi o primeiro violão elétrico com cordas de aço que se tinha em Natal).

- **Quanto tempo durou esse grupo?**

Três anos. O grupo tocava bailes, festas (inclusive Revellions) em clubes e em boates e éramos convidados por outros Estados do Nordeste para festas expressivas.

- **Houve algum fato curioso durante esse tempo de Acayaca?**

Muitos. O Acayaca sempre esteve ao lado de grandes músicos em shows. Foram muitos shows estrada a fora. Eu lembro de um fato, agora, que foi quando de um baile que fizemos aqui em Natal, onde a primeira parte do show era como o nosso grupo e a segunda parte era com a Orquestra Bocaccinos de Sevilla (uma excelente orquestra). Que quando terminou a nossa apresentação, o diretor daquela orquestra me abordou perguntando quem

era aquele jovem. Simplesmente era o João, que havia interpretado *Czardas* (de Monti) no bandolim.

- **João Juvanklin gravou alguma música sua?**

Sim. Ele participou tocando violão em uma das faixas do meu último disco “Chico Elion e vozes amigas”. A ele foi dada a incumbência, pelo virtuosismo que lhe é peculiar, de criar o solo ao estilo do trio *Los Panchos* que eu queria em um dos meus boleros chamado “Desenganada”

“O João Juvanklin foi um pupilo meu e hoje eu sou um discípulo dele”.

Chico Elion.



GLORINHA OLIVEIRA

Uma das maiores referências
como cantora do rádio no Rio
Grande do Norte.

K-XIMBINHO

Um dos mais profícuos compositores
do Rio Grande do Norte que
conquistou o reconhecimento nacional
com os seus Choros melódiosos.



Entrevista com a cantora Glorinha Oliveira.

Data: Setembro de 2001.

Assunto: O Ambiente Musical de Natal e fatos relevantes.

- **Em que décadas você atuou em Natal como cantora de rádio?**

Nas décadas de quarenta, cinquenta e sessenta.

- **Que tipo de movimento cultural com música se tinha em Natal antes do advento do rádio?**

Havia muitas reuniões em casas de famílias, o que se chamava também de tertúlias. Acontecia muita coisa boa na música, mesmo sem o rádio. As pessoas se organizavam, por exemplo, para criar campanhas beneficentes. Eu participei de uma chamada *Campanha da Pedra e do Tijolo* para a construção da REN (Rádio Educadora de Natal). Os shows ocorriam no teatro Alberto Maranhão e todos os artistas da cidade colaboravam com sua arte. Toda a arrecadação dos shows era para essas campanhas de cunho social e cultural da cidade.

- **Quais eram os cabeças desses movimentos?**

Entre outros, K-ximbinho, Protásio Melo, Hianto de Almeida (um dos precursores da bossa nova) e Galvãozinho (que era um excelente violonista).

- **Como era REN (Rádio Educadora de Natal)?**

Era um lugarzinho bem apertado, mas nós conseguíamos fazer bastante coisas que divertiam as pessoas. Por exemplo, havia um programa que se realizava às 18 horas, chamava-se “Um quarto de hora”. Eu fiz muitos deles, “Um quarto de hora com Glorinha Oliveira”. Logo após vinha “A hora do Brasil” e depois seguia com os programas, mas apenas os homens podiam participar dado o adiantar da hora. Naquela época, as mulheres se recolham, no mais tardar, as dezenove horas.

- **Até que ano vai essa fase de ouro do rádio em Natal?**

Até 1958.

- **Qual a razão para que esse movimento no rádio chegasse ao fim?**

Nesse período, a rádio passa a ser administrada pelo Sr. Luis Maria Alves, uma pessoa que não gostava de música e que põe fim em todos os programas de caráter musical local. Foi uma tristeza para aqueles artistas que sonhavam em se profissionalizar, a exemplo de tantos que lá iniciaram suas carreiras.ⁱ

ⁱ Com o intuito de preservar a originalidade das informações nas entrevistas, foram mantidos os discursos fielmente tais quais constam nas gravações das fitas realizadas durante a pesquisa.

APENAS AS ESTRELAS

CAVARQUINHO

JOÃO JUVANKLIN

= CHORO =

1. E7

2. E7

FIM

D.C. FIM

$$= F R \vec{e}_V O =$$

JOÃO JUVANKLIN

Firm

BATÃO CIGANO

JOÃO DUVANKLIN

Handwritten musical score for "Batão Cigano" by João Duvanklin. The score is written on ten staves in treble clef, 2/4 time. It features a key signature of one sharp (F#) and includes various musical notations such as eighth and sixteenth notes, rests, and accidentals. Chord symbols are written above the staves, including Am, Dm, G, F, D, D7, G7, E7, A7, B7, Bm, and A. The score is divided into sections by dashed lines, with first and second endings marked "1.V." and "2.V.". The piece concludes with a double bar line and the word "Fim" written below the staff.

BANDOLINS PARA CONFEIÇÃO

= VALSA =

BANDOLIN

de JOÃO JUVANKLIN

The musical score is written for a Bandolin in 3/4 time. It consists of 12 staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score includes various chords and melodic lines. The chords are: G, G, Em, Eb, Eb, Cm, D7, Gdim, G, Am, B7, Em, A7, Eb, D7, G, G7, C, C7, F, F7, Bb, D7, D7, G, A7, D, E7, A7, D, Dm, A, F#m, Bm, E7, A, C7, F, Bm, C7, F, Bb, Bb, D, B7, Em, A7, D7.

Handwritten musical score for guitar, featuring four staves of music. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various chords (G, D, B7, Em, A7, E, Eb7, D7) and melodic lines. The piece concludes with a final G chord marked "Fim".

CEZAR NO CHORINHO

BANDOLIM

= CHÔRO =

AUTOR
JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for "CEZAR NO CHORINHO" by João Juvanklin, for Bandolim. The score is written on 11 staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and the word "Fim".

JOÃO JUVANKLIN

171

$$= \rho \hat{h} \hat{R} \hat{O} =$$

5

JOÃO JUVANKLIN

172

CHORO

JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for Choro by João Juvanklin. The score consists of 12 staves of music in 2/4 time, featuring complex rhythmic patterns and melodic lines. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

ao fim

17AM

CHORINHO DO ZÉ DOMINGOS

Banquinho

JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for "Chorinho do Zé Domingos" by João Juvanklin. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 2/4 time signature. The music is written in a single melodic line. Chords are indicated by letters above the staff: Am, Bb, E7, Am, Am, Em, B7, F, E7, Am, Bb, E7, Gm, A7, Dm, Am, E7, Gm, A7, Dm, G7, C, F7, Bb, E7, Am, C, C5+, F, G7, C, E7, Am, D7, G, G7, C, C5+, F, Dm, E7, Am, C, C5+, Dm, G7, C, Am, and Fim. The score ends with two empty staves.

Cibelle

BANDOLIM

= VALSA =

de JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for Bandolim, titled "Cibelle" by João Juvanklin. The score is in 3/4 time and consists of 11 staves. It features various musical notations including treble clef, key signature of one sharp (F#), and time signature of 3/4. The music includes eighth and sixteenth notes, rests, and triplets. The piece concludes with a double bar line and the word "FIM".

CONVERSA DE BANDOLIM

= CHORO =

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM $\frac{5}{8}$ Dm

Chord symbols and musical markings include: $\frac{5}{8}$, Dm, A7, Gm, Am, E7, D7, F#, Bm, G, Em, D, A7, and Fim.

" ENQUANTO HOUVER ^{RAZÃO} ~~RAZÃO~~ "
 = VALSA =

JOÃO JUVANKLIN

BANDELIN

Am // E7 # A7
 // Dm // G7 //
 C // B7 // E7 #
 E7 RALL --- E7 Am // E7
 // A7 // Dm // A7 B7
 Bb // Am // Am/G // B7
 Dm E7 Am Am/G // G7 // C
 // A7 // D D7 G G7
 C // B B7 Em G G7
 // C // A7 // Dm //
 Ab // C // A7 D7 G7
 C E7 Am FIM
 177 FIM

ERA UMA VÊZ UM SAX

= CHORO =

BANDOLIM

JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for Bandolim in 6/8 time, featuring a Choro style. The score consists of 10 staves of music with various chords and melodic lines. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The score includes first and second endings, a final cadence, and a double bar line at the end.

Chords and markings visible in the score include: Gm, A7, Dm, A7, Dm, A7, Dm, F#0, F, Gm, C, F, Dm, A7, D7, Gm, Gm, Dm, D0, A7, Dm, A7, D7, Gm, Gm, Dm, E7, A7, Dm, 1.V., 2.V., F, Fim, Fim.

HORAS IGUAIS

BANDOLIM

$$= \text{chôro} =$$

JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for guitar, featuring 12 staves of music. The notation includes various chords (e.g., Gm, A7, D7, Eb, C, F7, Bb, G7, Cm7, F, E6, Cm7, A7, Bb, Bb, A7, F7, D7, G, A7, A7, D7, G, G, Em, Em, Bm, F#7, F#7, D7, G, G, G#7, D7, G) and melodic lines. The score is divided into two main sections, 1. and 2., with a final section labeled "D.C." (Da Capo). The music is written in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a time signature of 2/4. The notation includes various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

VIOLÃO MODERATO *INSPIRAÇÃO*
 = VALSA *mf*

CON BRIO

mf

* FINE

ALLEGRO

2 tempo

rall.

* FINE

rall.

D.C. ao Fine

INTERROGATIVO

= CHORO =

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

Handwritten musical score for Bandolim in G minor, 2/4 time, titled "INTERROGATIVO" by João Juvanklin. The score consists of 10 staves of music. The key signature is one flat (Bb) and the time signature is 2/4. The music features various chords and melodic lines. The final staff ends with a double bar line and the word "FIM".

Chords and markings visible in the score include: Gm, Cm, D7, Gm, Gm, Dm, A7, D7, Gm, Cm, F7, Bb, G7, Cm, Gm, G#, D7, Gm, F7, Bb, Bb°, Cm, F7, Bb, D7, Gm, C7, F7, F#, Eb, F7, Bb, Bb7, Eb, F#, Bb, G7, C7, F7, 1. Bb, 2. Bb D7, Gm, D7, G, C, D7, G°, G, F#7, Bm, A7, D, C, D7, G, C, D7, G, Eb, D7, G, F7, A7, D7, G, Gm, and FIM.

MINHA VALSINHA

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

Handwritten musical score for "Minha Valsinha" by João Juvanklin, for Bandolim. The score consists of 12 staves of music in 3/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and melodic lines. The chords are: D^o, A⁷, Dm, Cm, D⁷, D⁷, D⁷, G⁷, G⁷, C⁷, C⁷, F, F, Bb⁷, Bb⁷, Eb, Eb, A⁷, A⁷, Dm, Bb, Eb, A⁷, Dm, Dm, C⁷, C⁷, F, F, A⁷, A⁷, Eb^o, Eb^o, F^o, F^o, F^o, F^o, F^o, F, G⁷, G⁷, C, C⁷, F, D⁷, G⁷, C⁷, F, F, Dm, F, D⁷, Gm, C⁷, C⁷, C⁷.

CONT.

MINHA VALSINHA - Pg 2.

F F D₇ D₇ G₇

G₇ C₇ C₇ F

F B_b B_b F F

G_m C₇ F

* D_m G_m D_m A₇

A^o G_m D_m A₇

D_m D_m FIM

D C a o * 2 FIM

BANDOLIM

MOMENTOS

= CHORO =

Autor:

JOÃO JUVANKLIN

Handwritten musical score for Bandolim (Bass) in 2/4 time, titled "MOMENTOS" by João Juvanklin. The score is written on ten staves, with the final staff ending with a double bar line and the word "fine". The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals, along with numerous chord symbols written above the staff.

Chord symbols include: A⁰, Am, Am/6, B7, Dm, E7, E7/A^b, Am, E7, A⁰, Am, G, C7, C7/6, F, B7, E7, A7, Dm, Dm/B, Am/C, Am, Am/6, B7, Dm/F, E7, E7/A^b, Gm, Gm/B^b, A7, A7/C#, Dm, Dm/B, Am/C, Am, Am/6, B7, F7, E7, E7/A^b, Am, Am/C, E7, E7/A^b, Gm, A7, Dm, Dm/B, Am/C, Am, Am/6, E7, E7/A^b, Gm, A7, Dm, Dm/B, Am/C, Am, B7, E7, Am, IV, D.C. al fine, and fine.

de JOÃO JUVANKLIN

= VALSA =

VIOLÃO
MODERATO

VIOLÃO
MODERATO

VALSA

ARPEG.
P
RALL.
A TEMPO
Allarg.
Pol.
Rall.
A TEMPO
ARPEG. dedilhado
ARPEG. dedilhado
Vall.
ALLEGRO
mf
p
rall.
um pouco LENTO
HARMONIA 12ª casa
fine
DC al fine
185
arpeg.
rall.

OUTRA VEZ

= CHORO =

JOÃO JUVANKLIN

CAVAQUINHO

Am Dm Dm Dm

G7 G7 C E7 Am

C7 F Dm E7 E7

Am E7 Am Am Dm

Dm E7 Dm E7 *Am B7

B7 E7 Am G7 G7

G7 C C7 F B7

Em E7 E7 B7

Dm E7 Am rev. Am 2ª V.

*Am Am Arpegg.

Fim

PINTOR SERESTEIRO

= CHÔRO =

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

Handwritten musical score for Bandolim, titled "PINTOR SERESTEIRO" by João Juvanklin. The score is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of 12 staves of music. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings like "rall." and "D.C. al fine". There are also first and second endings marked with "1." and "2.".

PLENILÚNIO

VALSA

JOÃO JUVANKLIA

VIOLÃO

Handwritten musical score for Violão (Guitar) for the piece "PLENILÚNIO" by João Juvanklia. The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music is a waltz, characterized by a 3/4 time signature and a key signature of one sharp. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like "p." (piano) and "ARP." (arpeggio). The score concludes with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb).

PRELÚDIO Nº 1 EM SI MENOR

JOÃO JUVANKLIN

VIOLÃO

The musical score is written for guitar (VIOLÃO) and is in G major (one sharp). It consists of 10 staves of music. The notation includes treble clef, key signature, and time signature (4/4). The piece features various musical notations, including dynamic markings such as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *a tempo*. The score concludes with a *RALL* (rallentando) section, followed by an *ARPEG* (arpeggio) section, and a final chord marked *fim*.

PRIMAS E BORDÕES

= choro =

JOÃO JUVANKLIN

VIOLÃO

Handwritten musical score for Violão (Guitar) titled "PRIMAS E BORDÕES" by João Juvanklin. The score is written on ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several triplets marked with a "3" and a bracket. The score includes dynamic markings such as "f" (forte) and "p" (piano). A section marked "2.v." (second ending) is indicated by a dashed line. The piece concludes with a double bar line and the word "FIM" (End) written twice. The page number "190" is at the bottom.

RECORDAÇÕES

JOÃO JUVANKLI

Violão harm.
12^a

harm 12^a

harm 12^a

CON ANIMA

AFFETUOSO

CON BRIO

RALL

CON BRIO

191

Handwritten musical score for 'RECORDAÇÕES Prog.' in G major (one sharp). The score is written on ten staves. The first four staves contain a complex melodic and harmonic arrangement with many beamed eighth and sixteenth notes. The fifth staff begins a section marked 'CON BRIO' (with force), featuring more rhythmic notation including triplets and sixteenth notes. The sixth staff concludes with the handwritten text 'D C no 4 e FIM' (Da Capo in 4 and End). The remaining five staves are empty, with the word 'FIM' (End) written below the sixth staff.

Five empty musical staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

RELEMBRANDO O ACAJACA

= choro =

JOÃO JUVANKLIN

BRANDELMIM

Chords and notation visible in the score:

- Staff 1: G, Eb, D7
- Staff 2: G0, D7, G, Bm, F#7
- Staff 3: D, D5+, D, D5+
- Staff 4: G, Eb, D7, F, G7, C, F
- Staff 5: Bb, Eb, D7, G+
- Staff 6: C, E7, Am, G0
- Staff 7: B, A7, D, D7, G7
- Staff 8: C, E7, Am, G0
- Staff 9: G, E, Am, D7, G
- Staff 10: F, Eb, G

The score concludes with a double bar line and the word "fim".

SETE CORDAS DE OURO

JOÃO JUVANKLIN

= CHÔRO =

BANDOLIM

The musical score is written for a Bandolim (mandolin) in 2/4 time. It features a series of chords and melodic lines across 11 staves. The chords include F, E7, Dm, G7, A7, Bb, Eb, D7, Gm, F#m, Bb7, D7, Gm, Fm, Bb7, Gdim, Gbdim, Bb, Gm, Gb7, F7, Bb, IV, V, F#m, and F7M. The score includes markings for 'BAIXO' (bass) and 'Fim' (end). The piece concludes with a double bar line and a 'Fim' marking.

TRÊS AMIGOS

= CHORO CANÇÃO =

JOÃO JUVANKLIN

BANDOLIM

Handwritten musical score for "Três Amigos" by João Juvanklin. The score is written for Bandolim (Bass) and Violão (Guitar). It consists of 11 staves of music. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music features various chords and melodic lines. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef. The third staff has a treble clef. The fourth staff has a bass clef. The fifth staff has a treble clef. The sixth staff has a bass clef. The seventh staff has a treble clef. The eighth staff has a bass clef. The ninth staff has a treble clef. The tenth staff has a bass clef. The eleventh staff has a treble clef. The score ends with a double bar line and the word "FIM".

FIM

VALSA EM PRELUDIO

JOÃO JUVANKLIN

VIOLÃO

Handwritten musical score for Violão (Guitar) titled "VALSA EM PRELUDIO" by João Juvanklin. The score is written on 11 staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like "p." (piano) and "f" (forte). The piece concludes with a "FIM" (End) marking and a "fim" instruction at the bottom right.