

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

**Abordagem Analítico-Interpretativa da Sonatina
(1995) para Violino e Piano de Danilo Guanais**

Rucker Bezerra de Queiroz

Natal – 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES
MESTRADO EM ARTES

**Abordagem Analítico-Interpretativa da Sonatina
(1995) para Violino e Piano de Danilo Guanais**

Rucker Bezerra de Queiroz

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pelo Sr. Rucker
Bezerra de Queiroz e aprovada pela
Comissão Julgadora em 05/06/2002


Prof. Dr. Esdras Rodrigues da Silva
-orientador-

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Artes no Instituto de Artes
da UNICAMP como requisito parcial para
a obtenção do grau de Mestre em Artes
sob a orientação do Prof. Dr. Esdras
Rodrigues Silva.

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	Q32a
V	EX
TOMBO BCI	52182
PROC.	124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

+ 1 disquete

BIBID. 285560

CM00180088-2

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Q32a

Queiroz, Rucker Bezerra de

Abordagem analítico - interpretativa da sonatina (1995)
para violino e piano de Danilo Guanais / Rucker Bezerra de
Queiroz. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Esdras Rodrigues Silva .

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

1. Violino - Instrução e estudo. 2. Música para violino.
3. Música brasileira - Instrução e estudo. I. Silva, Esdras
Rodrigues. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes. III. Título.

A Evana e Luiza

AGRADECIMENTOS

A Deus, por me dar saúde e temperança para cumprir esse desafio;

Ao Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva, pela competência, seriedade, paciência e confiança na orientação desse trabalho;

A Yerko Pinto, meu grande mestre;

A todos os professores da UNICAMP que participaram do MINTER;

A Danilo Guanaís pelo privilégio de poder colaborar com a sua obra;

À Prof^a Dra. Cleide Dorta, pelo constante apoio ao longo desses dois anos;

Aos colegas mestrandos, pelo ambiente saudável que conseguimos criar;

À CAPES, pelo suporte durante os quatro meses de estágio em Campinas;

A Daniele, Guilherme e família pela lição de amizade e carinho;

A Ranilson, Germanna, Guilherme e Pierre, por todos os momentos felizes;

Aos meus pais, pela indelével confiança em seus filhos;

A Dada, pelo exemplo de solidariedade, coragem e força para recomeçar;

A Evana, por nosso amor, nossas conquistas;

A Luiza, razão de sensações que sequer imaginara existir.

RESUMO

O jovem compositor brasileiro Danilo Guanais reitera em sua Sonatina(1995) para violino e piano, o valor da música brasileira. Trata-se de uma obra, estilisticamente falando, bastante eclética. Isso se revela em cada um dos movimentos, nos quais o compositor percorre caminhos tradicionais e chega até o armorial, colocando a obra num grau de importância elevado dentro de um cenário musical brasileiro que se caracteriza justamente por sua diversidade, mas não oferece um vasto repertório para a formação violino-piano que contemple essa riqueza estilística. O estudo a seguir aborda aspectos analíticos, históricos e interpretativos. O objetivo final é uma edição de performance da Sonatina, onde todo esse trabalho estará à disposição do intérprete, sugerindo uma interpretação coerente com os aspectos musicais e folclóricos inseridos na obra.

ABSTRACT

The Sonatina (1995) for violin and piano by Danilo Guanais, a young Brazilian composer, is a fine piece of Brazilian music. This eclectic work unveils, in each of its movements, many compositional features, from the traditional to the armorial. It deserves a prominent position in the Brazilian music scene, which despite its diversity still has some shortages in the repertory for violin and piano. This study focuses on analytical, historical and performance aspects of the work, and aims to present a performance edition that is coherent to the musical and folk elements present on it.

RESUMÉE

Le jeune brésilien compositeur Danilo Guanais réitère dans sa "Sonatina(1995)" pour violon et piano, la valeur que la musique brésilienne a et il n'est pas encore reconnu comme il devrait. Dans ce travail, la richesse stylistique est révélée dans chaque mouvement, en allant du traditionnel à l'armorial. L'étude à suivre, approche des aspects analytiques, historiques et interprétatifs. L'objectif définitif est une édition de la performance de la "Sonatina" où tout ce travail restera à la disposition de l'interprète, en suggérant une interprétation cohérente avec les aspects musicaux et folkloriques ont inséré dans la "Sonatina".

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	O COMPOSITOR	15
3	MOVIMENTO I – <i>ALLEGRO</i> – <i>ALLEGRO ASSAI</i>	
3.1	Aspectos composicionais	27
3.2	Tabela de estrutura formal	30
3.3	Problemas técnicos	31
3.4	Performance	
3.4.1	<i>Allegro</i>	36
3.4.2	<i>Allegro Assai</i>	38
4	MOVIMENTO II – TEMA COM VARIAÇÕES	
4.1	Aspectos Composicionais	49
4.2	Tabela de estrutura formal	52
4.3	Problemas técnicos	53
4.4	Performance	
4.4.1	Tema	56
4.4.2	Variação I	56
4.4.3	Variação II	58
4.4.4	Variação III	59
4.4.5	Variação IV	61

4.4.6 Variação V	64
4.4.7 Variação VI	65
4.4.8 Variação VII	69
5 MOVIMENTO III – RONDÓ	73
5.1 Um breve histórico do Movimento Armorial	73
5.2 Aspectos composicionais	80
5.3 Tabela de estrutura formal	83
5.3 Problemas técnicos	84
5.4 Performance	86
6 CONCLUSÃO	99
7 APÊNDICE (CATÁLOGO DE OBRAS EM TABELAS)	101
8 BIBLIOGRAFIA	111

ANEXO A – Edição da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais.

(parte de violino) 115

ANEXO B – Edição da Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais.

(parte do piano) 129

1 INTRODUÇÃO

A música brasileira vem, pouco a pouco, ganhando mais espaço nas salas de concerto. Esse espaço poderia ser bem maior se os intérpretes se interessassem mais por uma música rica e dedicassem mais tempo à pesquisa de novos repertórios.

Danilo Guanais integra uma nova safra de compositores brasileiros que deveria merecer toda a atenção de músicos sérios, que buscam em seus concertos e recitais sair um pouco do lugar comum. Muitas vezes, porém, a intenção do intérprete é barrada por alguns percalços que acabam por impedir tal desejo. Um dos principais problemas é justamente a falta de boas edições da música brasileira. Geralmente os materiais disponíveis são de baixa qualidade, ou então são manuscritos, nem sempre tão confiáveis. Sobre esse ponto, observa Hermes Alvarenga¹:

“...o violinista brasileiro interessado em executar música brasileira, sentir-se-á limitado por alguns obstáculos, que vão desde a obtenção e/ou aquisição da partitura à quase total inexistência

¹ Dr. Hermes Cuzzuol Alvarenga é professor de violino da Universidade Federal da Paraíba.

de suportes adicionais usados como fonte de referência para uma boa interpretação.”²

Observando algumas edições européias, em especial uma edição das “Sonatas e Partitas para violino solo” de J.S. Bach, me inspirei no exemplo do grande violinista Henryk Szeryng³. Szeryng realizou uma edição largamente comentada onde procura explicar toda a sua colaboração com digitações, articulações, enfim, uma sugestão de performance. O trabalho a seguir procura mostrar o intérprete interagindo com o compositor e estabelecendo o que pode se chamar de uma co-autoria, não no sentido de compor, mas de participar nas decisões e inclusões de elementos musicais de grande importância como articulação, dinâmicas e material para as cadências no terceiro movimento. A partitura original da Sonatina não continha qualquer sugestão nesse sentido.

Este trabalho busca dar uma pequena parcela de contribuição à música brasileira e oferecer uma edição comentada, sugerindo ao intérprete uma performance coerente com os aspectos musicais e folclóricos contidos na Sonatina.

² ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Os vinte e seis prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Valle: aspectos da linguagem musical e violinística*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 1993. (Dissertação, Mestrado em Música).

³ Bach, J.S. *Sonaten und Partiten für Violine solo*, Mainz (Schott), 1981. Ed. Henrik Szeryng.

Através de entrevistas com o compositor, foram colhidas informações que se transformaram no primeiro capítulo do trabalho, uma biografia.

Os três capítulos seguintes se referem aos três movimentos da Sonatina. No primeiro movimento serão abordados aspectos composicionais, traçado um esquema analítico, que poderá ser mais bem visualizado pelo uso de tabelas e por fim abordar aspectos técnicos do violino e do piano, sugerindo uma performance apurada. No segundo, essa linha será mantida. No terceiro movimento, composto em estilo armorial, será traçado um breve perfil histórico do Movimento Armorial, dando ao leitor uma visão geral do que foi essa corrente artística que se desenvolveu no Nordeste do Brasil e até hoje influencia vários artistas nacionais. Em seguida será apresentado uma análise do movimento nos moldes dos dois capítulos anteriores.

O apêndice desse trabalho constará de um catálogo de obras do compositor.

Finalmente, o objetivo principal dessa pesquisa, uma edição de performance da Sonatina, estará anexada ao final do trabalho.

2. O COMPOSITOR

Danilo César Guanais de Oliveira nasceu em São Paulo, em 1965 mas antes de completar um ano de vida sua família mudou-se para Natal, onde fixou residência. Aos oito anos de idade, o seu pai foi transferido para Brasília e aí começava a sua relação com a música. A primeira experiência musical se deu quando ele ingressou na banda do colégio onde estudava: “Eu tocava lira e me lembro quando o mestre da banda mandou dizer que no próximo ensaio iria ter um arranjo de ‘Mamãe eu quero’. Era uma apresentação para época de carnaval. Eu pedi para levar a lira pra casa e passei o fim de semana ‘tirando’ a melodia sozinho. No ensaio seguinte eu toquei para o mestre e ele disse que estava certo. Já foi um toque de que o ouvido funcionava. Eu tocava na banda como jogava futebol, não era pensando em ser músico profissional.”¹ Ainda criança, Danilo Guanais encontrou um violão na casa de sua tia e passou a tentar “descobrir” músicas com esse instrumento, quando seu pai o colocou numa classe de violão popular. Justamente nessa época houve mais uma transferência, e a família voltou definitivamente para o Rio Grande do Norte.

¹ Todas as citações do compositor foram obtidas através de entrevistas feitas pelo autor desse trabalho entre os dias 7 e 8 de janeiro de 2001, em Natal, Rio Grande do Norte.

De volta a Natal, em 1978, Guanais continuou estudando violão popular até que conseguiu ingressar na Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Nesse momento, eram latentes os sinais de que uma relação com a música poderia ser mais intensa e abrangente. Ele buscava novas experiências quando decidiu fazer um teste para integrar o Madrigal² da Escola de Música. Esse foi o seu primeiro grande ensaio musical: “A minha primeira grande experiência musical foi o Madrigal da universidade, foi a sensação de estar fazendo um trabalho sério num sentido de me profissionalizar na música, eu me impressionava, no meio do coral, em como as vozes iam se entrelaçando, as harmonias... eu ficava louco com o que ouvia.” Suas primeiras composições, no entanto, foram para o violão, que era o seu instrumento principal, mas já havia alguma coisa esboçada anteriormente: “... no meu primeiro caderno de composição já havia algo para viola, por exemplo, mas coisa de menino mesmo, que eu nem mostro a ninguém...”

Ao se ouvir pela primeira vez uma música de um compositor que não é tão conhecido, a primeira coisa que pode vir à cabeça é uma indagação com respeito às influências e referências desse compositor. Danilo Guanais não tem uma formação acadêmica voltada diretamente para a composição: “Minha

² O Madrigal da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, fundado em 1966 é o mais antigo grupo vocal em atividade no estado.

composição é intuitiva. Eu aprendi intuitivamente, mas com base principalmente em ouvir e tentar imitar, tentar fazer parecido, então dessa forma eu aprendi a fazer um contraponto mais ou menos coerente, um tipo de harmonia que não é ousada em termos dos caminhos... não tem nada de novo, mas que tenta sair um pouco do lugar comum através do uso de coisas simples. Hoje em dia, a minha filosofia como compositor baseia-se na simplicidade”.

Apesar de não ter uma “escola” definida, Guanais teve algumas referências fundamentais em sua vida composicional. A primeira grande referência foi o Padre Jaime Diniz³, quando este se transferiu de Recife para Natal: “Ele viu minhas primeiras obras, me deu os primeiros toques, me ensinou harmonia, contraponto, principalmente me ensinou história da música, que eu acho, como compositor, importantíssimo. A questão da história foi muito importante para mim, pois através da compreensão de como as coisas aconteceram no tempo, eu pude ter uma idéia melhor de coerência no desenho que a música deve ter, e não ser uma coisa solta.”

³ Musicólogo pernambucano, estudou em Roma e Paris com formação em órgão, música sacra e musicologia. Criador do departamento de música da Universidade Federal de Pernambuco. Realizou valioso trabalho de pesquisa sobre a música no tempo da colônia no seu estado. Autor de estudos sobre A. Nepomuceno e E. Nazareth, além dos três volumes de *Músicos Pernambucanos do Passado*.

Outra importante referência foi Eli-Eri Moura⁴, quando este veio para Natal em 1986 como regente do Madrigal da Escola de Música da UFRN. Enquanto o Pe. Jaime Diniz deu a Guanais um referencial teórico e histórico, Eli-Eri Moura dava um estímulo muito grande com relação à prática composicional. O Madrigal, com Moura à frente, tinha um caráter mais dinâmico. Com ele se explorava o elemento cênico, o humor. Foi justamente nessa época que, pela primeira vez, uma peça de Guanais foi executada. Moura regeu o Madrigal cantando um coral a três vozes, onde foi feita uma montagem para se trabalhar com coro misto: “Pe. Jaime inclusive chegou a ver essa peça. Eu mostrei junto com outras e dessa, em particular, ele gostou muito. Eli-Eri então me colocou para reger, fazer arranjos, compor... As duas referências importantes que eu tenho principalmente em se tratando de primeiros passos são Pe. Jaime Diniz e Eli-Eri Moura.” Guanais nunca parou de escrever sonatas, partitas, cantatas, fugas, suítes, numa total alusão a J. S. Bach. Nesse período, a sua produção era intensa, mas de caráter experimental, pois ele sequer mostrava a alguém essas obras: “... Bach, eu escrevia Bach, fazia e mandava para a gaveta!”

⁴ Compositor e regente paraibano, tem mestrado e atualmente cursa o doutorado em composição na McGill University em Montreal, Canadá. Detentor de diversos prêmios nacionais com trilhas sonoras para teatro. Regeu vários corais na região bem como a Orquestra Sinfônica da UFPB. Suas composições estão sendo editadas nos Estados Unidos pela BME (*Brazilian Music Enterprise*).

Finalmente apareceu a figura de José Alberto Kaplan,⁵ que deu a Guanais uma visão mais estética do que é composição. A proximidade de Guanais, Moura e Kaplan rendeu grandes discussões sobre a composição nos dias atuais: "... a gente teve muita discussão acerca de como compor, por que compor hoje em dia, que estética se usar, a questão do tonal *versus* não-tonal, isso é uma questão importante porque Eli-Eri, na época em que conheci Kaplan, tinha vindo da McGill University com o mestrado, e com a concepção de que não havia mais lugar para o tonal. Kaplan vai por uma linha de que o tonal ainda é uma linguagem atual. Hoje eu acredito que não haja uma definição do caminho que deva ser seguido, há múltiplas escolhas."

Moura foi embora, e com Kaplan, Guanais passou a ter apenas contatos esporádicos. Ingressou em 1987 no coral *Canto do Povo* e mostrou uma das suas composições ao maestro Pe. Pedro Ferreira, que chegou a executar uma obra, mas ficou só nisso. Nesse momento, Guanais partiu para um novo projeto: "percebi que não tinha muito sentido eu compor para engavetar e então resolvi formar um grupo para trabalhar uma nova proposta." Em 1989, Guanais passou a integrar o corpo docente da Escola de Música da

⁵ José Alberto Kaplan, pianista, compositor e regente argentino naturalizado brasileiro. Como pianista e compositor ganhou vários prêmios nacionais e internacionais, como o VI Concurso Internacional de Piano na Espanha em 1961 e o Concurso Nacional de Composição da Funarte em 1978. Como regente esteve à frente de grupos corais e orquestras como a Sinfônica da Paraíba em 1986. Tem vários livros publicados na área de pedagogia do piano.

Universidade Federal do Rio Grande do Norte e nesse mesmo ano formou o grupo “*De Coro e Alma*”, de que ele era o diretor artístico e responsável pelos arranjos que eram executados. Imediatamente o grupo chamou a atenção do público e da crítica. Assim comentou o periódico Dois Pontos:

“Belo Coro cheio de Alma este de Danilo Guanais, que mesmo sem ter nenhum artista plástico ou artesão no grupo [De Coro e Alma], lapidou seu Mosaico com o que se tem de melhor na música do Rio Grande do Norte e do país. Nota dez.”

Dois Pontos (Natal-RN) (11/08/95)

“No *De Coro e Alma*, pude trabalhar com arranjos. Ali eu ousei muito em termos da visão que o compositor tem ao fazer um arranjo. O que é diferente da visão de um arranjador. Meus primeiros arranjos eram muito rebuscados. Neles eu colocava toda a sede composicional em cima de músicas populares.” O tempo passou e foi ficando cada vez mais escasso. As relações compositor-palco-público, até mesmo pela projeção que Guanais ganhava na cidade, foram ficando maiores: “... e eu não precisava mais usar o coral como uma válvula de escape para essa necessidade de compor.” Guanais viria a se desligar do grupo em 2000.

Além da música vocal, Guanais nunca deixou de lado o seu primeiro instrumento e tem, junto com o violonista Álvaro Alberto de Paiva Barros,⁶ o *Duo Álvaro & Danilo*, que desde 1987 vem desenvolvendo um intenso trabalho de música de câmara em todo o Brasil. Esse duo foi responsável pela primeira audição no Brasil do Concerto para dois violões e orquestra de Castelnuovo-Tedesco, em maio de 1990 no Teatro Alberto Maranhão, acompanhado pela Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte, sob a regência do Maestro Osvaldo D'Amore.

Guanais também enveredou pelos caminhos dos arranjos, trilhas sonoras para teatro, cinema e dança, e até pela literatura. No ramo de trilhas sonoras para teatro, ele demonstrou uma intimidade que pode ser conferida em várias críticas veiculadas pelos meios de comunicação do Rio Grande do Norte, como o jornal O Poti:

“No palco, ruídos de sintonização de uma rádio francesa, numa gravação sobreposta a uma música suave, no estilo new-age, que passou pouco depois a ser tocada sozinha, na excelente trilha sonora com composição de autoria de Danilo Guanais.

O Poti (Natal-RN) (11/06/89)

⁶ Álvaro Alberto de Paiva Barros é violonista e professor de violão da Escola de Música da UFRN. Exerce atualmente o cargo de diretor do Instituto de Música Waldemar de Almeida em Natal-RN.

"A peça (...), 'A Missão', do dramaturgo alemão Heiner Müller, pela primeira vez é encenada no Brasil (...), e a música é do talentoso Danilo Guanais, que a cada trabalho revela sensibilidade e talento para traduzir em sons as imagens do palco."

O Poti (06/08/89)

Guanais participou de vários concursos e festivais, tendo obtido diversos prêmios, inclusive dois deles internacionais (V Festival Internacional de Teatro de Pelotas – RS, e II Festival Internacional de Artes Cênicas de Resende, RJ). Além do bom desempenho musical, Guanais exerceu atividades administrativas tendo estado à frente do Instituto de Música Waldemar de Almeida,⁷ cargo que assumiu em 1995. Sobre essa empreitada comentou o jornal Tribuna do Norte:

"O tom no Instituto de Música Waldemar de Almeida, da Fundação José Augusto, será dado agora por alguém do ramo e com experiência e competência já demonstrada. Nas mãos do compositor, arranjador, cantor e professor de música Danilo Guanais, um homem que respira música 24 horas por dia"

Tribuna do Norte (17/02/95)

Em 1996, quando o Madrigal da Escola de Música da UFRN comemorava seus 30 anos, surgiu a idéia de uma gravação em CD de uma obra

⁷ O Instituto de Música Waldemar de Almeida é uma escola que pertence ao estado do Rio Grande do Norte e é vinculada a Fundação José Augusto em Natal-RN.

inédita que fosse escrita especialmente para o Madrigal. Guanais foi sondado e decidiu compor uma Missa: “Eu pensei em que tipo de peça fazer e conversei com André⁸ sobre compor uma Missa. Eu tinha duas Missas feitas, mas daquela fase inicial, com alguns problemas de tessitura do coral... então era minha chance de fazer algo mais maduro.”

A “Missa de Alcaçus”, em estilo Armorial foi gravada em outubro de 1996 no Auditório Onofre Lopes da UFRN. Foi apresentada pela primeira vez em novembro do mesmo ano, quando do lançamento do CD. O disco tem a apresentação de Ariano Suassuna, o principal mentor do movimento Armorial. Ao ouvir a obra pela primeira vez, Suassuna escreveu:

“A Missa de Danilo Guanais me causou excelente impressão. Só tenho que saudar todos os nossos artistas que sabem que a tradição verdadeira não pode jamais ser confundida com repetição ou rotina; que nela nós não cultuamos as cinzas dos antepassados, mas sim a chama imortal que os animava; que não estão deixando cair no vazio a chama da cultura brasileira; chama que recebemos, viva e acesa, das mãos de Aleijadinho, do Padre José Maurício, de Euclides da Cunha, de Villa-Lobos e de outros de raça igual; a chama que temos o dever de legar aos que se seguem, renovada e recriada para expressar nosso país, nosso povo e nosso atormentado tempo.”⁹

⁸ André Luiz Muniz de Oliveira é professor da Escola de Música da UFRN e regente do Madrigal.

⁹ Depoimento extraído do encarte do CD da “Missa de Alcaçus.”

O Jornal do Commercio de Pernambuco comentou a obra:

“As autoridades culturais de Pernambuco deveriam mirar-se no exemplo da Universidade Federal do Rio Grande do Norte e voltar a produzir discos como a *Missa*, de Danilo Guanais (...). O secretário Ariano Suassuna, paradoxalmente, está orgulhoso com o resultado que os potiguares obtiveram na gravação da *Missa*, onde o violão ponteia em acordes sertanejos e mouros. (...) e até mesmo a heráldica, a iconografia tão cara aos sertanejos como Suassuna estão presentes nesta obra refinada de Guanais (...)”

Jornal do Commercio (Recife-PE) (16/11/96)

Como se observa, Danilo Guanais percorre diversos caminhos dentro da arte e até fora dela. A multiplicidade é uma constante no pensamento desse artista, o encanta e faz com que ele se espelhe em artistas que no curso da história se adequaram completamente a esse perfil: “Quando vejo na mesma pessoa um desenhista-escritor-músico, um Garcia Lorca, um Leonardo da Vinci... umas figuras em que me espelho, procuro refletir um pouco na minha atitude de compositor, justamente tentando manter uma linha de ação, muito embora às vezes eu acho que não foi uma questão de opção, mas o próprio destino colaborou para isso.”

Guanais tem também em Leonard Bernstein uma outra referência dessa multiplicidade: “Bernstein não é muito considerado como compositor, o senso comum o tem como maestro ou pianista, ou como musicólogo... múltiplo. Ele é uma personalidade que me chama bastante a atenção. Um bom compositor, um bom orquestrador, um bom pianista, um grande regente. Apesar de não ter tido oportunidade de analisar toda sua obra, hoje em dia é um compositor que me ‘balança.’” Uma composição de Bernstein, a sinfonia *Kaddish*, foi a obra que o inspirou no seu mais novo projeto, o de compor uma obra com elementos externos e não musicais: “Ela é um espelho onde minha música vai ser feita. Uma referência explícita mesmo, mas não falando em termos intertextuais. Quero fazer uma coisa parecida com isso mas não quero pegar nenhum elemento... usar o tema... isso eu não faço, nunca faria.”

Atualmente Danilo Guanais é professor de Harmonia e Composição no Bacharelado em Música da Universidade Federal Grande do Norte, em Natal.

3. Movimento I – Allegro - Allegro Assai

3.1 Aspectos Composicionais

O *Allegro* inicial se baseia num material mais antigo, extraído de um princípio de movimento para clarinete e piano, composto dez anos antes, e que continha, com uma outra configuração, o fragmento contido entre os compassos 1 e 10.

Exemplo 1 - C. 1 - 10: configuração original:



O elemento de contraposição para este material é engendrado a partir de um comentário de transição no piano, a princípio destinado à mesma peça para clarinete e piano:

Exemplo 2 – Material musical original para clarinete e piano.



Todos os elementos motivicos que compõem o 1º movimento são elaborados a partir de fragmentos, justaposições ou superposições dessas estruturas. O principal motivo da peça, contudo, é apresentado logo no compasso 2, pelo piano:

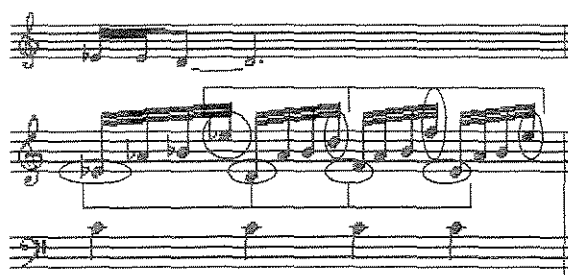
Exemplo 3 - C. 2 (piano)

Motivo

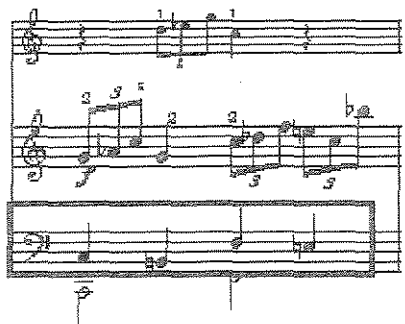


Sugestões do seu perfil melódico são sutilmente disfarçadas de várias maneiras no material do acompanhamento, como nos exemplos abaixo:

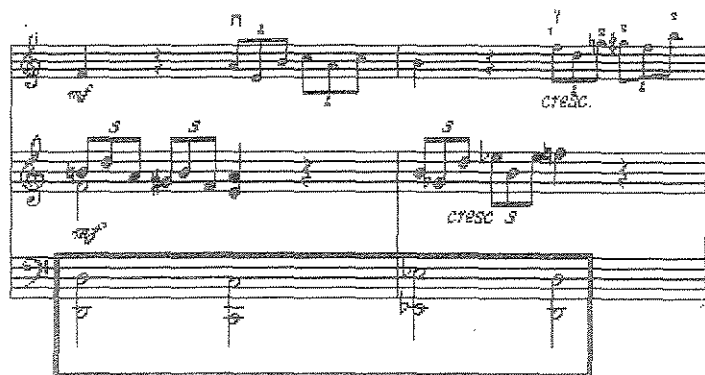
Exemplo 4 - C. 24



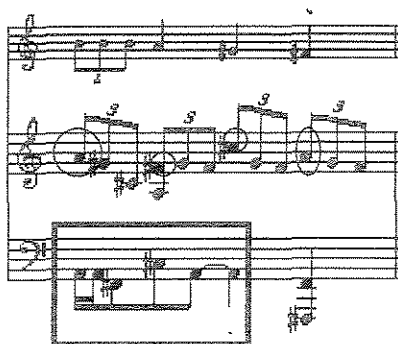
Exemplo 5 - C. 29



Exemplo 6 - C. 40 - 41



Exemplo 7 - C. 50



Formalmente, o primeiro movimento é livre. Ele deve ser visto, segundo o próprio compositor, como uma idéia de construção predominantemente intuitiva. Sua estrutura compõe-se de seis seções e segue o seguinte esquema:

3.2 Tabela de estrutura formal

Parte	seção 1	Seção 2	seção 3	seção 4	seção 5	seção 6	seção 7
Compasso	1-16	17-26	27-65	66-107	108-131	132-139	140-148
Materiais	Apresentação do motivo (introdução)	<i>molto</i>	Allegro Assai			transição para o final	Reapresentação do 1º motivo (final)
Centro harmônico	Am...			Dm□Am	Am...	D□Am	Am...

A estruturação harmônica é instável, quase sempre adiando as resoluções ou introduzindo novas polarizações harmônicas subitamente. Os pontos onde são notadas centralizações harmônicas de forma mais definida estão marcados no esquema. No entanto, há pontos onde a harmonia apenas sugere um princípio de referência tonal, daí a grafia com reticências.

3.3 PROBLEMAS TÉCNICOS

O primeiro movimento, do ponto de vista violinístico, mostra algumas dificuldades básicas, da técnica fundamental do instrumento, mas também apresenta passagens de cunho virtuosístico. Muitas dessas passagens, mesmo as mais virtuosísticas podem ser superadas com a escolha de uma boa digitação, que pode ser determinada por seu resultado técnico-musical.

É bastante comum observar que violinistas podem perder muito tempo em determinadas passagens apenas pela acomodação de não procurar digitações alternativas ou por algum tipo de “pudor” musical, com relação, por exemplo, ao uso das cordas soltas. Vários são os trabalhos que abordam a questão referente aos dedilhados nos instrumentos de corda.

“Os dedilhados são, normalmente, escolhas pessoais dos intérpretes. Os instrumentos de corda permitem uma ampla variedade de escolha, e os instrumentistas decidem seus dedilhados a partir de variáveis que vão desde o gosto pessoal e limitações ou facilidades anatômicas até razões estritamente musicais”.¹

Erick Friedman², durante o Festival de Música de Itu, em 1994, afirmava:

“Eu não entendo porque as pessoas parecem ter medo tanto de segunda posição como de corda solta”.

Na verdade, o que ele dizia era que muitas vezes a inclusão de uma corda solta em uma determinada passagem poderia poupar tempo para ser empregado no aprimoramento de outros aspectos musicais. O mesmo raciocínio pode ser empregado no que tange à segunda posição, que pode substituir várias mudanças entre primeira e terceira posições. Podemos citar como exemplo, no primeiro movimento da Sonatina, os compassos 27 e 28. Ali, a escolha pela segunda posição, facilitada pela corda solta, evita o intervalo de quinta justa que

¹ VIGGIANO, Nichola Dittrich. *O Duetto concertante nº 1 de Gabriel Fernandes da Trindade, uma edição de performance histórica*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música).

² Erick Friedman, violinista norte-americano foi aluno de Jascha Heifetz e concertista internacional de grande sucesso na década de 60 e 70, quando quase teve sua carreira musical interrompida por causa de acidente automobilístico. Decidiu, então, dedicar mais intensamente à docência e hoje é professor da Universidade de Yale, em Connecticut, Estados Unidos.

seria executado com o quarto dedo na terceira posição nas cordas lá e mi. Pela velocidade, isso tornaria a passagem de difícil execução.

Exemplo 8 - C. 27 - 28



A corda solta facilita a mudança para a segunda posição.

A quinta executada com o quarto dedo é evitada pela utilização da segunda posição e a extensão do quarto dedo.

Com relação a golpes de arco, este movimento não apresenta novidades, exige do violinista uma sonoridade intensa, mas em *legato* na sua quase totalidade.

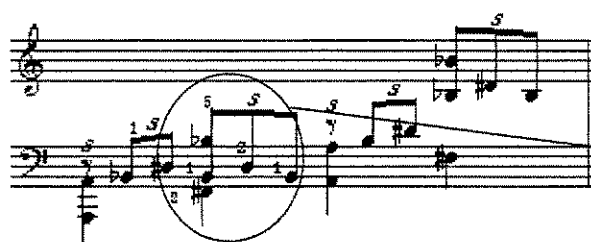
A respeito dos problemas técnicos inerentes ao piano, Guilherme Rodrigues³ observa:

“Para tocar este primeiro movimento da Sonatina é necessário estar atento, pois a textura composicional coloca as duas mãos muito juntas. Não chega a ser um incômodo mas é preciso desenvolver um estudo mais voltado para um reflexo principalmente no que tange à sobreposição das mãos”.

³ Guilherme Rodrigues é pianista, professor da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Rodrigues destaca um trecho em especial que pode exemplificar sua afirmação. O trecho, no compasso 42 mostra esta sobreposição.

Exemplo 9 – C. 42



O cruzamento das mãos é uma constante em todo o primeiro movimento, e são justamente os elementos motivicos representados por fragmentos.

Rodrigues observa também a questão da elasticidade das mãos que é necessária para a execução do primeiro movimento. O exemplo a seguir mostra o trabalho da mão esquerda com os intervalos descendentes que exigem uma abertura de dedos e flexibilidade no punho.

Exemplo 10 - C.91 - 93

A execução deste intervalo de 11^a requer uma flexibilidade de mão e pulso, bem como uma grande abertura de mão e dedo, que ainda é potencializada pela velocidade do *allegro assai*.

A elasticidade na mão esquerda a que se refere Guilherme Rodrigues.

The image shows a musical score for piano, measures 91-93. The left hand plays a series of chords, each containing an 11th interval, which is circled in each measure. The right hand plays a melody. The tempo is marked as *allegro assai*. Two text boxes provide commentary on the technical demands of the piece.

Por fim, com relação às digitações, Rodrigues elabora um esquema dentro dos padrões tradicionais da técnica pianística, como poderemos visualizar na edição da obra completa em anexo.

3.4 PERFORMANCE

Movimento I – *Allegro-Allegro Assai*

3.4.1 *Allegro*

A sugestão de performance que será mostrada a seguir é fundamentada basicamente na experiência musical do autor e nas várias discussões com o compositor. Foi levada em conta primeiramente a técnica tradicional do instrumento, mas desde o início houve um direcionamento em busca de “efeitos” que pudessem realçar os aspectos mais característicos da obra.

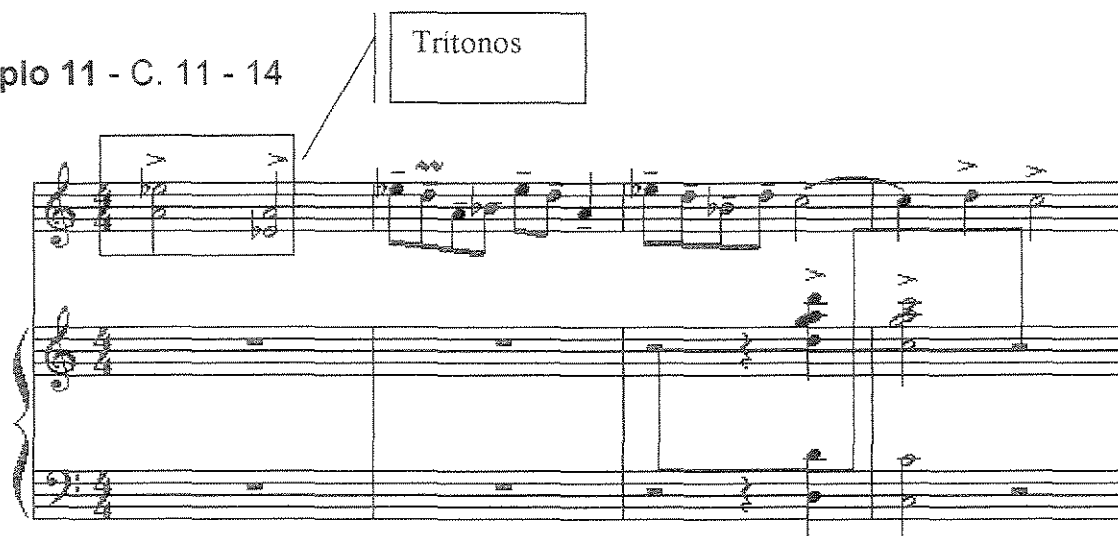
No *Allegro* inicial, após a introdução do piano, o violino⁴ inicia seu discurso musical com acento nas mínimas para destacar o trítono, seguido por dois compassos em *cantabile*, voltando a um acento no segundo tempo do compasso 14 num diálogo com o piano. Desde o início, e no decorrer desse movimento, vamos procurar trabalhar com as dinâmicas e com esse intenso

⁴ No decorrer desse trabalho, nos momentos das sugestões de performance, os termos “violino” e “piano” vão se referir ao material musical composto para tais instrumentos.

“jogo” de pergunta e resposta entre o violino e o piano. O andamento sugerido para esse *allegro* inicial é MM ♩ = 120.

Exemplo 11 - C. 11 - 14

Tritonos



A partir do compasso 17, com *diminuendo* do violino, o piano apresenta um desenho de semicolcheias que vai predominar até a chegada do *Allegro Assai*. É sugerido um *piano-crescendo*, que vai até um *mezzoforte* no compasso 23, onde se encerram os diálogos e o violino tem a melodia principal, enquanto o piano apresenta uma linha de acompanhamento. Do *mezzoforte* do compasso 23, se chegará ao forte do *Allegro Assai* no compasso 27, sempre em *legato*.

3.4.2 Allegro Assai

De caráter mais virtuosístico, o *Allegro Assai* tem, nas quiáleras um movimento vertiginoso em direção ao final do movimento. O andamento sugerido é MM ♩ = 140.

Em seu início, todo ele tocado *forte*, o principal problema é encontrar uma boa digitação. A sugestão baseia-se numa escolha pessoal do autor primando pela menor quantidade de trocas de posição, procurando sempre manter um dedo como base. Nesse caso, no movimento descendente das quiáleras, que é a parte mais complicada desse trecho, o segundo dedo é escolhido como base. Há um impulso cuja finalidade é chegar ao ápice que se encontra nos compassos 31 e 32, quando piano e violino apresentam, simultaneamente, quiáleras em *fortíssimo*. Depois dos dois primeiros compassos do *Allegro Assai*, *forte*^{*5}, sugere-se uma súbita diminuição de intensidade, destacando as primeiras quiáleras do piano e inicia-se um novo *crescendo* até culminar no *fortíssimo* das quiáleras simultâneas^{*}.

⁵ Os asteriscos coloridos indicam o trecho mencionado no exemplo musical, destacado por uma figura geométrica na mesma cor.

Exemplo 12 - C. 27 - 33

The musical score is for measures 27-33 of a piece. It is written for Violin (V) and Piano (P). The Violin part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Violin part features a series of sixteenth-note runs, with measures 27-28 highlighted by a box and marked 'f'. Measures 29-30 are marked 'mf' and 'cresc.'. Measures 31-32 are marked 'ff' and 'cresc.'. The Piano part provides harmonic support with chords and moving lines. A box on the right side of the score contains the text 'Segundo dedo como base.'

Mais adiante, no compasso 33, inicia-se um outro diálogo* que novamente culminará em um momento de execução de quiálteras simultâneas no violino e no piano. O desenho rítmico do material musical do violino é uma variação do desenho apresentado no *Allegro* inicial. O ponto principal na sugestão de performance é a execução desse trecho na quarta corda por seu caráter vigoroso.

Exemplo 13 - C. 34 - 36

Trecho executado na IV corda

Uma das principais características da sugestão de performance é a utilização de *piano subito* em alguns momentos. Nesse próximo exemplo, veremos esse artifício sendo usado para destacar o material musical executado pelo piano, que anteriormente já foi citado, tanto como elemento de contraposição, quanto para destacar uma sobreposição das mãos. Em seguida aparece mais um trecho onde a utilização da quarta corda é recomendada, tanto do ponto de vista estilístico, quanto do ponto de vista da própria sonoridade, pois o piano está sendo tocado numa região muito sonora e o som do violino poderia ficar muito aquém se por acaso fosse sugerida uma execução com o uso da terceira corda.

Exemplo 14 - C. 40 - 43

mf cresc.

mf cresc.

subito pp cresc.

subito pp cresc. f

Exemplo 15 - C. 45 - 46

IV corda

ff

f

No próximo trecho a ser mostrado, fica ainda mais claro como o “jogo” com as dinâmicas é a tônica dessa sugestão de performance. Vai aparecer pela primeira vez um *rallentando* no *Allegro Assai*. Momentos de teor mais *cantabile* vão aparecer a partir desse ponto.

Exemplo 16 - C. 61 - 66

The musical score for Example 16 (measures 61-66) is presented in two systems. The first system (measures 61-63) shows a piano part with the following dynamics and markings: *f* (forte), *decrasc.* (decrescendo), *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), and *p subito crescendo* (piano subito crescendo). The second system (measures 64-66) includes the marking *ritardando* (ritardando) in two places. The score is written for piano with a treble and bass clef, and includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Seguem-se quatro compassos em *cantabile* até se chegar a um trecho que merece atenção, por conter um cruzamento entre as cordas mi e sol.

Os enormes intervalos exigem uma agilidade do arco e a sugestão de digitação pode, à primeira vista, parecer sem muito propósito. A acentuação das mínimas é uma acentuação de mão esquerda, que é mais bem executada com o segundo dedo, ao invés do quarto.

Exemplo 17 - C. 70 - 73

The musical score for Example 17, measures 70-73, is presented in two systems. Each system contains a violin staff and a piano staff. The violin part is marked *ff* and features large intervals and accents on the left hand, with specific fingering (1, 2) indicated in circles. The piano part provides harmonic support with complex textures.

Imediatamente após, aparece novamente o desenho das quiálteras simultâneas, mas agora precedendo um breve momento mais lírico, quebrando

um pouco o já citado movimento vertiginoso das quiálteras. É interessante observar que as quiálteras sempre estão presentes, porém nesse caso, com um caráter de puro acompanhamento. O breve lirismo apresentado pelo violino sugere um tempo mais moderado para essa passagem. No piano é sugerido um destaque no último tempo do compasso 85, por funcionar como um elemento de ligação na mudança de harmonia.

Exemplo 18 - C. 84 - 87

The musical score for Example 18, measures 84-87, is presented in two systems. The first system consists of a violin staff and a piano staff. The violin staff is marked *poco più lento* and *mp dolce*. The piano staff is marked *p poco più lento*. The piano part features a circled measure in measure 85, indicating a harmonic change. The second system continues the piano part, marked *p*.

O que se segue é repetição do material que já foi apresentado, sempre com alguma variação. A partir do compasso 100, há uma passagem para o violino que vai exigir uma habilidade na mão esquerda no que tange aos saltos.

São três compassos onde aparecem grandes saltos, intervalos de 10^a, 13^a e 16^a respectivamente. A sugestão de digitação parece ser a mais coerente e existe ainda a recomendação de um *glissando** para chegar ao terceiro tempo do compasso 101.

Exemplo 19 - C. 100 - 102

The musical score for Example 19, measures 100-102, is presented in two systems. The first system contains measures 100 and 101, and the second system contains measure 102. The Violin part is written in treble clef, and the Piano part is written in grand staff (treble and bass clefs). In measure 100, the Violin has a forte (*ff*) dynamic and a triplet of eighth notes. In measure 101, there is a large leap from a lower note to a higher one, with the final note circled. The Piano part features arpeggiated figures in both hands, with a forte (*f*) dynamic in measure 100. Measure 102 shows a continuation of the Piano accompaniment.

Segue, no compasso 108, mais um *cantabile*. O *piano* súbito também voltará a aparecer nos compassos 121 e 125, reforçando ser essa a principal característica da sugestão de performance do autor. No compasso 121, o *piano subito* ilustra uma mudança de atitude da linha melódica do violino. O compasso 125 é uma repetição em outra tonalidade do material apresentado no compasso 42.

No compasso 128 há também uma variação do material do compasso 45, mas esse é seguido por uma passagem em quarta corda, que levará à *coda* do primeiro movimento, esta precedida por *glissandos* e um grande *ritardando* que levará a um *meno*.

Exemplo 20 - C. 128 -133

The musical score for Example 20, measures 128-133, is presented in three systems. The top system shows the Violin (IV corda) and Piano staves. The Violin part has a melodic line with slurs and accents, marked with '1' and '3'. The Piano part includes chords and arpeggios, with markings for 'rit' (ritardando) and 'meno' (meno). A box labeled '130' is present above the Violin staff. The bottom system continues the Violin and Piano parts, with a 'gliss' (glissando) and 'meno' marking at the end.

Encerrando o primeiro movimento, temos a pequena *coda*, onde se sugere um grande *crescendo*, que vai culminar no *fortissimo* do compasso 140.

Nos compassos 143 e 144, Guanais utiliza, no piano, dois acordes peculiares às suas obras. Esses acordes produzem um efeito suspensivo e Guanais considera como uma espécie de “assinatura” que ele utiliza nos finais de suas composições. Mais adiante, no próximo movimento da Sonatina, o “Tema com Variações”, Guanais utiliza o mesmo recurso. Falaremos mais acerca desse assunto no final do capítulo seguinte.

Finalizando o esquema de sugestão de performance nesse primeiro movimento, sugere-se um *molto rallentando* nos compassos 143 e 144. Essa diminuição do andamento irá enriquecer sobremaneira a sugestão de *prestissimo subito* final.

No último compasso, na parte do violino, sugere-se a execução da nota *si* em harmônico natural.

Exemplo 21 - C. 140 - 147

140

ff

Molto rall.

Prestissimo subito

V O

4. Movimento II – Tema com Variações

4.1 Aspectos Compositivos

Utilizando um dos gêneros mais antigos de composição, Guanais escolheu na categoria “tema com variações”, uma prática conhecida como “variações contínuas” que, em oposição às “variações seccionadas”, se caracteriza por variações curtas que se seguem ininterruptamente. Esse gênero de composição é uma prática que remonta ao início do século XVII¹, entretanto, desde o final do século XIX, quase nenhuma regra rígida foi mantida e as variações ganharam desenvolvimentos mais independentes no que tange à harmonia e ao próprio tamanho². Pode-se afirmar, dessa forma, que esse movimento da Sonatina mantém essa linha mais livre supracitada. Guanais, por exemplo, utiliza o que ele denominou de “período de transição” entre uma variação e outra. Esses períodos não seguem um padrão definido, como veremos a seguir.

O número de maneiras que um compositor pode variar nessa forma se limita apenas a sua imaginação musical. Nesse caso, Guanais decidiu que sete variações sobre um tema comporiam esse segundo movimento. Esse tema

¹ Green, Douglas M.. Form in tonal Music, 98-101.

² Green, Douglas M.. Form in tonal Music, 105

principal, seguindo uma tradição que pode ser considerada normal, é anterior à sonatina. Pertence a uma seção central de um quarteto de trompetes e percussão intitulado “Metropolitana”, que não é citado no catálogo do primeiro capítulo por este nunca ter sido realizado integralmente. Esse segundo movimento tem um caráter romanticamente lírico, que difere totalmente do primeiro. O princípio fundamental das variações é a textura, seja na atividade rítmica, no contraponto, ou na própria densidade da escrita musical. Nas variações III e VI, Guanais utiliza um recurso denominado “crescendo rítmico”³, ou seja, as notas vão diminuindo cada vez mais o seu valor, tornando um determinado trecho cada vez mais rápido. Apenas essas duas variações não apresentam o tema em uma configuração bastante aproximada da original.

Harmonicamente, os centros tonais estão bem definidos. O tema é construído sobre duas harmonias apenas e as já citadas seções de transição incluídas neles têm harmonias particulares. Guanais utiliza nas duas harmonias do tema dois acordes de sétima, não fosse isso, poder-se-ia imaginar uma intenção armorial com o uso do modo mixolídio, uma escala nordestina com os acordes de Sol maior e Fá maior em estado fundamental. Essa, porém, é uma posição meramente especulativa, valendo apenas como curiosidade, pois um dos fatores que determinariam uma composição com elementos da escala

³ Green, Douglas M.. Form in tonal Music, 107

nordestina seria a simples intenção de compor nessa maneira, que não foi o caso, segundo o compositor.

Exemplo 22 – C. 1-2

Os acordes de sétima que descaracterizam qualquer intenção de um modelo armorial

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The melody is in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The melody is a simple, folk-like tune, and the accompaniment is a simple, rhythmic pattern. The score is written in a clear, legible font, and the notation is accurate.

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for a piano, with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The melody is in the treble staff, and the bass staff provides a simple accompaniment. The score is divided into two systems. The first system contains the first two measures, and the second system contains the next two measures. The melody is a simple, folk-like tune. The bass line consists of a single note in the first measure of each system, followed by a half note in the second measure. The score is enclosed in a rectangular box.

A mesma passagem
escrita com os acordes
em posição fundamental

A estrutura formal deste movimento segue o esquema abaixo:

4.2 Tabela de estrutura formal

Parte	tema	var 1	var 2	var 3	var 4	var 5	var 6	transição para o final	var 7
Compasso	1-12	13-29	30-46	47-60	61-73	74-88	89-96	97-103	104-115
Material	Piano.	<i>Deslocamento tonal do tema.com a entrada do violino.</i>	<i>Tema na m.d. do piano e contraponto no violino.</i>	<i>Harmonia do Tema original, com material novo.</i>	<i>Tema na m. e. do piano</i>	<i>Am: Tema em contraponto imitativo. C: Tema na parte superior do acompanhamento na m.d.</i>	<i>Harmonia do Tema original, com material novo.</i>	<i>Material temático.</i>	<i>Tema no Violino.</i>
Centro harmônico	G	E	E	A/D#m	Bb	Am/C	G	Gm	G

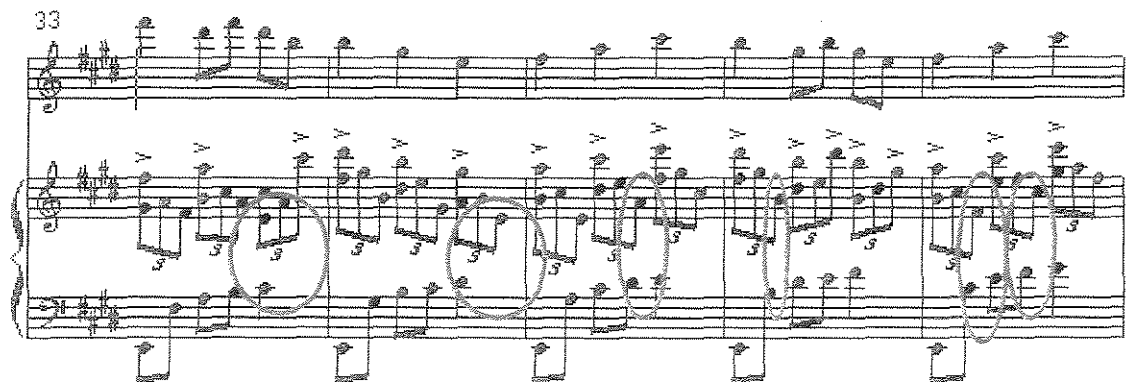
A variação V faz duas referências ao tema: a primeira, em Lá menor, apenas introduz a idéia inicial e a segunda, em Dó Maior, faz uso da escala nordestina (bVII). A parte central da variação III, em Ré sustenido menor, utiliza a mesma escala.

4.3 PROBLEMAS TÉCNICOS

O segundo movimento apresenta um tipo de dificuldade diferente do primeiro. Desde a entrada do violino até o compasso 46, o que se vê é uma melodia lírica. Apenas os saltos para posições mais agudas constituem dificuldades. A partir do compasso 47, há uma grande seção em sextinas intercaladas por um compasso de oitavas (C. 71) que é de grande dificuldade técnica. A digitação, mais uma vez, é um fator determinante para uma boa execução, pois os cruzamentos de cordas e os saltos são muitas vezes inevitáveis. Mais adiante há uma seção mais extensa para o violino toda em oitavas (C. 97-102). Esse momento constitui a parte tecnicamente mais complicada de toda a Sonatina. A princípio seria sugerida a execução em oitavas dedilhadas, mas pelo andamento, que é lento, foi feita a escolha pelas oitavas simples.

Com relação ao piano, Guilherme Rodrigues destaca dois pontos a serem observados. Do compasso 33 ao 37 ele sugere uma adaptação com a mão esquerda tocando notas da mão direita*, com o intuito de dar mais liberdade à acentuação que destaca o tema desse movimento. Novamente os saltos proporcionados pelos grandes intervalos constituem certa dificuldade na execução do piano.

Exemplo 23 - C. 33-37



O outro ponto de destaque está presente a partir do compasso 97, justamente na transição para o final do movimento. O problema principal está relacionado com o que Rodrigues chama de “a topografia do teclado”. As escalas ascendentes presentes no início de cada compasso* na mão esquerda são quebradas por saltos* que são necessários nos finais de cada compasso para

que se chegue ao registro mais grave e seja iniciada uma nova escala em outra tonalidade. Toda a gama de acidentes, as polirritmias presentes nesse trecho e a velocidade para o piano constituem uma grande dificuldade técnica. É justamente nesse trecho que o violino executa as oitavas, podendo-se concluir ser esse o ponto de maior dificuldade técnica de toda a obra.

Exemplo 24 - C.97-103

97

III e II Corda.....

101

4.4 PERFORMANCE

Movimento II -Tema com Variações

4.4.1 TEMA

É apresentado pelo piano na tonalidade de Sol maior. Fica claro o aspecto lírico que vai ser o caráter principal de todo o segundo movimento. Sugere-se o início tocado em *piano*, com *rallentando* no compasso 12 preparando a entrada do violino no compasso 13. O andamento proposto é em torno de MM ♩ = 70.

4.4.2 VARIAÇÃO I

A mudança de tonalidade e a entrada do violino caracterizam essa primeira variação. O lirismo apresentado pelo piano é completado pelo violino, iniciando com um *piano* que vai até o compasso 20 onde são sugeridos um crescendo com um glissando*, chegando a um *forte* que vai destacar a mudança do material apresentado pelo piano que até então dobrava a melodia do violino no registro mais agudo da mão direita. A partir do compasso 21 inicia-se o primeiro período de transição para a segunda variação. No compasso 23 é

sugerido um *pianíssimo subito**, que nesse local produz um efeito de surpresa e destaca a linha descendente que o piano iniciou dois compassos antes, preparando assim o final deste período de transição. A digitação sugerida, seguindo os mesmos pressupostos do primeiro movimento, pretende ser a mais simples possível, visando sempre a fluência do discurso musical.

Exemplo 25 - C. 13 –24

The musical score for Example 25, measures 13-24, is presented in two systems. The first system (measures 13-18) shows the piano doubling the violin melody. The second system (measures 19-24) shows a change in the piano's material. Annotations include 'p' (piano), 'gliss' (glissando), and 'pp' (pianissimo).

O piano dobra a melodia do violino.

Mudança do material musical apresentado pelo piano.

4.4.3 VARIAÇÃO II

O caráter lírico ainda predomina nessa segunda variação. O que muda, porém, é a textura da escrita do piano, que passa a executar o tema baseado nas acentuações das quiálteras da mão direita em polirritmia* com as colcheias na mão esquerda. O violino, por sua vez, apresenta um contraponto de caráter canônico*, imitando o tema principal uma quinta acima. A dinâmica sugerida para o violino, no primeiro compasso dessa variação, é *piano* crescendo com *glissando**, este executado com o primeiro dedo, para chegar a um *forte* no compasso 31. O piano, por sua vez, já inicia com um *mezzoforte* por estar com o tema principal nas acentuações.

Exemplo 26 - C. 30-33

The musical score for Example 26, measures 30-33, is presented in two systems. The top system shows the Violin part (treble clef) and the Piano part (grand staff). The Violin part begins with a 'piano crescendo' marking, followed by a 'gliss' (glissando) indicated by a dotted line and a box around the first measure. The Piano part features a complex rhythmic pattern with accents and slurs. The score is divided into measures 30, 31, 32, and 33. The Violin part has a '1 V' marking above the first measure. The Piano part has a 'piano crescendo' marking below the first measure. The score is written for Violin and Piano.

A seguir teremos mais um período de transição, aonde desaparece o contraponto canônico. Essa transição será finalizada por um *ritardando* que preparará a terceira variação.

4.4.4 VARIAÇÃO III

O violino nessa variação passa de uma linha lírica para uma linha mais virtuosística. Essa variação não apresenta um perfil melódico do tema principal, porém, é coerente harmonicamente com este por apresentar semelhanças, ou seja, o acompanhamento do piano também se dá em cima de dois acordes, Lá maior e Sol maior. O movimento das sextinas é de difícil execução, dada as mudanças de posição, a sua velocidade e a polirritmia com o piano. A ligadura nas primeiras sextinas dos compassos 48 e 50* é sugerida visando ao último tempo desses compassos, que deve chegar com o arco para cima. Sugere-se também uma digitação que facilite a retomada do compasso 49. A nota *mi* do início do compasso 47 deve ser executada com o quarto dedo, numa extensão da terceira posição*. Da mesma forma a nota *mi* do compasso 49 deve ser executada com o quarto dedo, porém a nota *ré*, imediatamente anterior, será uma espécie de base* para a extensão da quarta para a terceira posição. A dinâmica sugerida nessa passagem é um *mezzoforte* nos dois

primeiros compassos com um *crescendo* para chegar a um *forte* no terceiro compasso, fazendo assim um contraste na repetição do material musical.

Exemplo 27 - C. 47-50

Trecho executado em primeira posição.

A tempo
47
p
cresc.
A tempo
p
cresc.

Depois de seguir um movimento de sextinas no violino, dessa vez com a mão direita no piano fazendo o mesmo desenho uma terça abaixo, chegamos a mais um período de transição, que se inicia no compasso 55 e se caracteriza pela modificação rítmica, tendo ainda como elemento básico as sextinas. O piano executa o mesmo desenho do violino, só que nesse momento com uma terça acima. Para destacar essa mudança propõe-se uma articulação diferente, executando-se as notas com pontos*. A dinâmica continua com o *forte* que vinha sendo sugerido, por ser um momento de certa densidade técnica. No

compasso 58, a ligadura é necessária para que o compasso seguinte comece com o arco para baixo. Esse é mais um trecho de difícil execução pelas mudanças de posição e troca de cordas.

Exemplo 28 - C. 57-62

The musical score for Example 28, measures 57-62, is presented in two systems. The first system covers measures 57 to 59, and the second system covers measures 60 to 62. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score includes a violin part and a piano accompaniment. In measure 57, there is a box around the first two measures, and a 'y' above the staff. In measure 60, there is a box around the first two measures, and 'rit.' below the staff. The tempo changes from 'a tempo' to 'rit.' and back to 'a tempo'.

A digitação sugerida procura evitar a execução das quintas diminutas e quartas justas com o mesmo dedo.

4.4.5 VARIAÇÃO IV

Em Si bemol maior, essa variação não apresenta novidades no que tange ao tratamento rítmico do violino e ao material musical da mão direita no

piano, continuando presente o desenho em sextinas. O tema inicial, agora nessa nova tonalidade, voltará a aparecer no piano . Na digitação sugerida para o violino, vão aparecer extensões* com o quarto dedo e um trecho em segunda posição*, visando ao menor número de trocas de corda possível. A idéia da interpretação desse trecho é basicamente um contraste de dinâmica a cada dois compassos, com uma pequena inflexão* quando da repetição do material.

Exemplo 29 - C. 61-68

A partir do compasso 69 tem início mais um período de transição que vai levar à próxima variação. Esse período se caracteriza pelo aparecimento

de um novo contraponto canônico*, que é iniciado pelo piano e imitado pelo violino uma quinta abaixo. Pela primeira vez nesse movimento faz-se uso de um acorde e de oitavas para o violino. Preparando esse acorde e as oitavas, sugere-se a execução das sextinas anteriores em *spiccato**. O *ritardando* para o final desse período de transição é colocado apenas no último tempo do compasso 72*, ficando o violino responsável pelo *ritardando*, já que o piano tem apenas a semínima.

Exemplo 30 – C. 69-73



As oitavas devem ser executadas entre primeira e terceira posições. Apesar da troca de cordas, é preferível à subir até a sétima posição nas cordas ré e lá.

4.4.6 VARIAÇÃO V

Em Lá menor e Dó maior, essa variação volta a ter um caráter mais lírico com o violino executando a melodia principal, modulada para Lá menor e o piano prosseguindo com contraponto imitativo entre os compassos 74 e 77. A dinâmica nesse trecho é sempre *pianissimo*, para fazer um contraste com a densidade do momento anterior. No compasso 78, no piano, volta o tema principal em Dó maior, sempre baseado em dois acordes. O violino faz variações melódicas sobre eles, agora em Dó maior e Si bemol maior. O compositor utiliza-se do mesmo processo de colocar o tema em grupos de notas mais rápidas, só que desta vez ele muda a escrita*, contrastando com a segunda variação no compasso 30, onde as notas do tema principal são destacadas através de acentuações. No compasso 82 inicia-se mais uma transição que tem um caráter diferente das outras, pois introduz-se um novo elemento, os trinados do violino constituindo arpejos descendentes, passando por Mi bemol maior e Sol Maior. A dinâmica sugerida para essa passagem dos trinados é *piano crescendo* para se chegar a um *mezzoforte*, em coerência com o movimento dos arpejos do piano cada vez mais agudos. A digitação sugerida para as notas com trinados, utilizando sempre o segundo dedo, é feita levando em conta que o trinado com

todos os dedos é uma dificuldade comum entre violinistas. Normalmente o terceiro dedo tem mais agilidade nesse fundamento.

Exemplo 31 - C. 78-88

The musical score for Example 31, measures 78-88, is presented in two systems. The first system contains measures 78-84, and the second system contains measures 85-88. The violin part is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano accompaniment is in the same key and time. The violin part features several measures where the second finger is suggested for fingering, indicated by circled notes and a text box on the right. The text box contains the text: "Sugestão de todas as notas com o segundo dedo." (Suggestion of all notes with the second finger). The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand. Dynamics markings include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano).

4.4.7 VARIAÇÃO VI

Mais uma vez o perfil melódico do tema principal desaparece, reaparecendo o contraponto canônico* entre o violino e o piano. O violino volta a apresentar acordes e oitavas, porém dessa vez alternando-se *pizzicatos* e arco.

As acentuações, tanto no violino quanto no piano, são feitas destacando as semicolcheias agudas diferentes da nota ré, que funciona como um pedal*.

Exemplo 32 - C. 89-96

89

93

pizz

arco

pizz

arco

cresc.

cresc.

A digitação sugerida nessa passagem: executá-la toda em quinta posição, simplificando a execução da oitava.

Nessa variação e no posterior momento de transição se observa claramente o acima citado “crescendo rítmico”, principalmente no piano, que vai

executar ritmos cada vez mais velozes. O período de transição é totalmente em oitavas para o violino, contra uma parte de escalas rápidas e arpejos no registro mais grave do piano, que vai até o compasso 103. Como dito anteriormente, esse deve ser o momento tecnicamente mais complicado de toda a obra. Oitavas são sempre um grande desafio para qualquer violinista. O tempo, que nesse trecho foi sugerido pelo próprio Guanais, é um pouco mais moderado. A dinâmica, por conta da densidade do trecho, é sempre *fortíssimo*. A digitação sugerida, que utiliza III e II cordas, parece ser a mais simples, pois mesmo nas posições mais agudas*, como nesse caso, são preferíveis à troca de cordas.

Exemplo 33 - C. 97-103

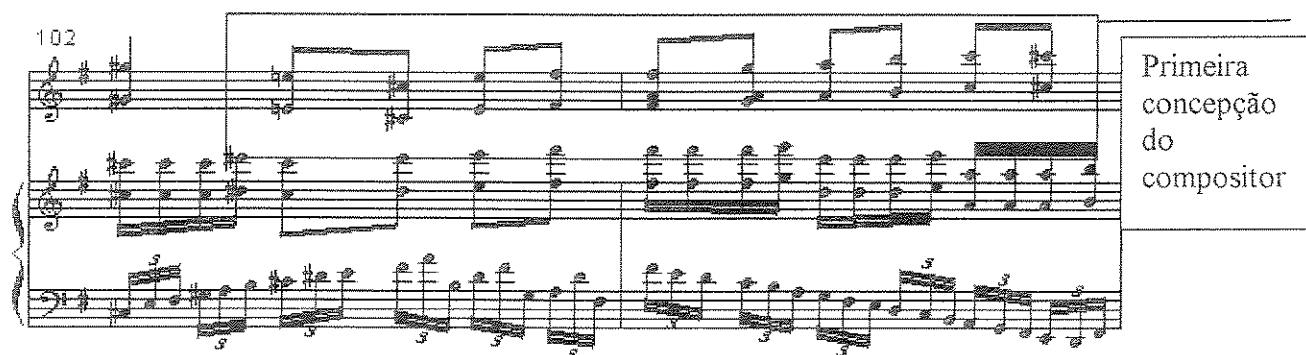
97

III e II Corda

103

Um trecho nesse momento chama bastante a atenção. Nos compassos 102 e 103 há uma passagem de colcheias em cordas duplas e triplas. Anos depois das primeiras execuções dessa Sonatina, o autor recorreu ao compositor para discutir esses compassos, que sempre soavam como um imbróglio musical, por conta da escrita que beirava o antiviolinístico. Depois de uma análise musical e violinística do trecho, a solução não poderia ter sido mais feliz. Além de torná-lo absolutamente violinístico e mais sonoro, chegou-se à conclusão de que esse seria o ponto onde se anteciparia o universo diferente propiciado pela escrita em estilo armorial do terceiro movimento. A simples inclusão de um pedal de /á, com a segunda corda solta do violino ao invés das cordas triplas, é responsável por toda essa mudança de caráter e ainda vem a ser uma característica do estilo musical armorial.

Exemplo 34 – 102-103



102

Primeira concepção do compositor

102

Trecho modificado

4.4.8 VARIAÇÃO VII

De volta à tonalidade inicial, Sol maior, o violino executa pela primeira vez o tema na tonalidade em que ele foi exposto pelo piano, no início do movimento. No piano, há uma continuação do mesmo desenho em quiálteras rápidas da mão esquerda. Na mão direita, há toda uma acentuação nas quiálteras de forma a manter uma unidade com o violino. A dinâmica é sempre *fortissimo* para o violino, já que temos de volta o tema principal do movimento, mas ao contrário do início, o piano tem um acompanhamento muito mais denso e virtuosístico. Apesar de estar numa região muito sonora, é muito fácil que o piano, pela densidade na escrita, possa encobrir a sonoridade do violino. Para os rápidos arpejos da mão esquerda no piano, a dinâmica sugerida é um *piano crescendo* em cada compasso acompanhando o ascender do movimento dos

arpejos. Os golpes de arco, bem como as digitações, seguem o mesmo raciocínio das sugestões do início do segundo movimento.

Exemplo 35 - C.104-109

The musical score for Example 35, measures 104-109, is presented in two systems. The first system covers measures 104 to 106, and the second system covers measures 107 to 109. The notation includes a single melodic staff and a grand staff for piano accompaniment. The melodic line is characterized by eighth-note patterns with slurs and accents, and some measures feature a fermata. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note arpeggiated pattern in the right hand and a more complex pattern in the left hand, often with triplets. Dynamics include *p*, *cresc.*, and *sf*. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4.

Depois de todo clímax, aparece um compasso em que Guanais faz, novamente, uso peculiar de um acorde,* que tem um efeito suspensivo, de uma flutuação imprecisa. Na verdade, são dois acordes superpostos de Mi bemol e

Ré sem a terça. O que poderia soar estranho com três intervallos de segunda menor soa bem diferente quando separado por uma oitava, pois apenas o último *mi* choca-se com o primeiro *ré*. Guanais, ao se referir sobre esse acorde, observa:

“Eu uso muito esse acorde em arranjo, quando eu quero dar uma sensação de que a harmonia ‘flutuou’, nem tonal, nem atonal... uma coisa meio imprecisa... esse acorde paralelo produz essa sensação.”

O final do “Tema com Variações” se dá em *pianíssimo*, com a volta do mesmo material exposto no início, mas dessa vez levando ao final do movimento.

Exemplo 36 - C.113-115

5 Movimento III – Rondó

O último movimento da Sonatina (1995) de Danilo Guanais é um rondó composto sob influência armorial. Mesmo sem ter pretensões de ser um estudo histórico aprofundado, esse trabalho constitui uma reflexão do que foi o Movimento Armorial, e de que forma ele influenciou e influencia artistas até hoje.

5.1 Um breve histórico do Movimento Armorial

O Movimento Armorial foi uma corrente artística que surgiu no Nordeste do Brasil a partir de 1946, idealizado pelo escritor paraibano Ariano Suassuna. Segundo ele, o movimento divide-se em três etapas: uma fase preparatória, de 1946 a 1969, quando se buscava uma conscientização dos artistas para a riqueza da arte popular e folclórica em busca de uma identidade cultural originalmente brasileira; uma fase experimental, de 1970 a 1975, quando Suassuna assume a direção do Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco e o transforma num centro de pesquisas e ponto de encontro de artistas. Surgiu daí a criação da “Orquestra Armorial de Câmara” e o “Quinteto Armorial”. Finalmente, chegou-se à fase “romançal”,

quando da criação e estréia da “Orquestra Romançal Brasileira”, em Recife, no final do ano de 1975. Nessa mesma época, Ariano Suassuna foi nomeado secretário de educação e cultura da cidade do Recife.

O termo *armorial* é um estranho e sugestivo termo aplicado à música. O dicionário Oxford define como algo que pertence às armas heráldicas, relativo à armaria dos brasões. Ariano Suassuna, em seu livro sobre o movimento assim define:

Em nosso idioma, “armorial” é somente substantivo. Passei a empregá-lo também como adjetivo. Primeiro, porque é um belo nome. Depois, porque é ligado aos esmaltes da Heráldica, limpo, nítidos, pintado sobre metal, ou por outro lado, esculpido em pedra, com animais fabulosos, cercados por folhagens, sóis, luas e estrelas. Foi aí que, meio sério, meio brincando, comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do Barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste. Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os “cantares” do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores - toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta, lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco da nossa Música barroca do século XVIII (Suassuna, 1974, p.9).

Suassuna estendeu o senso do armorial para cercar o espírito que havia por trás da poesia popular cantada no interior do nordeste, a forma particular de tocar dos rabequeiros, a afinação particular da viola caipira e o repertório das bandas de pífanos que estavam presentes em vários eventos, como as procissões e festividades em geral. Suassuna foi o formulador e catalisador do que até então eram doutrinas não escritas de uma estética que já existia. Foi dele o mérito de ter expressado explicitamente os princípios do movimento. Segundo Ariana Nóbrega:¹

“O Movimento, que surgiu com a finalidade de lutar contra o processo de descaracterização da cultura brasileira, pretendia também criar uma arte erudita partindo das raízes populares e com influências ibéricas, reunindo o popular com o erudito, investigando e recuperando melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, os sons de viola, dos aboios, e das rabecas dos cantadores.”²

O movimento, como todas as novas propostas que pretendem modificar linhas de concepção, foi aclamado por muitos, causou surpresa em outros tantos e também se tornou de difícil compreensão para alguns.

¹ Ariana Nóbrega, violista paraibana, é professora de da Universidade Federal de Pernambuco.

² NÓBREGA, Ariana. *A Música no Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000. (Dissertação, Mestrado em Música).

Luis Soler³, externa sua visão sobre esse assunto:

O movimento ficou difícil para eu entender...Mas 'o movimento se demuestra andando', como se diz na Espanha. E nos rápidos, destemidos e frutíferos avanços dos estandartes armoriais, todos passamos a ver o quanto havia de certo e genial na intuição de Ariano. Em poucos anos, as conquistas da campanha armorial têm sobrepujado as melhores expectativas nos mais variados aspectos da arte popular: poesia, música, gravura e pintura, escultura, baixo relevo, etc. Não no sentido de inovar – de não ser naquele último sentido a que se referia Verdi quando dizia : “torniamo all’antico, sarà um progresso” – mas sim com o intuito de valorizar, de incentivar, de agrupar esforços e, por cima de tudo, de infundir uma fé comum a tantos artistas e artesãos que trabalhavam e criavam na marginalidade, quase esquecidos e como que envergonhados de sua defasagem em relação aos padrões artísticos da predominante cultura européia-norte-americana⁴.

De acordo com pesquisa junto aos arquivos do Conservatório Pernambucano de Música, a imprensa nos anos 70 descreve o movimento e sua repercussão nacional:

³ Luis Soler, violinista natural da Espanha. Veio para a América do Sul em 1952, onde residiu por cinco anos em Montevideu até fixar-se no Brasil, primeiramente em Porto Alegre e finalmente, em 1960, no Recife, onde foi professor de violino, música de câmara e estética musical da Universidade Federal de Pernambuco, além de violinista da Orquestra Armorial de Câmara.

⁴ SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária, 1978.

A característica principal do Movimento Armorial está na globalidade, preocupada com todas as origens culturais brasileiras, buscando encontrar o resultado fundamental. O movimento não se detém no indianismo, nem na negritude, nem na tradição ibérica, mas aproveita todas essas influências na medida em que formam o tronco cultural brasileiro. (Jornal Estado de São Paulo, 6 de junho de 1971, Conservatório Pernambucano de Música).

Esse trabalho preocupar-se-á, sobretudo, com os aspectos musicais do Movimento Armorial.

Suassuna convidou alguns artistas para integrar o movimento. Os principais nomes ligados à música foram: Guerra-Peixe, Antônio José Madureira, Jarbas Maciel, Cussy de Almeida, Capiba e Clóvis Pereira. O início oficial se deu em outubro de 1970, quando a "Orquestra Armorial de Câmara" estreou no Recife. Alguns anos antes, na década de 50, Guerra-Peixe viera para o Nordeste estudar a música da região e estimular os compositores a fazer uso dos temas regionais. Muitos seguiram esse conselho. A idéia era criar uma mudança de atitude, uma tentativa de cambiar o espírito, o pensamento dos instrumentistas e compositores. Sentiu-se que usar apenas os elementos da tradição popular não era suficiente. Surgiu daí a necessidade de incorporar uma visão universal aos elementos do fazer musical nordestino. A técnica de arco tradicional nos

instrumentos de corda teria que sofrer alterações; o ataque e a sonoridade das flautas ficariam mais ásperos, porém mais intensos; e os procedimentos composicionais seriam concentrados na utilização da escala nordestina (usando a 7ª menor e eventualmente a 4ª aumentada). A música do nordeste tem influências e materiais melódicos que são claramente ibéricos e até mouriscos. Os que propuseram uma estética armorial tentaram resgatar a riqueza de uma identidade cultural que seria autenticamente brasileira, tanto em cor quanto em linguagem e expressão.

Todas essas idéias, entretanto, foram decisivas para uma ruptura do movimento. As divergências ficaram por conta do violinista e líder da Orquestra Armorial, Cussy de Almeida. Enquanto o idealizador do Movimento, Ariano Suassuna, sempre permaneceu fiel às raízes folclóricas nordestinas, Almeida, com uma formação européia, quis dar à Orquestra Armorial um referencial de execução que ia de encontro aos ideais de Suassuna.

Ao definir-se principalmente pelo esmero na técnica da execução, a Orquestra Armorial, sob a direção de Cussy de Almeida, afastou-se da concepção armorial de Ariano Suassuna (Jornal do Comércio 23 de agosto de 1974).

As divergências continuaram e foram várias as matérias na imprensa comentando o problema. A Orquestra se desfez e Suassuna ficou com o Quinteto Armorial⁵ que passaria a ser, posteriormente a base da Orquestra Romançal⁶.

Apesar de todos os problemas, a verdadeira essência do Movimento Armorial foi compreendida, comprovando que a genialidade de Ariano Suassuna é incontestável e sempre atual. Infelizmente, pessoas inteligentes e fundamentais ao movimento, apesar de terem tido a oportunidade de obter uma formação acadêmica “superior” européia, não entenderam o espírito da riqueza cultural dessa nossa Ilha de Vera Cruz e pareceram incorporar um comportamento pseudojesuítico com meio milênio de atraso.

O legado foi deixado. Decorridos mais de trinta anos, ainda há um grande interesse por parte dos artistas e do público, fazendo com que músicos como Clóvis Pereira, Antônio Madureira e o próprio Danilo Guanais continuem mantendo acesa a chama do Movimento Armorial.

⁵ O Quinteto Armorial era composto por: Antônio Madureira, na viola nordestina, tambor e zabumba; Antônio Nóbrega, no violino, rabeca e caixa; Edilson Cabral, no violão, ganzá e matraca; Fernando Torres, na flauta, marimbau e tambor; Egildo Vieira, na flauta, gaita e pífano.

⁶ A Orquestra Romançal era composta por: Antônio Nóbrega e João di Belli, violinos; Judas Tadeu Martins, viola; Fernando Barbosa, Antônio Madureira e Fernando Rangel, marimbaus; Egildo Vieira e Antônio Farias, flautas; Edilson Cabral, violão; Edvaldo Cabral, viola sertaneja; Geraldo Santos, Alberto Vieira e Nilton Rangel, percussão; Ronaldo Lima, clarinete; Reginaldo Barros, trombone; Nailson Simões, trompete; e eventualmente Raquel Farias e Antônio Ivo, cantores.

Mais adiante iremos observar na sugestão de performance do Rondó, uma tentativa de demonstrar uma parte desse universo armorial, inclusive com trechos alusivos à rabeca nordestina.

5.2 Aspectos Composicionais

A escolha da forma rondó é uma referência ao formalismo classicista. O tema inicial possui um caráter *armorial*⁷ e também, como os movimentos anteriores, foi concebido pelo menos oito anos antes. Nessa época, o compositor começava a experimentar livremente harmonias e melodias que sugerissem melhor um “ambiente sonoro” mais ligado à região (Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte). A cultura nordestina é impregnada de maneirismos próprios ou herdados principalmente da cultura ibérica, que nos transmitiu componentes mouros e medievais que se tornaram emblemáticos para o que viria a se tornar o perfil cultural desta região.

Este tema foi usado anteriormente num conjunto de canções infantis, adaptado à poesia abaixo, extraída de um dos tomos da coleção “Mundo da criança”, que o compositor lia na infância:

⁷ Apesar de não se basear em um tema recolhido do universo cultural popular, sua estruturação é feita com base em *impressões* recolhidas nas observações de cantadores, violeiros e rabequeiros do Nordeste.

"Vou fazer um omelete
pra botar dentro do pão
e pra isso é preciso
que eu preste muita atenção.
Primeiro bater os ovos
depois levar pro fogão,
virá-la então com cuidado...
escapuliu! foi ao chão."

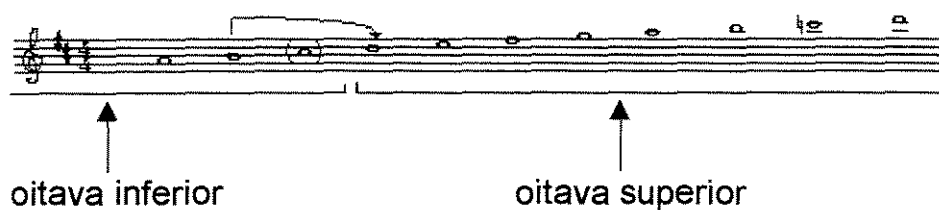
Foi também usado numa trilha sonora para teatro. O texto da peça, de D. Juan Manoel, era um folheto medieval intitulado "O homem que casou com Mulher Braba".⁸ O poder associativo do tema musical ao universo medieval foi determinante para sua escolha⁹.

A extensão real do tema original está compreendida entre os compassos 10 (com anacruse) e o compasso 23. São vistas nele três pequenas sub-seções: *a* – (C. 10-17); *b* – (C. 18-19); e *a'* (conclusão) (C. 20-23). A construção melódica de *a* e *a'* baseia-se na escala Nordestina (bVII), e a sub-seção central torna instável este procedimento justamente por ter um perfil mais "tonal", com a inclusão de novos acordes e da sensível na oitava inferior, não muito usada nas estruturas melódicas nordestinas:

⁸ Este texto serviu de argumento para a peça "A Megera Domada" do dramaturgo inglês William Shakespeare.

⁹ Prêmio de "Melhor Música Original" no IV Festival Nacional de Representação Teatral em Brasília.

Exemplo 37 – Extensão e C. 10-23



bVII

10

sensível

b

a'

20

bVII

ausência de sensível
(preferência pela cadência
com 6º grau na oitava
inferior) IV-I preferencial ao
invés de V-I, característico
da música armorial.

O estribilho é baseado neste fragmento da introdução. Os episódios centrais baseiam-se melodicamente no tema principal, com exceção da primeira intervenção do violino solo, que apresenta um material mais ou menos livre, de caráter improvisatório, aliás, onde será sugerida uma liberdade rítmica, espécie de cadência, para o início do terceiro movimento da Sonatina.

Seguindo um esquema já apresentado nos dois movimentos iniciais, a tabela a seguir mostra as construções formal e harmônica do movimento.

5.3 Tabela de estrutura formal

Material	tema (início)	tema real	tema variado (mão esq. Piano)	episódio 1	tema	episódio 2	tema	episódio3	Tema	coda final do tema variado).
Instrumentação	violino	viol. piano	viol. Piano	violino	viol. piano	piano	viol. piano	violino / piano/ viol. piano	viol. piano	viol. piano
Centro harmônico	D	D	D	D	D	Fm	D	Em/C/C#	D	D

5.4 PROBLEMAS TÉCNICOS

O terceiro movimento da Sonatina reserva os momentos mais interessantes da relação intérprete-composição. Isso se dá por conta das várias sugestões que foram dadas, que não estavam escritas no material original composto por Danilo Guanais, mas que foram discutidas e autorizadas ao autor desse trabalho. As sugestões de performance nesse movimento extrapolaram a barreira da fidelidade à partitura. Vamos observar mais adiante, por exemplo, uma sugestão de compilação de uma cadência dentro da cadência original do violino. Todo esse processo contribuiu para explicitar ainda mais uma diversidade estilística presente na obra.

Tecnicamente falando, os dois movimentos iniciais continham problemas inerentes à técnica tradicional do violino. O terceiro movimento se inclinará para um panorama mais regional, onde o violino vai, por exemplo, fazer uma alusão à rabeca nordestina, buscando uma sonoridade semelhante. Outro ponto que desperta a atenção nesse movimento são as cadências do violino. O próprio início, onde o violino começa o rondó como uma espécie de “aboio”¹ dando um referencial característico do interior nordestino. As outras cadências estão entre os compassos 38 e 49, e entre os compassos 89 e 93. Justamente

¹ Melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas ou chamam os bois dispersos.

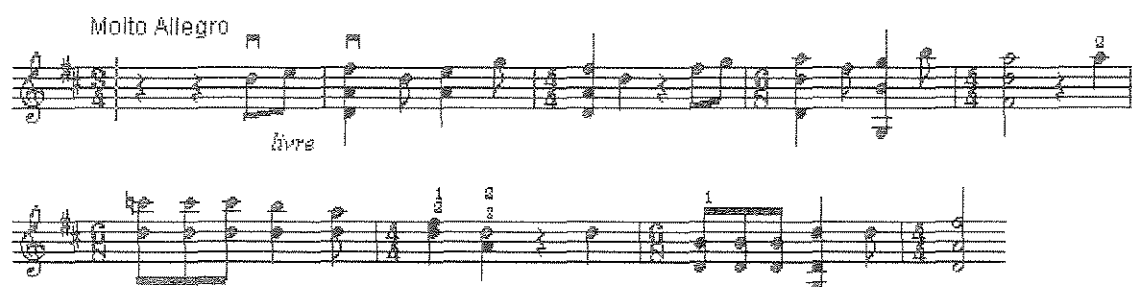
nesses pontos, surgiu uma idéia que foi levada a Danilo Guanais a qual será detalhada mais adiante, nas sugestões de performance.

Com relação ao material musical escrito para o piano, os problemas técnicos vão começar a surgir no compasso 24, quando há uma mudança de perfil do acompanhamento, que passa de um movimento vertical em blocos de acordes para um intenso movimento horizontal em rápidas colcheias executadas pela mão esquerda no piano. No compasso 64 há uma parte solo do piano que se estende ao compasso 74. Nesse trecho, Guilherme Rodrigues destaca um movimento rápido de difícil execução por conta dos saltos e cruzamento de mãos. No último compasso, foi sugerido ao compositor que fosse modificado o final na parte do violino. Originalmente, um intervalo de quarta justa (*lá* e *ré*) na acutíssima 12ª posição, justamente no último momento da Sonatina, seria um risco totalmente desnecessário. Foi determinado que a execução seria apenas da nota *ré*.

5.5 PERFORMANCE

Como já foi falado, o início do terceiro movimento tem um caráter totalmente livre, tentando imitar um aboio de vaqueiro. A indicação original do compositor, *molto allegro*, refere-se ao compasso 10, quando é iniciando o duo do violino com o piano. No início, os acordes devem ser “quebrados” reforçando a liberdade rítmica sugerida. A indicação *livre* sugere também uma total liberdade de dinâmica e agógica, a caráter do intérprete. A digitação sugerida nos compassos 5, 6 e 7, com a utilização da segunda posição e uma extensão descendente para a primeira, reitera a idéia de uma melopéia plangente sem interrupção sonora por uma mudança de posição.

Exemplo 38 - C. 1 - 9



A partir da anacruse do compasso 10, o caráter interpretativo muda para um movimento mais forte e marcado. Os *sforzatos* na parte do piano

devem ser acompanhados pela mesma intenção na parte do violino. Ainda na parte do violino, as colcheias* funcionam como elementos de ligação entre as semínimas em corda dupla, de caráter mais marcado. O golpe de arco sugerido é um *spiccato* até o compasso 13 e mais *alla corda* até o compasso 17 finalizando a primeira sub-seção do estribilho.

Exemplo 39 - C. 9 -17

The musical score for Example 39, measures 9-17, is presented in two systems. The first system contains measures 9-17, and the second system contains measures 18-19. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The violin part features a melodic line with slurs and accents, and the piano part provides harmonic support with chords and moving lines. The word 'marcado' is written above the violin staff in measure 10. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

A segunda sub-seção do estribilho está nos compassos 18 e 19 justamente onde o compositor coloca um compasso de 5/4. Nesse momento a sugestão de performance é de um *legato dolce* que vai levar a um *crescendo* e

culmina na terceira e última sub-seção do tema estribilho que vai se assemelhar, no que tange a sugestão de performance, à primeira sub-seção.

Exemplo 40 - C. 17 – 23

The musical score for Example 40, measures 17 to 23, is presented in two systems. The first system covers measures 17 to 20, and the second system covers measures 21 to 23. The score is in 4/4 time, key of D major. The violin part (top staff) has a melodic line with a crescendo marking. The piano accompaniment (bottom staves) has a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand. The score is divided into two systems, with measure 20 marked at the beginning of the second system.

A partir do compasso 24, ocorre uma repetição literal do estribilho no material escrito para o violino. A parte do piano, por sua vez, é modificada apresentando um intenso movimento horizontal em colcheias na mão esquerda que deve ser destacado. Por conta disso, a sugestão de performance para o

violino é semelhante à dada anteriormente, cambiando a dinâmica um nível abaixo.

Como já foi dito, o rondó reserva dois momentos que podem ser considerados os mais interessantes de toda a obra, no que concerne à colaboração do autor desse trabalho à Sonatina. Trata-se de duas cadências para o violino, uma que vai do compasso 38 ao 49, e outra, do compasso 89 ao 92. A idéia, largamente discutida com o compositor, seria, em termos, remontarmos à cadência improvisada. Quando falamos “em termos”, queremos dizer que a cadência poderia ter um caráter totalmente improvisatório, conservando um estilo armorial. Paralelamente, seriam incluídas outras idéias, outros materiais musicais previamente escolhidos para composição da cadência. O ponto inicial dessa “cadência dentro da cadência” é o compasso 44. Depois da execução do acorde em mínimas pontuadas, a volta ao material musical da Sonatina se dá, naturalmente, no compasso seguinte. O intérprete, caso tenha uma experiência com esse estilo musical, fica à vontade para criar suas próprias cadências ou então basear-se nas sugestões que serão dadas na edição da partitura da Sonatina, objetivo final desse trabalho. Por se tratar de uma música composta em estilo armorial, torna-se absolutamente pertinente a sugestão de se utilizar nessas cadências, trechos musicais com características armoriais.

Desenvolvendo essa idéia, chegou-se à conclusão de que o material musical composto em estilo armorial poderia estar presente na própria obra do compositor Danilo Guanais. Após uma pesquisa às composições que fazem parte da “fase armorial” de Guanais, elegemos trechos de duas criações bastante significativas do compositor. Da “Missa de Alcaçus” composta em 1996, foi destacado o solo do primeiro violino do “Credo”. De um quinteto de cordas, escrito em 1997, foram selecionados trechos escritos para o primeiro violino no primeiro e último movimentos.

Exemplo 40 - C.36 - 49

Os *pizzicatti* devem ser executados com a mão esquerda.

Início da primeira cadência para o violino.

meno

Livre

pizz

arco

pizz (improvise ou vide sugestão)

arco

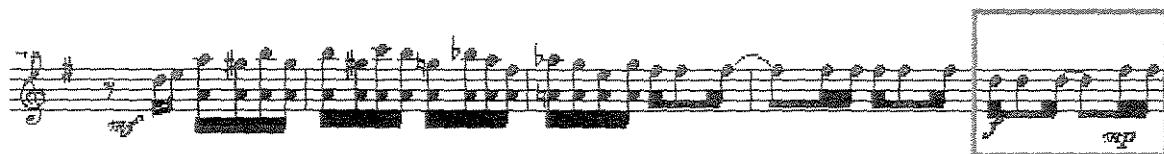
p cresc

accelerando

Nesse trecho se dá a primeira sugestão para a compilação da cadência. Trata-se do quinteto de cordas “Novena das Pedras”, parte do primeiro violino, em seu primeiro movimento, partindo do compasso 41, indo até o

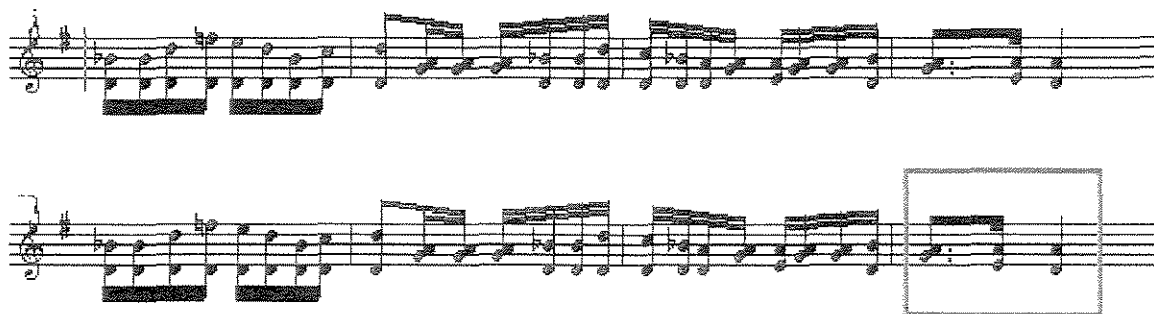
compasso 45. O que poderia chamar atenção, seria o fato dos trechos estarem em tonalidades diferentes, mas tanto no primeiro quanto no segundo, que veremos mais adiante, há uma perfeita harmonia de idéias que em nada compromete o discurso musical da cadência. Do ponto de vista tonal, os trechos inseridos, na tonalidade de Sol maior, passariam a ser vistos como região da sub-dominante de Ré maior, cujo quinto grau, é o próprio Ré maior, que está presente nos últimos compassos das duas passagens selecionadas da Novena das Pedras*, funcionando como elemento de ligação entre as duas tonalidades.

Exemplo 41 - C. 41 - 45 (Novena das Pedras – Mov I)



O segundo trecho sugerido aparece originalmente nos compassos 55 a 62, no terceiro movimento da “Novena das Pedras”.

Exemplo 42 – C. 55-62 (Novena das Pedras – Mov. III)



O próximo passo é retomar a cadência original da Sonatina, no compasso 45 e prosseguir com o original.

O estribilho que se segue é literalmente idêntico ao primeiro, mantendo-se dessa forma, a mesma sugestão de performance utilizada anteriormente para os compassos de 10 a 20.

No compasso 64 ocorre uma modulação para a tonalidade de Fá menor onde o tema principal fica a cargo do piano solo. É interessante observar que nesse trecho, o compositor não se utiliza do recurso de intercalar compassos ternários com quaternários, permanecendo sempre no compasso ternário. A sugestão é de que o trecho seja executado *a tempo* até o compasso 71, quando se sugere um *rallentando*, que enriquecerá o processo modulatório

utilizado pelo compositor para retomar a tonalidade original de Ré maior. O compositor utiliza o seguinte esquema harmônico

c. 71	c. 72	c. 73	c.74
Fá menor	Lá diminuto	Si bemol maior	Lá maior

Exemplo 43 - C. 63 - 74

The musical score shows a piano accompaniment in 4/4 time. The key signature changes from two sharps (F# and C#) to one sharp (F#) at measure 71. The tempo marking "a tempo" is present above the staff. A box highlights the final measures, with a text label "Processo que levará ao estribilho em Ré maior." and the marking "ritardando" below the staff.

Depois do estribilho que se inicia no compasso 75, chegamos ao segundo ponto onde vamos sugerir a compilação de trechos para compor uma

nova “cadência dentro da cadência” do violino. A partir daí, desenvolvemos uma idéia que enriquece a performance da obra como um todo. Trata-se de uma alusão à rabeca nordestina. A princípio foi cogitado até mesmo a execução em uma rabeca propriamente dita, mas isso poderia constituir um empecilho a quem não dispõe de tal instrumento. A decisão final foi de que se fizesse uma alusão à rabeca a partir do violino. A rabeca, em relação ao violino tem um menor volume sonoro (devido ao seu processo de construção), um timbre mais escuro, e algumas vezes áspero devido à qualidade das cordas e de execução utilizadas pelos instrumentistas². Outro ponto que deve ser observado para se fazer essa alusão é com relação à posição de segurar o instrumento. A rabeca é apoiada apenas sobre o ombro, sem a utilização do “queixo contra o ombro” da escola formal do violino. A mão esquerda literalmente segura a rabeca, o que atrapalha sobremaneira a execução de trechos musicais tecnicamente mais complexos.

O que se busca para afirmar essa alusão à rabeca é, além de colocar o violino na posição dela, executar todo o trecho *sul ponticello*, um golpe de arco que proporciona uma sonoridade peculiar, por ser executado com o arco passando sobre o cavalete, e não paralelamente.

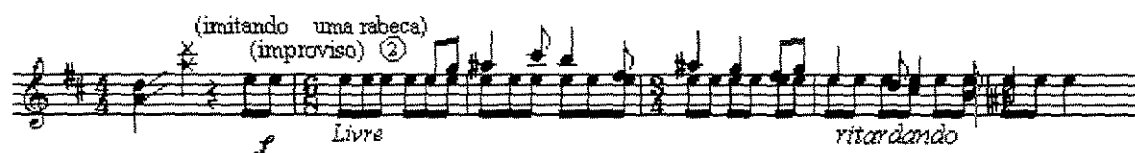
² Nóbrega, Ana Cristina. A Rabeca no Cavalo Marinho de Bayeux, Paraíba. 70.

A sugestão nesse trecho é de que o solo do primeiro violino do “Credo” da “Missa de Alcaçus” de Danilo Guanais inicie essa cadência. Ao final do solo da missa, o intérprete volta ao material original da Sonatina na anacruse do compasso 90. A digitação sugerida no trecho original da Sonatina é basicamente a execução em segunda posição com extensão descendente do primeiro dedo para o *fá sustenido* no compasso 91, e no terceiro tempo do compasso seguinte baixar para a primeira posição.

Exemplo 44 - C. 37-46 (Credo da Missa de Alcaçus de Danilo Guanais)



Exemplo 45 - C. 89-93



Depois da cadência do violino, um breve trecho de piano solo culmina numa modulação para a tonalidade de Dó sustenido maior. A sugestão é de que nesse momento, o andamento seja o mesmo que findou a cadência do

violino, quando seus dois últimos compassos são executados com um grande *ritardando*. O piano segue o mesmo andamento lento conduzindo o violino à nova tonalidade. Este último prossegue com a mesma intenção da alusão à rabeca, com as mesmas postura e sonoridade do instrumento.

Uma questão que poderia surgir seria com relação à altura das notas, já que por tradição, os rabequeiros nordestinos dificilmente ultrapassam a primeira posição. O trecho a seguir está em uma tonalidade complexa, há uma inevitável subida à terceira posição, e o sentido formal da afinação fatalmente vai ser violado. Fique claro que a intenção de “imitar” uma rabeca visa mais a homenagear esse instrumento e seus executantes do que a ele se igualar. Em momento algum existe a intenção de “tocar mal como um rabequeiro”, uma expressão preconceituosa que denota uma falta de informação com relação à cultura popular, ao universo musical do nordeste e aos fantásticos artistas que até hoje sobrevivem a toda uma massificação e continuam com o nobre ofício de ser fiéis às suas raízes.

O andamento de todo o trecho em questão (c. 94 a 105) é lento. No compasso 104 sugere-se um *rallentando* que tem uma dupla função: a diminuição do andamento propriamente dito como função interpretativa e a

mesma diminuição como uma forma de facilitar a volta à postura tradicional do violino. O intérprete terá dois compassos bastante lentos para poder trazer de volta o instrumento ao queixo e liberar a mão esquerda. No último tempo do compasso 105, o violino já deverá estar na sua posição tradicional.

Exemplo 46 - C. 94-105

meno

dolce

ritardando

ritardando

a tempo

Preparação para trazer o violino para a posição formal.

No compasso 106, temos novamente o estribilho que vai até o compasso 120. Nesse momento o compositor repete a segunda sub-seção do estribilho com o mesmo desenho horizontal em colcheias para o piano em seu registro mais grave, como o fez no compasso 32.

A dinâmica sugerida é sempre *forte* e o movimento termina sem nenhum *rallentando* com a última nota do violino e o último acorde do piano curtos. Originalmente, o último momento do violino seria a repetição do penúltimo intervalo, uma quarta justa, uma oitava acima. Mais uma vez, em conversa com o compositor, o autor do trabalho sugeriu uma mudança na partitura original com o intuito de deixar mais violinístico o trecho. Justamente no final da obra, seria por demais arriscado e desnecessário um salto em quarta para uma posição tão aguda. A nota simples proporciona um final extremamente brilhante que condiz com a opinião do autor deste trabalho acerca da Sonatina (1995) de Danilo Guanais.

Exemplo 47 – C. 122-125



6 Conclusão

A questão de fazer, estudar música brasileira ou música estrangeira torna, às vezes, a discussão mais xenofóbica que musical. A música brasileira é de boa qualidade e isso, por si só, deveria servir de razão para uma maior atenção por parte dos intérpretes. Às vezes, porém, o acesso é muito difícil. As edições são poucas, e freqüentemente pobres de informação. Esse trabalho é o mínimo que se pode fazer para dar uma pequena colaboração no sentido de reverter esse quadro.

A escolha por Danilo Guanais não foi, de maneira alguma, determinada pela proximidade que temos, mas pelo valor que sua música revela. Ao trabalhar uma obra como a Sonatina, observamos quão ricos de talento são nossos compositores brasileiros. Ao editar a Sonatina, refletimos sobre a falta de incentivo e até mesmo a certa acomodação por parte dos intérpretes, por não se darem ao trabalho de colaborar com a nossa música, seja executando ou, aproveitando as facilidades que a informática oferece, editando novas obras.

Esse trabalho oferece aos executantes condições de uma performance condizente com os estilos que a obra propõe. Um intérprete que,

porventura, não tenha informação sobre a música nordestina, em especial a música armorial, terá subsídios suficientes para uma performance mais autêntica. Espera-se que o presente trabalho possa incentivar uma produção mais significativa de edições de performance da música brasileira, e que os esforços aqui colocados venham se juntar ao esforço coletivo daqueles intérpretes, que além de realizarem música com seus instrumentos, aventuram-se no caminho da análise e edição de peças de seus repertórios.

As sugestões de performance para a Sonatina contidas nesse trabalho são às vezes ousadas, sem dúvida, frutos da proximidade entre esse autor e o compositor da obra, e da dedicação dessa ao primeiro. Sabemos que no dia a dia esses fatores dificilmente se juntam. Mesmo assim, o trabalho procura mostrar a importância do papel do intérprete como recriador da obra musical, papel esse sempre presente no processo de interpretação de qualquer obra musical.

Finalmente concluímos que o intérprete pode e deve ser também um pesquisador, tornando ainda mais nobre o ofício de dar vida às maravilhas composicionais que o cenário musical brasileiro oferece.

7. Apêndice

Catálogo de obras

(As obras de todo o catálogo escritas em vermelho são obras em estilo armorial)

COMPOSIÇÕES PARA CORAL E ORQUESTRA

<u>Título</u>	<u>Formação</u>	<u>Primeira audição</u>	<u>Local/Ano</u>
"O Salutaris Hostia"	Coro misto a 3 vozes	Madrigal da UFRN	Natal, 1984.
"Viderunt Omnes Fines"	Coro Misto a 4 vozes	Coral Canto do Povo	Natal, 1985.
"Ave Maria"	Coro Misto a 4 vozes	Coral Canto do Povo	Natal, 1990.
"Dionisius"	Coro e Orquestra	Coral Canto do Povo e Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 1994.
Missa de Alcaçus	Coro, Orquestra de cordas, Violão e Percussão	Madrigal da UFRN, Orquestra de Câmara da UFRN	Natal, 1996.
"O Nascimento de Jesus Cristo"	Oratório para Coro, Orquestra e Solistas	Coral Canto do Povo e Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 1999.
"O Bone Jesu"	Coro Misto a 4 vozes	Coral Harmus	Natal, 1999.

COMPOSIÇÕES PARA VIOLÃO

<u>Título</u>	<u>Formação</u>	<u>Primeira audição</u>	<u>Local/Ano</u>
"Invocação"	Quinteto de violões	Quinteto de violões da UFRN	Natal, 1985.
"Homenagem a Garcia Lorca"	Violão e flauta	Eugenio Lima, violão. Regina Lima, flauta.	Rio de Janeiro, 1992.
Concerto para violão	Violão e orquestra	Álvaro Barros e Orquestra de Câmara da UFRN	Natal, 1996.
Suíte Pastoril	Duo de violões	Duo Álvaro e Danilo	Natal, 1999.

TRILHAS SONORAS

<u>Título</u>	<u>Categoria</u>	<u>Premiações</u>	<u>Local/Ano</u>
"A Mente capta"	Teatro		Natal, 1987.
"O Processo de Lucullus"	Teatro	Melhor Sonoplastia: II Festival Nacional de Representação Teatral. Salvador-BA, 1991	Natal, 1988.
"Quem Beliscou Paulinho"	Teatro	-Melhor Música: XIII Festival de Inverno de Campina Grande-PB, 1992. -Melhor Sonoplastia: II Festival de Teatro Amador da Univ. São Francisco. Bragança Paulista-SP, 1992.	Natal, 1989.

"A Missão"	Teatro	- Melhor Música Original: V Festival de Teatro de Pelotas-RS (Fase internacional), 1989 - Melhor Música Original: II Festival Tropeiro de Teatro. Sorocaba-SP, 1989. - Melhor Sonoplastia: XIV Festival de Inverno de Campina Grande-PB, 1989. - Melhor Sonoplastia: II Festival Internacional de Arte Cênica. Resende-RJ, 1990.	Natal, 1989.
"A Igreja Verde"	Teatro		Natal, 1994.
"O Moço que Casou com Mulher Braba"	Teatro	- Melhor Música Original: IV Festival Nacional de Representação Teatral. Brasília-DF, 1994.	Natal, 1994.
"Papai Pirou nas Ondas do Rádio"	Teatro		Natal, 1995.
"Mercado do Fim do Milênio"	Exposição de Artes Plásticas		Natal, 1995.
"Depois do Sol"	Balé		Natal, 1995.
"Madeiro"	Exposição de Artes		Natal, 1998.

	Plásticas		
"Ri-rô-Tchau"	Balé		Natal, 2000.
"Diálogos de Nuestra America"	Audio-livro		Natal, 2000.

COMPOSIÇÕES PARA INSTRUMENTOS DE CORDA

<u>Título</u>	<u>Formação</u>	<u>Primeira audição</u>	<u>Local/Ano</u>
"Sonatina (1995)"	Violino e Piano	Rucker Bezerra, violino Guilherme Rodrigues, piano.	Natal, 1995.
"Novena das Pedras"	Quinteto de Cordas	Quinteto da Paraíba	Campos do Jordão, 1998.

COMPOSIÇÕES PARA FORMAÇÕES DIVERSAS

<u>Título</u>	<u>Formação</u>	<u>Primeira audição</u>	<u>Local/Ano</u>
"Baião de Dois"	Piano a Quatro Mãos.	Jarbas Borges e Vera Arruda, piano	João Pessoa, 1997.
"Lira X" (<i>Marília de Dirceu</i>)	Canto e Piano	Alzeny Nelo, soprano Guilherme Rodrigues, piano.	Natal, 2000.

OBRAS INÉDITAS

<u>Título</u>	<u>Formação</u>	<u>Dedicações</u>	<u>Local/Ano</u>
"Suíte em Ré menor"	Violão Solo		Natal, 1997.
"Suíte em Lá Menor"	Violão Solo	Dedicada a Fidja Siqueira	Natal, 1997.
"Courante e Giga em Ré Menor"	Violão Solo		Natal, 1997.
"Soneto CVI"	Canto e Piano		Natal, 1998.
"Nove Fantasiaas"	Violão Solo		Natal, 1998.
"Seis Fugas"	Violão Solo		Natal, 1998.
"Fuga"	Piano a quatro mãos.		Natal 1999.
"Prelúdio"	Piano solo	Dedicado a Jarbas Borges	Natal, 1999.
"Prelúdio"	Piano solo	Dedicado a Guilherme Rodrigues.	Natal, 1999.
"To Organs"	Dois Órgãos		Natal, 1999.

"Conversa Fiada"	Três Trombones		Natal, 1999.
"Os Reis Vidigosos"	Orquestra de Metais		Natal, 2000.
"The Falling Waters"	Teclado Eletrônico.		Natal, 2000.
"O Pasto Incendiado"	Soprano, 2 Barítonos, Violão, Cravo e Cordas.	Dedicado a Ariano Suassuna	Natal, 2000.

ARRANJOS

<i>Título</i>	<i>Formação</i>	<i>Primeira Audição</i>	<i>Local/Ano</i>
Espetáculo "Cartão Postal"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma	Natal, 1990.
Espetáculo "Bossa-me Mucho"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1991.
Espetáculo "Tropicália"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1992.
Espetáculo "Loco por ti, América"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma	Natal, 1992.
"Noite Feliz"	Orquestra, Coro, e 4 solistas da música de Franz Grüber.	Madrigal da UFRN e Orq. Sinfônica do RN.	Natal, 1992.
Espetáculo "Pra ver a Banda Passar..."	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma	Natal, 1993.

Espetáculo "Mosaicos"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1995.
Espetáculo "De Coro e Alma canta Gilberto Gil"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1996.
Espetáculo "De Coro e Alma canta Tom Jobim"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1997.
Espetáculo "De Choro e Alma"	Coral	Grupo Vocal "De Coro e Alma"	Natal, 1998.
Espetáculo "Feminino Plural"	Coral	Grupo Vocal "Sons da Terra"	Natal, 1998.
"Filosofia"	Canto e Orquestra	Morais Moreira e Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 1998.
"Forró do ABC"	Canto e Orquestra	Morais Moreira e Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 1998.
"Comprai juá, Jucá"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte.	Natal, 1999.
"Um Presente de Natal"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte.	Natal, 1997 a 2000, nas comemorações de Natal.
"Centenário de Felinto Lúcio Dantas"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte.	Natal, 1999.
"Feira de Mangaio / João e Maria"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 2000.
"Parabéns"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 2000.
"Boi Tungão" e "Suite Seridó"	Orquestra	Orq. Sinf. Do Rio Grande do Norte	Natal, 2001.

GRAVAÇÕES

<u>CD</u>	<u>OBRA</u>	<u>INTÉRPRETE</u>	<u>SELO/ANO</u>
"Missa de Alcaçus"	Missa de Alcaçus	Álvaro Barros, violão Cláudia Cunha, soprano Eduardo Xavier, barítono André Oliveira, regente Madrilgal da UFRN e Orquestra de Câmara da UFRN	UFRN, 1996.
"Natal em Canto"	Farol de Mãe Luíza	Nelson Freire	Independente, 1997.
"Nação Potiguar"	Suíte Pastoril	Duo Álvaro e Danilo	Nação Potiguar, 1999.
"Nação Potiguar"	Praieira	Grupo Vocal "De Coro e Alma	Nação Potiguar, 1999.
"Nação Potiguar"	Poema	Fátima Britto	Nação Potiguar, 1999.
"Redescobrimdo João Pernambuco"	Lamentos	Leandro Carvalho e Quinteto da Paraíba.	Independente, 1999.
"Nação Potiguar com Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte"	Boi Tungão e Suíte Seridó	Orquestra Sinfônica do Rio Grande do Norte	Nação Potiguar, 2001.

LIVROS

<u>Título</u>	<u>Gênero</u>	<u>Edição</u>	<u>Local/Ano</u>
“O Plantador de Sons – A vida e obra de Felinto Lúcio Dantas”	Biografia e Catálogo	Fundação José Augusto	Natal, 2002.
“Seleção de 48 Arranjos Feitos para o ‘De Coro e Alma’”	Songbook	Editora Universitária	Natal, previsão para 2002.

BIBLIOGRAFIA

ALVARENGA, Hermes Cuzzuol. *Os vinte e seis prelúdios característicos e concertantes para violino só, de Flausino Valle: aspectos da linguagem musical e violinística*. Porto Alegre: Instituto de Artes da UFRGS, 1993. (Dissertação, Mestrado em Música).

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

BACH, Johann Sebastian. *Sonaten und Partiten fur Violine solo (Henryk Szeryng)*. Mainz: Schott, 1981.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Vaqueiros e catadores*. São Paulo: Edição Ouro, 1960.

COTTE, Roger J. V. *Música e Simbolismo; Ressonâncias Cósmicas dos Instrumentos e das Obras*. São Paulo: Edição Cultrix, 1990.

GALAMIAN, Ivan. *Principles of violin playing and teaching*. New York, Englewood Cliffs, 1962.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music*. Florida: Holt, Rinehart and Winston, 1979.

GUANAIS, Danilo. Entrevistas realizadas por Rucker Bezerra entre 08 e 09 de janeiro de 2001. Natal, Rio Grande do Norte.

KANZIO, Ricardo. Texto do encarte do CD *Música Armorial com Quinteto da Paraíba*. Nimbus Records, 1997.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1997.

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

MADUREIRA, Antonio. *De volta às raízes*. Recife: Diário de Pernambuco, 16 de maio de 1996,.

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

NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O Circo da Onça Malhada: Iniciação à Obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.

NÓBREGA, Ana Cristina. *A rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: Editora Universitária, 2000.

NÓBREGA, Ariana. *A Música no Movimento Armorial*. Rio de Janeiro: Escola de Música da UFRJ, 2000. (Dissertação, Mestrado em Música).

PASQUALI, G; PRINCIPE, R. *El Violin. Manual de Cultura y Didactica Violinistica*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1952.

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

SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária, 1978

SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Ed. Universitária, 1974.

SUASSUNA, Ariano. Texto do encarte do CD "*Missa de Alcaçus*". Natal: UFRN, 1996.

SUASSUNA, Ariano. *Aula Magna*. João Pessoa: Editora Universitária, 1994.

VIGGIANO, Nichola Dittrich. *O Duetto concertante nº 1 de Gabriel Fernandes da Trindade, uma edição de performance histórica*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2001. (Dissertação, Mestrado em Música).

WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Anexo A

Danilo Guanais

Sonatina (1995)

Para violino e piano

VIOLINO

(Rucker Bezerra)

Nota do Editor

A Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais foi dedicada a mim e ao pianista Guilherme Rodrigues. A obra foi apresentada pela primeira vez em junho de 1995, no auditório "Onofre Lopes" da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, encerrando o recital "Música Brasileira para violino e piano".

Danilo Guanais, ao finalizar a obra, me entregou a partitura sem nenhuma indicação de dinâmicas, articulações ou arcadas, dando total liberdade para colaborar com sua obra no que tange à interpretação. A edição de performance a seguir é uma concepção interpretativa que desenvolvi ao longo desses anos, depois de diversas performances da obra, e principalmente depois que a elegi como objeto de pesquisa no Mestrado em Artes, na área de Práticas Interpretativas na Unicamp.

A proximidade ao compositor fez com que eu pudesse ousar e participar mais intensamente numa espécie de co-autoria. Alguns trechos originais, por exemplo, foram modificados no sentido de torná-los mais violinísticos. No primeiro movimento, as idéias de dinâmicas e dedilhados, como algumas passagens na quarta corda em posições agudas, ou alguns *piano súbito*, reforçam uma concepção dramática que procurei dar a esse movimento.

No "Tema com Variações", procurei dar um caráter lírico, como pede a concepção desse movimento. Tecnicamente parece ser o mais complicado, principalmente pelo trecho em oitavas na última variação.

No último movimento da Sonatina, um "Rondó" composto em estilo armorial, procurei dar uma concepção diferente de tudo que se pode esperar de uma sugestão interpretativa. Originalmente, há duas pequenas cadências para o violino. Em todas as vezes que executei a obra eu sentia uma necessidade de explorar mais o sentido do armorial. Tive a idéia de, nesses dois trechos, deixar o intérprete livre para realmente improvisar. Mais adiante, amadureci essa idéia e coloquei algumas sugestões para que, caso o intérprete não se sinta à vontade para improvisar, possa criar uma nova cadência através de sugestões dadas no apêndice da edição. Após pesquisar algumas obras da "fase armorial" do próprio Danilo Guanais, elegi alguns trechos que podem ser incorporados às cadências. A idéia também passa por uma alusão à rabeca nordestina utilizando o violino. Na segunda cadência, e no solo seguinte em Dó sustenido maior, a sugestão é que o intérprete posicione o violino da mesma forma da rabeca, ou seja, em cima do ombro, sem utilizar o queixo para apoiar, segurando o violino com a mão esquerda. A execução será *sul ponticello*, tentando se aproximar da sonoridade da rabeca. Um *ritardando* no final desse solo será o meio pelo qual o intérprete colocará o violino de volta a sua posição normal. Será compreendido como parte da concepção, algum problema de afinação que porventura venha a ocorrer nesses trechos por conta da posição em que o violino se encontrará.

Agradeço ao pianista Guilherme Rodrigues por sua colaboração na análise do material pianístico, com várias sugestões de digitações e grandes idéias musicais.

Finalmente agradeço ao Dr. Esdras Rodrigues, um grande incentivador, que, com sua competência e lucidez, colaborou sobremaneira na orientação e realização desse trabalho.

Rucker Bezerra

Sonatina (1995) para Violino e Piano

I - Allegro - Allegro Assai

Dedicada a Rucker Bezerra e Guilherme Rodrigues

Danilo Guar
Natal - 199

Allegro

MM ♩ = 120

2 5

11 15 19 23

mf *f* *tr* *decresc.*

Allegro Assai MM ♩ = 140

27 31 35 39

f *mf* *cresc.* *pp subito* *cresc.*

43

47

51

55

59

63

67

71

75

cresc.

f decresc.

cresc.

p subito

mf

ri

f

tr.

ff

f

p cresc

79 *mf*

83 *poco più lento*
mp dolce

87 *mf* *cresc.*

91 *mf*

95 *ff* *f*

99 *mf* *f* *ff*

103 *decresc* *f*

107 *decresc.* *mp*

111

115 *cresc.* *mf*

119 *mf* *p*

123 *f* *p subito cresc*

127 *IV corda*

131 *gliss* *meno* *f* *gliss* *p* *a tempo* *cresc.*

135 *f*

139 *ff*

143 *mf* *Molto rall* *mp* *ff* *Prestissimo* *MM = 180*

II - Tema com variações

Andantino

MM $\text{♩} = 70$

10

Musical score for 'II - Tema com variações' in G major (one sharp) and 3/4 time. The tempo is Andantino (MM $\text{♩} = 70$). The score consists of ten staves of music, with measure numbers 13, 16, 19, 22, 25, 28, 31, 34, and 37 indicated at the beginning of their respective staves. The key signature has one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and fingerings (0, 1, 2, 3, 4). Dynamics include *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *pp subito* (pianissimo subito), *f* (forte), and *poco crescendo*. Performance instructions include *gliss* (glissando) and *V* (breath mark). The score ends with a double bar line and repeat signs.

40

43

46

49

52

55

58

60

62

64

A tempo

rall..

mf a tempo

66

68

70

72

74

78

81

83

88

92 pizz arco

95 pizz. arco
mf *cresc.* *ff*

98 III e II Corda

101 *rit.*

104 *ff*

107

110 *f* *decresc.*

114 *pp*

III - Rondó

Molto Allegro MM $\text{♩} = 180$

The musical score is written for a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Molto Allegro' with a tempo of 180 beats per minute. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 26, 31, 36, and 41 indicated at the start of their respective staves. The music features various dynamic markings: *livre* (measures 1-5), *marcado f* (measures 6-10), *mf dolce cresc. f* (measures 16-20), *f* (measures 21-25), *mf dolce cresc f* (measures 31-35), and *Livre* (measures 36-40). There are also performance instructions: *pizz* (pizzicato) and *arco* (arco) at measures 41 and 42, and a section labeled *1ª cadência do violino Improviso ou vide *1 e *2 arco* at measures 43-44. The score includes various musical notations such as rests, eighth notes, sixteenth notes, and chords.

46

51

56

61

75

80

85

90

97

102

107

a tempo

rit

Sul ponticello Imitando

Violino volta à posição normal

a tempo

*Improvise ou vide *3 Imitando*

2ª cadência do violino

10

3

112



117



122



Fim

Trechos sugeridos para compilar as cadências

* 1

126



* 2

131



* 3

136



141



Anexo B

Danilo Guanais

Sonatina (1995)

Para violino e piano

PIANO

(Rucker Bezerra)

Nota do Editor

A Sonatina (1995) para violino e piano de Danilo Guanais foi dedicada a mim e ao pianista Guilherme Rodrigues. A obra foi apresentada pela primeira vez em junho de 1995, no auditório “Onofre Lopes” da Escola de Música da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, encerrando o recital “Música Brasileira para violino e piano”.

Danilo Guanais, ao finalizar a obra, me entregou a partitura sem nenhuma indicação de dinâmicas, articulações ou arcadas, dando total liberdade para colaborar com sua obra no que tange à interpretação. A edição de performance a seguir é uma concepção interpretativa que desenvolvi ao longo desses anos, depois de diversas performances da obra, e principalmente depois que a elegi como objeto de pesquisa no Mestrado em Artes, na área de Práticas Interpretativas na Unicamp.

A proximidade ao compositor fez com que eu pudesse ousar e participar mais intensamente numa espécie de co-autoria. Alguns trechos originais, por exemplo, foram modificados no sentido de torná-los mais violinísticos. No primeiro movimento, as idéias de dinâmicas e dedilhados, como algumas passagens na quarta corda em posições agudas, ou alguns *piano súbito*, reforçam uma concepção dramática que procurei dar a esse movimento.

No “Tema com Variações”, procurei dar um caráter lírico, como pede a concepção desse movimento. Tecnicamente parece ser o mais complicado, principalmente pelo trecho em oitavas na última variação.

No último movimento da Sonatina, um “Rondó” composto em estilo armorial, procurei dar uma concepção diferente de tudo que se pode esperar de uma sugestão interpretativa. Originalmente, há duas pequenas cadências para o violino. Em todas as vezes que executei a obra eu sentia uma necessidade de explorar mais o sentido do armorial. Tive a idéia de, nesses dois trechos, deixar o intérprete livre para realmente improvisar. Mais adiante, amadureci essa idéia e coloquei algumas sugestões para que, caso o intérprete não se sinta à vontade para improvisar, possa criar uma nova cadência através de sugestões dadas no apêndice da edição. Após pesquisar algumas obras da “fase armorial” do próprio Danilo Guanais, elegi alguns trechos que podem ser incorporados às cadências. A idéia também passa por uma alusão à rabeca nordestina utilizando o violino. Na segunda cadência, e no solo seguinte em Dó sustenido maior, a sugestão é que o intérprete posicione o violino da mesma forma da rabeca, ou seja, em cima do ombro, sem utilizar o queixo para apoiar, segurando o violino com a mão esquerda. A execução será *sul ponticello*, tentando se aproximar da sonoridade da rabeca. Um *ritardando* no final desse solo será o meio pelo qual o intérprete colocará o violino de volta a sua posição normal. Será compreendido como parte da concepção, algum problema de afinação que porventura venha a ocorrer nesses trechos por conta da posição em que o violino se encontrará.

Agradeço ao pianista Guilherme Rodrigues por sua colaboração na análise do material pianístico, com várias sugestões de digitações e grandes idéias musicais.

Finalmente agradeço ao Dr. Esdras Rodrigues, um grande incentivador, que, com sua competência e lucidez, colaborou sobremaneira na orientação e realização desse trabalho.

Rucker Bezerra

Sonatina (1995) para Violino e Piano

I - Allegro - Allegro Assai

Dedicada a Rucker Bezerra e Guilherme Rodrigues

Danilo Guan
Natal -199

Allegro

MM. = 120

4

f

mf

6

f

8

f

10

12

14

16

f

f

f

mf *decresc.*

18

Measures 18 and 19 of a musical score. Measure 18 features a treble staff with a whole rest and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Measure 19 has a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *mf* in the treble and *p* in the bass.

20

Measures 20 and 21 of a musical score. Measure 20 has a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Measure 21 features a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *cresc.* in both staves.

22

Measures 22 and 23 of a musical score. Measure 22 has a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Measure 23 features a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Dynamics include *mf* in both staves.

24

Measures 24 and 25 of a musical score. Measure 24 has a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern. Measure 25 features a treble staff with a half note and a bass staff with a continuous eighth-note pattern.

Allegro Assai

MM. = 140

26

f

28

f

mp

31

34

f

134

37

40

43

45

47

mf

V 1

50

mf

53

f

mf

f

56

mf

p

59 *cresc.* *f* *decresc.*

62 *mf* *cresc.* *p cresc.* *f* *decresc.* *mf*

65 *f* *rit.* *f*

68

[illegible]

77

f

f

p cresc

80

mf

mf

f

138

83 *poco più lento* *mp*

poco più lento *p* *mf*

86 *mf* *cresc*

89 *mf*

92

95

ff *f*

98

mf

101

f *ff* *decresc*

104

f

107

Measures 107-110. Measure 107: Treble clef has a half note G4 with a decrescendo hairpin and a *mp* dynamic. Bass clef has a half note G3. Measure 108: Treble clef has a half note A4 with a *mp* dynamic. Bass clef has a half note A2. Measure 109: Treble clef has a half note B4 with a *mp* dynamic. Bass clef has a half note B2. Measure 110: Treble clef has a half note C5 with a *mp* dynamic. Bass clef has a half note C2. All notes are part of a descending scale.

110

Measures 111-112. Measure 111: Treble clef has a half note D5 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note D2. Measure 112: Treble clef has a half note E5 with a *f* dynamic. Bass clef has a half note E2. All notes are part of a descending scale.

113

Measures 113-115. Measure 113: Treble clef has a half note F5 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note F2. Measure 114: Treble clef has a half note G5 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note G2. Measure 115: Treble clef has a half note A5 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note A2. All notes are part of a descending scale.

116

Measures 116-118. Measure 116: Treble clef has a half note B5 with a *p* dynamic. Bass clef has a half note B2. Measure 117: Treble clef has a half note C6 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note C2. Measure 118: Treble clef has a half note D6 with a *mf* dynamic. Bass clef has a half note D2. All notes are part of a descending scale.

119 *mf* *p*

Measures 119-121. Measure 119: Treble clef, middle C, V-shaped fingering; Bass clef, G2. Measure 120: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 121: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Dynamics: *mf* (119), *p* (121).

122 *f*

Measures 122-124. Measure 122: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 123: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 124: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Dynamics: *f* (122).

125 *p* *cresc*

Measures 125-127. Measure 125: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 126: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 127: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Dynamics: *p* (125), *cresc* (125).

128 *f*

Measures 128-130. Measure 128: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 129: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Measure 130: Treble clef, G4; Bass clef, G2. Dynamics: *f* (128).

130

Measures 130-132. The score is in 4/4 time. Measure 130 features a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 131 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 132 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *f* and *meno*. There are triplets in measures 131 and 132.

133

Measures 133-135. The score is in 4/4 time. Measure 133 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 134 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 135 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *p*, *cresc.*, and *a tempo*. There are triplets in measures 133, 134, and 135.

136

Measures 136-138. The score is in 4/4 time. Measure 136 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 137 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 138 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *p* and *f*. There are triplets in measures 136, 137, and 138.

139

Measures 139-141. The score is in 4/4 time. Measure 139 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 140 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. Measure 141 has a treble staff with a half note G4 and a bass staff with a half note F3. The tempo is marked *rit.* and the dynamics are *ff*. There are triplets in measures 139, 140, and 141.

142 *V V*

mf *Molto rall* *mp*

mf *Molto rall* *mp*

145 *Prestissimo* *MM* ♩ = 180

ff *Prestissimo* *f*

147 *4*

3 *V*

144

II - Tema com variações

Andantino

MM ♩=70

First system of musical notation, measures 1-3. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is marked *p* (piano). The right hand features a melody with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. The notation continues with the same key signature and time signature. The right hand melody and left hand accompaniment are further developed in this section.

Third system of musical notation, measures 7-9. The notation continues with the same key signature and time signature. The right hand melody and left hand accompaniment are further developed in this section.

10

Measures 10-12 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#). Measure 10 contains a whole rest in the melody and a half note in the piano. Measure 11 contains a whole rest in the melody and a half note in the piano. Measure 12 contains a whole rest in the melody and a half note in the piano. The piano part features a sequence of chords and single notes. The word *rit.* is written below the piano part in measure 11.

13

Measures 13-15 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#). Measure 13 contains a half note in the melody with a finger number 4 above it, and a half note in the piano. Measure 14 contains a half note in the melody with a finger number 0 above it, and a half note in the piano. Measure 15 contains a half note in the melody with a finger number 1 above it, and a half note in the piano. The piano part features a sequence of chords and single notes. The word *p* is written below the piano part in measure 13.

16

Measures 16-18 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#). Measure 16 contains a half note in the melody with a finger number 2 above it, and a half note in the piano. Measure 17 contains a half note in the melody with a finger number 1 above it, and a half note in the piano. Measure 18 contains a half note in the melody with a finger number 2 above it, and a half note in the piano. The piano part features a sequence of chords and single notes. The word *V* is written above the melody in measure 18.

19

cres

22

pp

25

28

v

*gliss**poco cresc**mp*

31

f

34

37

Measures 37-39 of a musical score. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). Measure 37 features a melody in the upper voice and a piano accompaniment with triplets in the right hand and eighth notes in the left. Measure 38 continues the piano accompaniment with triplets. Measure 39 shows the upper voice with a triplet and the piano accompaniment with a triplet in the right hand and eighth notes in the left.

40

Measures 40-42 of a musical score. Measure 40 features a melody in the upper voice and a piano accompaniment with triplets in the right hand and eighth notes in the left. Measure 41 continues the piano accompaniment with triplets. Measure 42 shows the upper voice with a triplet and the piano accompaniment with a triplet in the right hand and eighth notes in the left.

43

Measures 43-45 of a musical score. Measure 43 features a melody in the upper voice and a piano accompaniment with triplets in the right hand and eighth notes in the left. Measure 44 continues the piano accompaniment with triplets. Measure 45 shows the upper voice with a triplet and the piano accompaniment with a triplet in the right hand and eighth notes in the left. The word "rall.." is written above the staff in measure 45.

A tempo

46

Measures 46-48 of a musical score in A major (three sharps). Measure 46 features a treble clef with a 2-measure rest, a 4-measure sixteenth-note triplet, and a 6-measure sixteenth-note triplet, with a *mf* dynamic. Measure 47 continues with a 6-measure sixteenth-note triplet and a 6-measure sixteenth-note triplet. Measure 48 features a 6-measure sixteenth-note triplet, a 3-measure sixteenth-note triplet, and a 6-measure sixteenth-note triplet. The piano part (treble and bass clefs) begins in measure 46 with a 5-measure rest, followed by a 6-measure sixteenth-note triplet in measure 47, and a 6-measure sixteenth-note triplet in measure 48. Dynamics include *mf* in measure 47 and *cresc.* in measure 48, leading to *f* in measure 49.

A tempo

mf

cresc.

f

49

Measures 49-50 of a musical score in A major. Measure 49 features a 6-measure sixteenth-note triplet in the treble and a 6-measure sixteenth-note triplet in the bass. Measure 50 features a 6-measure sixteenth-note triplet in the treble and a 6-measure sixteenth-note triplet in the bass.

51

Measures 51-52 of a musical score in A major. Measure 51 features a 6-measure sixteenth-note triplet in the treble and a 6-measure sixteenth-note triplet in the bass. Measure 52 features a 6-measure sixteenth-note triplet in the treble and a 6-measure sixteenth-note triplet in the bass.

53

Measures 53-54 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps (F# and C#). The music features continuous sixteenth-note runs in the treble and right-hand staves, with many notes marked with a '6' indicating a sixth finger. The bass staff contains sparse accompaniment with some rests.

55

Measures 55-56 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps. The music continues with sixteenth-note runs and fingerings. Measure 55 includes a first finger ('1') marking in the treble staff. Measure 56 includes a fourth finger ('4') marking in the treble staff. The bass staff continues with accompaniment.

57

Measures 57-58 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature has two sharps. Measure 57 includes fingerings 3, 4, and 2 in the treble staff. Measure 58 includes a first finger ('1') marking in the treble staff and a 'V' (accendo) marking above a note. The bass staff continues with accompaniment.

59

Measures 59-60 of a musical score. The key signature is two sharps (F# and C#). Measure 59 features a treble staff with a melodic line containing sixteenth-note runs and fingerings (2, 3, 4, 1), and a bass staff with a similar melodic line and fingerings (1, 4, 5, 2). Measure 60 includes a *rit.* (ritardando) marking and continues the melodic development with various fingerings and slurs.

61

Measures 61-62 of a musical score. The key signature changes to one flat (Bb). Measure 61 is marked *mf* (mezzo-forte) and *a tempo*. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a more rhythmic accompaniment. Measure 62 continues the melodic line in the treble and the accompaniment in the bass, with a *f* (forte) marking at the beginning of the measure.

63

Measures 63-64 of a musical score. The key signature remains one flat (Bb). Measure 63 continues the melodic and accompanimental lines from the previous measures. Measure 64 concludes the section with a final melodic phrase in the treble and a corresponding accompaniment in the bass.

65

Measures 65-66 of a musical score. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features sixteenth-note runs, often beamed in groups of six (labeled '6'). The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests, marked with accents (>). Measure 66 includes fingering numbers 1, 2, and 4.

67

Measures 67-68 of a musical score. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features sixteenth-note runs, often beamed in groups of six (labeled '6'). The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests, marked with accents (>). Measure 67 includes the dynamic marking *mp* and fingering numbers 2, 2, 4, 2, 3, 6. Measure 68 includes fingering numbers 5, 1, 2, 1, 1, 3, 4, 6, 6.

69

Measures 69-70 of a musical score. The score is written for piano (p) and includes a treble and bass staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody in the treble staff features sixteenth-note runs, often beamed in groups of six (labeled '6'). The bass staff provides a harmonic accompaniment with eighth notes and rests, marked with accents (>). Measure 69 includes a fermata over the final note. Measure 70 includes a sixteenth-note run beamed in groups of six (labeled '6').

71

f *mp* *f* *rit.*

73

pp *pp*

77

mp *mp*

80

Measures 80-82 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 80 features a treble staff with a trill marked *tr*₂ and a grand staff with a melodic line in the treble and a bass line. Measure 81 continues the melodic development. Measure 82 includes a trill marked *tr*₂ in the treble staff and a grand staff with a melodic line and a bass line. Dynamics include *p* and *cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A fermata is present over the final note of measure 82.

83

Measures 83-85 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 83 features a trill marked *tr*₂ in the treble staff and a grand staff with a melodic line and a bass line. Measure 84 continues the melodic development. Measure 85 includes a trill marked *tr* in the treble staff and a grand staff with a melodic line and a bass line. Dynamics include *mf* and *p cresc*. Fingerings are indicated with numbers 1-4. A fermata is present over the final note of measure 85.

86

Measures 86-88 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. Measure 86 features a trill marked *tr* in the treble staff and a grand staff with a melodic line and a bass line. Measure 87 continues the melodic development. Measure 88 includes a trill marked *tr* in the treble staff and a grand staff with a melodic line and a bass line. Dynamics include *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A fermata is present over the final note of measure 88.

89

mf *mp*

mf *mp*

2 5 3 1 5 2 5

92

mf *f* *pizz* *arco*

mf

95

mf *f* *pizz.* *arco* *cresc.* *mf*

97

ff

Measures 97-98 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is one sharp (F#). The top staff contains a melody of eighth notes. The grand staff features a complex bass line with many triplets and some sixteenth-note runs. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is placed below the first staff.

99

Measures 99-100 of the musical score. The notation continues with the same three-staff system. The bass line in measure 100 includes a triplet of eighth notes marked with a '4' below it, possibly indicating a four-measure rest or a specific fingering.

101

Measures 101-102 of the musical score. The system continues with the same three-staff layout. The bass line in measure 101 features a triplet of eighth notes with a '5' below it, and another triplet with a '1' below it. Measure 102 continues the complex bass line with more triplets.

103

Measures 103-104. The score is in treble and bass clefs. Measure 103 features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex triplet pattern. Measure 104 continues the patterns. Dynamics include *ff* (fortissimo) in the treble and *p* (piano) in the bass. Performance markings include *rit.* (ritardando) and *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

105

Measures 105-106. The score continues with similar patterns. Measure 105 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex triplet pattern. Measure 106 continues the patterns. Dynamics include *p* (piano) in the bass. Performance markings include *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

107

Measures 107-108. The score continues with similar patterns. Measure 107 has a treble staff with a melodic line and a bass staff with a complex triplet pattern. Measure 108 continues the patterns. Dynamics include *p* (piano) in the bass. Performance markings include *cresc.* (crescendo). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3.

109

Measures 109-110 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with accents (>) over the first and third notes of each measure. The piano accompaniment features a continuous eighth-note triplet pattern in the bass clef, with triplets marked '3' and a crescendo ('cresc') marking. The dynamics are marked 'p' (piano) at the beginning of each measure.

111

Measures 111-112 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with accents (>) over the first and third notes of each measure. The piano accompaniment features a continuous eighth-note triplet pattern in the bass clef, with triplets marked '3' and a crescendo ('cresc') marking. The dynamics are marked 'p' (piano) at the beginning of each measure.

113

Measures 113-116 of a musical score. The score is written for a single melodic line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#). The melody consists of eighth and sixteenth notes, with accents (>) over the first and third notes of each measure. The piano accompaniment features a continuous eighth-note triplet pattern in the bass clef, with triplets marked '3' and a crescendo ('cresc') marking. The dynamics are marked 'f' (forte) at the beginning of each measure, followed by 'pp' (pianissimo) and 'rit.' (ritardando). The piano accompaniment also features a 'decresc' (decrescendo) marking and 'rit.' (ritardando) markings.

III - Rondó

Molto Allegro

MM♩ = 180

livre

Measures 1-5 of the Rondó section. The music is in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a half note A, and a quarter note B. The accompaniment is in the left hand, consisting of a steady eighth-note pattern. The tempo is Molto Allegro, and the metronome marking is MM♩ = 180.

6

marcado *f*

Measures 6-10 of the Rondó section. The music is in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a half note A, and a quarter note B. The accompaniment is in the left hand, consisting of a steady eighth-note pattern. The tempo is Molto Allegro, and the metronome marking is MM♩ = 180.

11

Measures 11-15 of the Rondó section. The music is in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a half note A, and a quarter note B. The accompaniment is in the left hand, consisting of a steady eighth-note pattern. The tempo is Molto Allegro, and the metronome marking is MM♩ = 180.

16

mf dolce *cresc* *f*

Measures 16-20 of the Rondó section. The music is in G major and 3/4 time. The melody is in the right hand, starting with a quarter rest, followed by a quarter note G, a half note A, and a quarter note B. The accompaniment is in the left hand, consisting of a steady eighth-note pattern. The tempo is Molto Allegro, and the metronome marking is MM♩ = 180.

21

Measures 21-24 of a musical score. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The melodic line features eighth and sixteenth notes, with a forte (*f*) dynamic marking at the start of measure 23. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both the right and left hands, with some fingerings indicated (e.g., 5, 1, 2, 1 in measure 24).

25

Measures 25-28 of a musical score. The score continues with the same key signature and time signature. The melodic line includes some triplet markings. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs in the left hand, with fingerings like 2, 1, 1, 2, 1, 5 indicated.

29

Measures 29-32 of a musical score. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4. The melodic line has a mezzo-forte (*mf*) dynamic marking. The piano accompaniment includes intricate sixteenth-note passages in the left hand with detailed fingerings (e.g., 3, 2, 1, 5, 3, 1, 5, 3, 2, 5, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 3, 5, 2, 1).

33

Measures 33-36 of a musical score. The key signature changes to one sharp (F#) and the time signature changes to 3/4. The melodic line starts with a forte (*f*) dynamic and ends with a double bar line and a repeat sign. The piano accompaniment includes a crescendo (*cresc*) marking and continues with complex sixteenth-note patterns in the left hand, with fingerings like 3, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1, 3, 1, 5, 5.

38 pizz

43 pizz arco

1ª cadência do violino

48 *a*

53

58

Measures 58-62 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature changes from 2/4 to 6/8, then to 4/4, and finally to 6/8. The music features a mix of eighth and sixteenth notes in the upper staves and chords and eighth notes in the lower staves.

63

Measures 63-67 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature changes to two flats (Bb and Eb). The time signature changes from 4/4 to 3/4, then to 4/4, and finally to 3/4. Measure 63 includes a fermata and a double bar line with an 'x' above it. Measures 64-67 contain more complex rhythmic patterns with fingerings (1, 2, 3) indicated.

68

Measures 68-72 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature remains two flats (Bb and Eb). The time signature is 4/4. Measures 68-72 show a continuation of the melodic and harmonic themes, with fingerings (1, 2, 1) indicated in measure 69.

73

Measures 73-77 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature changes to one flat (Bb). The time signature changes from 4/4 to 6/8, then to 4/4, and finally to 6/8. Measure 73 includes a fermata and a double bar line. Measure 74 has the marking 'r i' (ritardando). Measure 75 has the marking 'a tempo'. The music concludes with a final chord in measure 77.

78

83

88

2ª cadência do violino

93

Tranquilo

98

Measures 98-102 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The melody in the top staff features eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment in the grand staff consists of chords and single notes.

103

Measures 103-107 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The time signature changes from 4/4 to 6/8 at measure 105. The tempo marking *rit* (ritardando) appears above the piano staff at measure 105, and *a tempo* appears above the piano staff at measure 106. The melody continues in the top staff, and the piano accompaniment includes chords and moving lines.

108

Measures 108-112 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The time signature is 6/8. The melody in the top staff continues with eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines in both the treble and bass staves.

113

Measures 113-117 of a musical score. The system consists of three staves: a single treble staff at the top and a grand staff (treble and bass) below. The key signature is three sharps. The time signature changes from 6/8 to 4/4 at measure 115. The melody in the top staff continues with eighth notes. The piano accompaniment features chords and moving lines in both the treble and bass staves.

118

Measures 118-120 of a musical score. The score is written for a single melodic line and a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). Measure 118 is in 6/8 time, measure 119 is in 4/4 time, and measure 120 is in 5/4 time. The piano part features chords and moving lines in both hands.

121

Measures 121-123 of a musical score. The key signature has two sharps. Measure 121 is in 6/8 time, measure 122 is in 6/8 time, and measure 123 is in 4/4 time. The piano part continues with harmonic support for the melody.

124

Measures 124-125 of a musical score. The key signature has two sharps. Measure 124 is in 6/8 time, and measure 125 is in 4/4 time. The piano part features a triplet in the right hand in measure 125. The score ends with a double bar line.