Universidade de São Paulo
Escola de Comunicações e Artes

Victor Castellano

Guitare pour Orquestre de Frank Martin: uma análise a partir do original para violão

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção de título de Mestre em Artes.
Área de concentração: Musicologia
Orientador: Prof. Dr. **Edelton Gloeden.**

São Paulo
2008

Livros Grátis

http://www.livrosgratis.com.br

Milhares de livros grátis para download.

DISSERTAÇÃO DEFENDIDA EM:

__/__/ 2008

BANCA EXAMINADORA

_____

_____

_____

A meu pai Savério Castellano, que me conduziu ao mundo da música,
in memoriam.

AGRADECIMENTOS

A meu orientador e amigo, Prof. Dr. Edelton Gloeden, pela confiança e, sobretudo, pela enorme generosidade demonstrada ao longo da realização deste trabalho;

à Sra. Maria Martin, pela disponibilidade e valiosíssimas informações sobre a vida e a obra de Frank Martin;

aos professores da ECA-USP e UNESP, que contribuíram direta ou indiretamente para a realização desta dissertação, em especial: Nair Cobashy, Ronaldo Miranda, Giacomo Bartoloni, Amílcar Zani, Gilmar Jardim e Rogério Costa;

a Aristóteles Pires de Almeida, pela atenção e pronta disponibilização de sua dissertação e artigos diretamente ligados ao meu trabalho;

a meus mestres musicais, com a devida reverência: Pedro Cameron, Edelton Gloeden, Fábio Zanon, Willy Corrêa de Oliveira e Franz Hallaz;

a Paul Galbraith, pelo estímulo e fornecimento de material referente à análise;

a todos os companheiros de trabalho e funcionários do Conservatório Municipal de Artes de Guarulhos, em especial: Norberto Queiroz, Déborah Rossi, Fábio Bonvenuto, Marcelo Mendonça, Jotagê Alves e João Argolo, que contribuíram com sugestões, observações críticas e, principalmente, muito encorajamento;

a Flávio Apro e Samuel Cardoso, pela paciente atenção e contribuições referentes à análise deste trabalho;

a Cândido de Lima, pelo auxílio na revisão e formatação deste trabalho e Antônio Farias, pela tradução dos textos em francês;

a todos os alunos do Conservatório Municipal de Artes de Guarulhos, que tem acompanhado de perto este trabalho e aguardam, tão ansiosos, que seja concluído com êxito;

a Massao Ohno, que já há muito anteviu e encorajou meu caminho pela composição;

aos amigos: Alexandre Moschella, Fernanda Berdinatto, Cândido de Lima, Gustavo Costa, Ledice Fernandes, Paulo Tiné, Paola Pichervzky, Flávio Apro, Gilson Antunes, Antônio Farias, Marcelo Robba e Maurício Liberal, pelo fiel companheirismo de longa data;

à Patrícia Pedote, pela serenidade e encorajamento proporcionados, tão importantes para início deste trabalho, e à Cristiane Aily Santos, ainda que com atraso, pelo exemplo de amor ao violão e à música;

à família Sanchinni – Giovanna, Osvaldo, Giovanni e Pietro, pelas pizzas e assistência técnica do computador mas, acima de tudo, pelo carinho e acolhimento em épocas turbulentas;

à minha família: vovó Mariá, Sueli, Wlamir, Sirlei, Sinval, Cid Wagner, Gabi, Dani, Lucas, Sérgio Afonso, Virgínia, Alexandre, Jaime, Wesley, Rosário, Suelí, Roberta, Geórgia, Dalton e Deisy; também um beijo saudoso para meu avô Sérgio e minha avó Alice. E, especialmente, para minha querida irmã Valéria, em muito responsável por minha trajetória na música;

à minha mãe Selma, raro exemplo de artista ao longo da vida;

e à Ariane, pequena grande companheira, com amor.

“Bem vindo ao universo sonoro desta
pequena orquestra chamada violão”

Pedro Cameron

RESUMO

Esta dissertação refere-se à análise, em seus fundamentos estruturais, estilísticos e instrumentais da obra *Guitare pour Orquestre*, criada em 1934 pelo compositor suíço Frank Martin (1890-1974) para grande orquestra. O trabalho se desenvolveu através da comparação entre as fontes manuscritas para orquestra e o original para violão, composto um ano antes, conhecido como *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*.

Palavras-chave: Frank Martin, violão, guitare, pièces brèves, análise.

ABSTRACT

This dissertation refers to the analysis, in the structural, stylistic, and instrumental fundamentals of the musical composition *Guitare pour Orquestre*, created in 1934 by the Swiss composer Frank Martin (1890-1974) for the whole orchestra. The paper was developed by the comparison among the manuscripts for orchestra and the original composed for the guitar the previous year, known as *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*.

Key words: Frank Martin, guitar, guitare, pièces brèves, suite, analysis.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 9

1. FRANK MARTIN: BREVE PERFIL BIOGRÁFICO 13

2. CONTEXTUALIZAÇÃO 20

2.1 Princípios da música moderna: possíveis abordagens 20
2.2 Frank Martin: compositor da diversidade 24
2.3 Breve histórico da origem das danças e suítes barrocas 30
2.4 Histórico do original para violão 32

3. ANÁLISE MOTÍVICA E ESTRUTURAL 36

3.1 O Conceito de *perfil temático* 38
3.2 Quadro geral dos *motivos* 40
3.3 Intervalos e movimentos intervalares característicos 46
3.4 Quadro geral dos *perfis temáticos* 48

4. ANÁLISE INDIVIDUAL DOS MOVIMENTOS 61

4.1 Critérios analíticos 61
4.2 *Prélude*: análise motívica e estrutural 62
4.3 *Prélude*: comparação entre as versões 67
4.4 *Air*: análise motívica e estrutural 85
4.5 *Air*: comparação entre as versões 88
4.6 *Plainte*: análise motívica e estrutural 94
4.7 *Plainte*: comparação entre as versões 98
4.8 *Gigue*: análise motívica e estrutural 112
4.9 *Gigue*: comparação entre as versões 117

5. CONCLUSÃO 142

6. REFERÊNCIAS 145

6.1 Endereços eletrônicos 146

ANEXOS 148

Anexo A: *Guitare pour Orquestre* em versão manuscrita de 1934. 149
Anexo B: *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* em versão manuscrita de 1938. 209
Anexo C: Correspondências via *e-mail* com Sra. Martin. 220
Anexo D: Gravação em meios eletrônicos de *Guitare Pour Orquestre* e versões comparativas 223

INTRODUÇÃO

Este é um trabalho de análise e comparação entre duas versões de uma mesma obra. O original foi composto em 1933 para violão, pelo compositor suíço Frank Martin (1890-1974), e é conhecido como *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*. A segunda versão foi elaborada pelo compositor no ano seguinte a partir de sua versão original e instrumentada para grande orquestra. Intitulada *Guitare* (com subtítulo *pour Orquestre*)[1], foi publicada em versão manuscrita pela Universal Edition em 1977, sob o nº UE-16848, sendo executada pela primeira vez no outono de 1934[2] sob a direção do regente suíço Ernest Ansermet. Averiguar os motivos que levaram o compositor a elaborar uma versão orquestral a partir da partitura de violão, traçar um histórico da obra, analisá-la e contextualizá-la estilisticamente dentro do panorama musical europeu da primeira metade do século XX são alguns dos focos de nosso trabalho. Por outro lado, esta dissertação refere-se igualmente à questão da "tradução" entre as linguagens instrumentais do violão, para a orquestra. Neste sentido procuramos levar em conta, dentro da análise, os aspectos idiomáticos e características individuais de cada um deles, assim como o processo de adaptação e re-leitura das estruturas musicais na passagem de uma versão para outra.

Quatre Pièces Brèves pour la Guitare é uma das partituras mais conhecidas e, reconhecidamente importantes do repertório violonístico. Teve uma de suas primeiras gravações realizada ainda em 1966 pelo violonista inglês Julian Bream[3], seguida a partir daí de inúmeros registros sonoros realizados por violonistas de diversas nacionalidades (KING, 1990, p. 60). Isto não se deve apenas à qualidade intrínseca da composição ou mesmo pela inegável contribuição histórica de seu autor para da música do século XX; um dos aspectos mais importantes, e que posiciona a obra no cenário violonístico é o fato de estar inserida entre as primeiras composições produzidas para o instrumento por um compositor não violonista ainda no período do entre guerras. A criação de *Quatre Pièces Brèves pour la*

[1] Além de *Guitare pour Orquestre*, o compositor escreveu uma versão para piano intitulada *Guitare-Quatre Pièces Brèves pour Piano* (1933), editada pela EU, sob o nº 15041.
[2] Cf. anexo C: correspondências via *e-mail* com Sra. Martin.
[3] BREAM, Julian. *20th Century Guitar*. RCA, 1966. LM/LSC2964. Gravada num violão Rubio (KLOE, 1993, p. 27).

Guitare contribuiu não apenas no sentido de ampliar o repertório do violão em termos qualitativos, mas também no processo de reconstrução da imagem do instrumento associada até então exclusivamente aos compositores violonistas do século XIX.

> Tárrega [...] chamou a atenção para a necessidade de renovar a técnica reposicionando o violão dentro do século XIX. Já Llobet, Pujol e, principalmente Segovia, cada um a seu modo, fortalecem a posição do instrumento no século XX, consolidando o Ressurgimento, após a decadência que se seguiu ao apogeu do início do século XIX, abrindo espaço para as novas gerações [...] (GLOEDEN, 1996, p. 165).

Como ainda elucida Gloeden (1997, p. 2):

> A partir de 1920, um novo repertório feito por compositores não-violonistas começa a surgir, sendo paulatinamente incorporado ao já tradicional, formado de obras originais e transcrições.

Portanto, além do fato de ser uma obra composta por autor situado fora dos círculos formais do universo violonístico, esta composição oferece à sua literatura uma renovação da linguagem composicional para o instrumento. Almeida, que se baseou em interpretações de Julian Bream e Eliot Fisk[4] das *Quatre Pièces Brèves* para traçar um estudo sobre a questão da sonoridade no instrumento, comenta as razões pelas quais escolheu a composição de Martin como referencial auditivo para seu trabalho e como se dá a relação do compositor-intérprete com o repertório violonístico:

> [...] quando se utilizam obras compostas por violonistas, pode-se muitas vezes encontrar artifícios e 'clichês' técnicos característicos que causam um efeito musical intrínseco do instrumento [...] Esse fenômeno, de certa forma, favorece o intérprete, já que a obra escrita contempla e, de certa forma, facilita resultados musicais sem que o violonista precise ir além do domínio da técnica instrumental de execução. [...] (ALMEIDA, 2006, p. 57).

Ao lado de importantes criações originais para violão, como *Homenje, pour le Tombeau de Claude Debussy* (1920) de Manuel de Falla (1876-1946), os *12 Estudos* de H. Villa-Lobos (1877-1959), concluídos em 1929, a *Sonata para Guitarra*, de Antonio José (1902-1936) de 1933 entre outras, *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* insere-se no processo de instauração de um novo período no qual a linguagem composicional para o

[4] Violonista norte-americano, nascido em 1954.

violão é reciclada, naturalmente sem com isso tirar qualquer mérito dos grandes mestres e compositores-violonistas como Fernando Sor (1778-1839), Ferdinand Carulli (1770-1841). Dionísio Aguado (1784-1849), Mauro Giuliani (1780-1840) e Francisco Tárrega (1852-1909), que tanto contribuíram para que se instaura-se uma vasta produção para o repertório clássico-romântico do violão no século anterior.

Importantes estudos, análises e dissertações sobre as *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* tem sido publicados no Brasil e no exterior nos últimos anos[5]. Cabe ressaltar, portanto, que a abordagem de certas especificidades técnicas do instrumento como digitação e dificuldades de execução, por exemplo, não serão tomadas aqui em profundidade. Entretanto, julgamos importante fazer observações a respeito da utilização de elementos ligados à linguagem instrumental e aos aspectos idiomáticos da escrita para violão, como a utilização de rasgueados, arpejos, utilização de cordas soltas e afinação por quartas, que viessem determinar a instrumentação na partitura orquestral. A utilização extensiva de pizzicatos nas cordas, a ênfase na utilização de instrumentos graves, a presença de duas harpas e a utilização da acordes por superposição de quartas são alguns exemplos que demonstram a preocupação do compositor com a tradução entre os idiomas instrumentais do violão para a orquestra. A versão original para violão, *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* será, portanto, a base referencial para a compreensão estrutural de *Guitare pour Orquestre*, na medida em que compartilha com esta, não apenas a estrutura formal, mas também diversos elementos relativos a sua linguagem instrumental.

Até o presente momento, não foi encontrado nenhum registro sonoro de *Guitare pour Orquestre*, ao contrário do que ocorreu com a versão violonística que, como já citado, tem sido amplamente divulgada e registrada desde a década de 60. A complexidade da instrumentação[6], a dificuldade de leitura na versão manuscrita além da ausência de partes editadas são fatores que possivelmente contribuíram para retardar sua performance e o conseqüente registro em meios analógicos ou digitais. A falta desta referência sonora levou-nos a decidir pela realização de um trabalho complementar ao estudo inicial: a realização de uma versão eletrônica da obra[7], utilizando recursos de bancos de timbres

[5] Cf. KING, Charles. (P. 61-62), para uma listagem das gravações de *Quatre Pièces Brèves*.
[6] Para conferir a versão manuscrita de *Guitare pour Orquestre* ver anexo A.
[7] Ver anexo D, gravação de *Guitare pour Orquestre* por meios eletrônicos. São Paulo: Castellano, 2007.1 CD. Faixas 9-12.

digitais (*sampler*)[8] de instrumentos de orquestra, que viesse a oferecer uma idéia, relativamente próxima do que seria a execução da composição por uma orquestra real. A realização do registro sonoro proporcionou inúmeros avanços e contribuições ao resultado final do trabalho: a percepção das articulações, diferentes ou mesmo ausentes eu uma ou outra versão; a clarificação das frases; a distinção entre a sonoridade e o timbre; a constatação das diferenças entre linguagens instrumentais (o prolongamento do som nos instrumentos de cordas, por exemplo, é inexistente no violão), mas também de suas similaridades (como a do colorido timbrístico e da percussividade, que no violão são extremamente ricos).

Em meio ao desenvolvimento da dissertação foi verificada a publicação de uma edição de bolso de *Guitare pour Orquestre*, no ano de 2006 pela *Musikproduktion Jünger Höflich*[9], sob o n° 479.

Mesmo constando da bibliografia deste trabalho, tomamos por bem dar continuidade ao processo de leitura do manuscrito original por um motivo que julgamos ser importante: a necessidade de estudar a matriz original da música, com suas idiossincrasias de escrita, abreviações e, mais raramente, erros ou equívocos por parte do compositor. Este procedimento foi igualmente adotado em relação ao manuscrito original para violão.

Recomendamos, portanto, aos os interessados na comparação entre as versões manuscrita e editada, a obtenção das respectivas publicações, cujas fontes estão disponíveis nas referências deste trabalho.

Esperamos, finalmente, poder suscitar iniciativas pela gravação e execução de *Guitare Pour Orquestre*, obra tão importante que, já na década de 30, despertara o interesse do regente suíço Ernest Ansermet[10], imaginando o quanto interpretes e público viriam se beneficiar por tal realização.

---

[8] © Copyright Sibelius Software, 1987-2007, versão 5.0 e Cool Edit Pro 2.00 ©1992-2002 Syntrillium Software Corporation.

[9] Disponível em: <http://www.musikmph.de/musical_scores/composers_sales/composer_eng.html>. Acesso em: 12 jan. 2008.

[10] Ernest Ansermet (1883-1969), regente suíço. Dirigiu a Orquestra Sinfônica de Genebra e foi fundador da *Orquestre de la Suisse Romande* em 1918. Tornou-se um dos regentes preferidos de Stravinsky (GRIFFTS, 1986, p. 50).

1. FRANK MARTIN: BREVE PERFIL BIOGRÁFICO

Frank Martin nasceu em Genebra, Suíça, em 15 de Setembro de 1890, décimo filho do pastor protestante Charles Martin e sua esposa Pauline.[11] O avô de Frank, Charles Martin Labouchère, que fora fagotista na Orquestra de Genebra, exerceu importante influência na formação musical da família e contribuiu para que os netos viessem a crescer num ambiente onde a prática instrumental e vocal fosse sempre estimulada. Frank Martin foi o único que, por conta própria, iniciou a prática na composição, sendo sua primeira criação a canção *Tête de Linotte*, composta ainda aos nove anos de idade.

Ilustração 1-Frank Martin aos 15 anos. [12]

Iniciando seus estudos no Colégio de Genebra, Frank Martin demonstrou talento para matemática, ciências e literatura e teve, simultaneamente, aulas particulares de piano e

[11] Cf. COOKE, Mervyn. *Frank Martin's Early Development*. In: *The Musical Times*. Londres: 1990. V. 131, n.1771, p. 473-478.
[12] As imagens do compositor estão disponíveis em <http://www.frankmartin.org/english.html>. Acesso em: 25 jan 2008.

teoria musical com Joseph Lauber[13] de quem recebeu sólida formação em harmonia. Frank Martin havia abandonado há pouco tempo o estudo do violino em favor do piano que, para ele, oferecia maiores possibilidades de exploração harmônica. Nesta fase, anterior à chegada de Ansermet como regente principal da Orquestra Sinfônica de Genebra em 1915, a tradição austro-germânica dominava o circuito musical suíço e é nela que Frank Martin toma contato com a música de Stauss, Mahler, Bach e Mozart, primeiro repertório com o qual demonstraria afinidade. É possível, portanto, que a obsessão de Martin pela harmonia tradicional tenha sido o reflexo de um pensamento musical dirigido para o entendimento dos repertórios clássico e romântico, cujo direcionamento havia sido dado pela regência de Bernard Stavenhagen[14].

As composições de Martin passam a ter reconhecimento público a partir de 1910 após a seleção, pelo júri da Associação de Músicos Suíços, de *Trois Poèmes Païens*, para barítono e orquestra, executados sob a regência de Lauber por ocasião do aniversário da entidade. As primeiras influências da música francesa -especialmente César Frank (1822-1890) -são sentidas na *Sonata* (1913), para violino, onde é verificado o uso esporádico de citações temáticas do compositor francês. Além disso, são reveladas passagens em fugato, que demonstram o princípio do interesse crescente do compositor pelo contraponto.

A atividade criativa é temporariamente bloqueada com o início da 1ª Guerra (1914-1918), quando Martin entra para o serviço militar atuando como *sergente telephoniste*. Retornando à composição em 1918, Martin escreve sua cantata para solistas, coro e orquestra, *Les Dithyrambles*, conduzida Ansermet no mesmo ano em Lausannne, Suíça. Tornaria-se fundamental, neste momento, o apadrinhamento do regente suíço que viria a ser crucial no processo de divulgação e reconhecimento internacional da obra de Frank Martin. O primeiro período criativo importante de compositor culmina em 1921, com a criação de *Quatre Sonnets a Cassandre* para meio soprano, flauta, viola e violoncelo. Na obra verificam-se já as principais características do estilo maduro do compositor: a preferência por pequenos intervalos melódicos, o cuidadoso controle das dissonâncias, com o prolongamento das tensões harmônicas e resoluções evitadas, a preocupação com nuances

[13] Compositor suíço (1864-1952), foi professor no Conservatório de Genebra.
[14] Bernard Stavenhagen (*Greiz*, 1862; Genebra, 1915). Regente e pianista alemão, foi aluno de Lizt, tendo conduzido a Orquestra Sinfônica de Genebra de 1907 a 1915. In: *The Musical Times*, UK, 1mar. 1915. *Obituary*, v. 56, n. 865 p. 158.

de textura, esquemas formais baseados em estruturas literárias e a preferência pela flauta como principal veículo melódico.

Nas duas décadas que se seguem Martin envolve-se com o ensino e a performance fundando, em 1926, um grupo de música de câmara com membros da *Orquestre de la Suisse Romande,* que se tornaria mais tarde a Sociedade de Música de Câmara de Genebra, onde atuou como pianista e cravista. Em 1930 é nomeado professor de música de câmara do Conservatório de Genebra.

As mais importantes influências no desenvolvimento composicional de Martin na década de 20 referem-se ao campo da rítmica, primeiramente notadas em sua música incidental composta pra *Oedipe Roi* e *Oedipe à Colon,* de Sophocles. Experimentos com ritmo são encontrados também em seus três subseqüentemente estudos orquestrais *Rythms* (1926), onde se revelam as influências da música búlgara e do extremo oriente europeu. A ligação de Martin com os estudos sobre o ritmo é demonstrada pelo seu período de estudos no Instituto Jaques-Dalcroze[15] de 1926 a 1928 aonde viria ensinar improvisação e teoria rítmica entre 1928 e 1937.

Ilustração 2- Frank Martin em Genebra, aos 28 anos.

[15]Emile, Jaques-Dalcroze (1865-1950). Educador e compositor suíço. Desenvolveu seu método de eurritmia, baseado num sentido rítmico através do movimento corporal. (GRIFFTS, 1986, p. 114).

O interesse pelo dodecafonismo de Arnold Schoenberg (1874-1951), a partir de 1932, se dá em meio a conflitos internos e a reflexão a cerca do desenvolvimento de sua linguagem composicional. Ao mesmo tempo que considerava o sistema importante, por estimular o intelecto a produzir novas idéias, o compositor suíço sentia-se fortemente restringido pela sistematização rígida do uso da série de doze sons. Martin comentaria sobe o posicionamento histórico de Schoenberg:

> Um homem sozinho estabeleceu uma doutrina, um código de obrigações, e fundou o que se poderia chamar uma escola: este homem é Schoenberg.
> Seja qual for nossa opinião sobre sua música, sobre sua doutrina, sua influência sobre seus seguidores, é impossível ignorar suas idéias e atividades, mesmo que seja para lutar contra elas [...] Elas oferecem ao compositor que sente a necessidade de renovar sua linguagem um caminho e uma nova lei [...]
> A obrigação em se utilizar sistematicamente os doze sons temperados cria no espírito do músico uma nova sensibilidade o que faz com que a linha melódica que utiliza seis ou sete notas pareça pobre. Uma lei que, em suas aplicações, cria novas exigências na sensibilidade de um músico parece, a mim, ter valor para aquela razão exclusivamente. (MARTIN[16]apud COOKE, 1993, p. 476, tradução nossa).

Entende-se que Martin reconhecia o dodecafonismo como parte no processo criativo musical bem como a importância histórica de seu idealizador[17]. Fazia, entretanto, sérias restrições ao processo de sistematização radical o qual, segundo ele, tolhia a liberdade de expressão de um compositor, quando este se via na obrigatoriedade de utilizar séries não inferiores à de doze sons.

Quatre Pièces Brèves pour la Guitare foi o primeiro trabalho no qual Martin explorou o uso de séries (COOKE, 1993, p. 476). Coerentemente com que diz o compositor em seu comentário em relação à utilização do sistema dodecafônico, poderemos constatar durante a realização da análise motívica e estrutural da obra, que a utilização de séries completas de doze sons está restrita a apenas dois trechos.[18] A serialização de grupos melódicos menores, entretanto, é freqüente e, juntamente com a utilização dos mesmos na composição harmônica de certos trechos atesta o fato de que o compositor estava realmente interessado no aprendizado e entendimento da técnica e sua utilização para finalidade criativa. Nesta mesma fase encontramos outras obras que compartilham elementos de uma

[16] Cf. MARTIN, Frank. *A propos du langage musical contemporain*. Schweizerische Musikzeitung, 1937, p. 501-505.
[17] O método serial foi simultaneamente pesquisado pelo compositor austríaco Josef Matthias Hauer (1883-1959).
[18] Para consultar a análise individual dos movimentos, ver o capítulo 4.

mesma linguagem musical, ligada à busca do equilíbrio entre as relações tonais e atonais: seu *Concerto nº 1* (1933-34) para piano, o quinteto de cordas *Rhapsodie* (1935), *Danse de la Peur* (1935) para dois pianos e orquestra, *Trio à cordes* (1936) e finalmente sua *Symphonie* (1936-37).

Em 1938 compõe o oratório *Le Vin Herbé*[19], na qual alcança pela primeira vez o equilíbrio desejado entre o livre uso de séries e sua necessidade de um sentido tonal. Esse equilíbrio coincide com a fase em que o compositor passa adquirir reconhecimento fora de sua terra natal:

> Seguindo este sucesso inicial compõe entre 1944-45 seu maior sucesso, 'Petite symphonie concertante', um trabalho para harpa solo, cravo e piano com dupla orquestra de cordas, que foi executada por todo o mundo e estabeleceu Martin como um compositor de reputação internacional. (KING, 1990, p. 6-7, tradução nossa).

A influência do jazz também se faz presente no contexto de algumas das obras desta fase, como na citada *Symphoie* e na *Ballade* (1940) para trombone. A influência também é atestada pela utilização do saxofone, como um dos instrumentos preferidos do compositor. Anteriormente, em *Guitare pour Orquestre* (terceiro e quarto movimentos), e *Concerto nº 2* (primeiro movimento) o uso do saxofone se faz presente de forma intensiva. Martin, ainda relembraria que "as sofisticadas síncopas do jazz afetaram profundamente o seu estilo silábico vocal" (apud COOKE, 1990, p. 198, tradução nossa).

Outra influência importante, encontrada mais tarde em sua produção, está ligada à música hispânica. Os ritmos flamencos estão inseridos em *Trois Danses* (1970) e *Fantasie sur des Rythmes Flamenco* (1973), esta última para o pianista vienense Paul Badura-Skoda na performance de dança da filha do compositor, Teresa.[20]

Frank Martin foi fundador artístico do *Technicum Moderne de Musique* tendo ali trabalhado entre 1933 e 1946 além de atuar como presidente da Associação de Músicos Suíços entre 1942 e 1946. Em 1950 ocupou o posto de professor no *Staatliche Hochschule für Musik* de Colônia onde ensinou até 1957, tendo sido professor de Stochkhausen (1928-2008).

---

[19] Baseado na novela *Roman de Tristan et Iseull*, de Joseph Bédier.
[20] Cf. REGAMEY, Constantin. *Les éléments flamenco dans les dernières oeuvres de Frank Martin. Schweizerishe Musikzeitung* v. 116, n. 5, 1976, p. 351-9.

Ilustração 3- Frank Martin e Paul Badura-Skoda nas escadarias da Catedral de Perugia, em agosto de 1972.

Em 1973 a criação de uma nova obra para violão, idealizada por Frank Martin e Julian Bream, não chegou a se realizar, como relata o violonista inglês:

> Ele [Martin] veio a um concerto que dei em Lucerne. Era um concerto pela manhã e em seguida saímos para um passeio pelo lago para discutir uma nova peça, ele em francês e eu em inglês. Ainda assim nos entendemos perfeitamente. Esta foi a última vez que o vi. Ele faleceu poucos meses depois (BREAM[21] apud JONKERS, 1995, p. 21, tradução nossa).

[21] Cf. PALMER, Tony. *Julian Bream, a life on the road*. London: Macdonald&Co., 1982, p. 92.

Ilustração 4- Julian Bream e Frank Martin (ao violão), em Lucerna, Suíça, em 1973.

Frank Martin faleceu em 21 de Novembro de 1974 em Naarden, Holanda, onde se estabelecera desde 1956. Sua produção final envolve a sucessão de obras da maturidade artística: *Lês Quatre Éléments* (1963-64), para Ernest Ansermet, *Cello Concerto* (1965-66) para Pierre Fournier, um quarteto de cordas (1966-67), o Segundo Concerto (1968) para Paul Badura-Skoda, *Maria-Triptychon* (1968), para voz, violino solo e orquestra comissionado por Irmgard Seefried e Wolfgang Schneiderhan. Seguem-se *Erasmi Monumentum* (1969), para órgão e orquestra, *Trois Danses* (1970), para oboé, harpa e cordas, para Heins e Ursula Holliger, *Poèmes de la Mort* para três vozes masculinas e três guitarras elétricas, para o Lincon Center (1971), *Réquiem* (1971-72) e *Viola Ballade* (1972). No seu último ano de vida produz *Polyptique*, para violino e duas orquestras de cordas, para o violinista norte-americano Yehudi Menuhin (1916-1999), a citada *Fantasie sur des Rythmes Flamenco* e a cantata de câmara *Et la vie l'Emporta*.

2. CONTEXTUALIZAÇÃO

Neste ponto cremos ser importante fazer uma breve abordagem sobre três aspectos que servirão de embasamento para o processo de análise da obra: primeiramente uma consideração sobre a inserção do compositor e sua obra no panorama da música européia do século XX; em seguida um comentário sobre as origens das suítes de dança, gênero instrumental no qual o compositor se baseou para compor *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*; e finalmente um também breve histórico da composição original para violão e a produção de suas versões subseqüentes.

2.1 Princípios da música moderna: possíveis abordagens

Uma das características mais significativas da música no século XX pode ser resumida em uma palavra: diversidade. Desde fins do século XIX e início do século XX, com o processo de saturação do sistema tonal na Europa, observado referencialmente em Wagner (1813-1883), verifica-se o aparecimento de inúmeras tendências, experimentos e estilos, que tem como ponto em comum a reação aos fundamentos e valores do romantismo tardio e a busca por novas fontes de estímulo criativo. Já em 1894, com Debussy (1682-1918), temos a procura por novos materiais melódicos, harmônicos e estruturais. Como escreve Griffts (1978, p. 7) “Se a música moderna teve um ponto de partida, podemos identificá-la nesta melodia para flauta que abre o *Prélude à l’Après-Midi d’um Faune* de Claude Debussy [...]”, de onde podemos apreender que a fluidez da forma e o cromatismo melódico, que agora passa a ser utilizado na procura por novos modos escalares que não apenas os diatônicos, além da busca por novos materiais timbrísticos, são agora as novas bases sonoras a partir das quais será criada a uma nova música. Outras interpretações, entretanto, para o início do processo de desenvolvimento da música moderna são possíveis:

> Pode-se voltar a entrar na música do século XX por muitas portas: Debussy (e o estado de suspensão não resolutiva com que sua música responde à crise tonal), Darius Milhaud (e as suas superposições de tonalidades simultâneas), Béla Bartók (e seu uso criativo e radical dos modalismos pesquisados na música popular). Satie, Varése e Stravinski, paródia, timbre e polirritmia [...] assim como Charles Ives, por um lado, ou Villa-Lobos por outro, com suas bricolagens e invenções sonoras tão desiguais. Poderia ser comentada a permanência tonal, do lado neo-clássico ou do lado neo-romântico, e discutidos os problemas levantados pela relação entre arte e política e seus encaminhamentos em Chostacóvitch, Prokofiev, Hanns Eisler e Kurt Weill.

> No entanto, o assunto será focalizado, ainda uma vez, sob uma forma teoricamente extrema de contraposição à tonalidade, que é o dodecafonismo. (WISNIK, 1989, p.161).

Ainda em relação à importância que os autores dão aos processos através dos quais música moderna se desenvolveu, temos a visão de Theodor Adorno para quem o enfoque está mais na relação Schoenberg - Stravinsky, como pólos diametralmente opostos no processo de desenvolvimento da música do que num ponto de partida facilmente reconhecido.

> Os melhores trabalhos de Bela Bartók, que em certos aspectos procurou conciliar Schoenberg e Stravinsky, são provavelmente superiores aos de Stravinky em densidade e plenitude [...] A verdade ou a falta de verdade de Schoenberg ou de Stravinsky não pode ser estabelecida na simples discussão de categorias como atonalidade, técnica dodecafônica, neoclassicismo, mas somente pela cristalização concreta de tais categorias na estrutura da música em si [...] (ADORNO, 1958, p. 14).

Apesar das diferenças de enfoque é possível reconhecer que os pontos de vista acima abordados não chegam a caracterizar a falta de unanimidade. A percepção do aparecimento de novas técnicas criativas, a reação à estética romântica e a reciclagem da linguagem por si só garantem uma coesão que unifica os diferentes discursos.

Existe, pela verificação histórica, uma tendência a classificar, determinar e inserir as manifestações criativas dos compositores dentro de correntes estéticas. Estas são determinadas pelo aparecimento de inúmeras expressões encontradas em vasta bibliografia. Termos conhecidos da música européia como impressionismo, expressionismo, atonalismo, serialismo, nacionalismo e neoclassicismo surgiram, às vezes por empréstimo da literatura e da pintura, para classificar e inserir o trabalho resultante das legítimas tentativas dos compositores em encontrar seu estilo e forma de expressão. Entretanto, nem todos compositores mantiveram uma produção tão regular do ponto de vista estilístico de modo a podermos conferir-lhes uma única “marca”. Exceções poderiam ser aceitas, por exemplo, em Béla Bártok, cujo pensamento analítico centrado sobre as extensas coletas de material folclórico húngaro e de outros países outorgou-lhe a marca de grande pesquisador da música folclórica no século XX; ou em Paul Hindemith cuja obra está, de certa forma, elaborada sobre padrões mais ou menos estáveis durante sua produção, como uma harmonia tonal que valoriza a superposição de quartas e quintas, bem como a estruturação

formal sobre os moldes barrocos, que fizeram “com que fosse celebrado o mais importante neoclássico alemão dos anos 20 e 30 [...]” (GRIFFTS, 1986, p. 101).

O fato de detectarmos mais de duas ou três dessas tendências estéticas num breve período de tempo da história da música, fato que ocorreu no período que vai do fim do século XIX até o inter-guerras, torna ainda mais difícil, senão impossível, um trabalho completo e coerente de classificação. O reconhecido auxílio que os termos citados oferecem ao processo de ordenação do conhecimento são inegáveis, podendo, entretanto, simplificar em demasia aquilo que por natureza é mais rico e complexo.

Além de tudo é natural que os compositores passem por fases, e nestas, revelem-se influências ao longo de seu desenvolvimento: de seus professores, das antigas tradições, do contato com as obras de seus contemporâneos além, é claro, do processo natural de amadurecimento artístico inerente a cada um. Isto pode ser sentido, por exemplo, na influência de *Pierrot Lunaire* de Schoenberg (1912), sobre as *Trois Poésies de la Lyrique Japonaise* de Stravinski ou no impacto de *Le Sacré du Printemps* (1913) sobre a produção do balé *A Csodálatos Mandarim* (1918-1924) de Bártok.[22] (GRIFFTS, 1978, p. 57).

Excetuando-se raros compositores, como Webern que “[...] ao contrário de Schoenberg e Berg [...] nunca retomou a composição não serial nem transgrediu as regras, chegando mesmo torná-las mais restritivas com suas simetrias no interior da série [...]” (GRIFFTS, 1978, p.90) a grande maioria dos compositores do século XX passou por grandes e profundas transformações no decorrer do processo de amadurecimento artístico. O caso mais famoso, possivelmente o da criação do balé cantado *Pulcinella* (1920), de Stravinsky, marcou a retomada do uso da tonalidade e das formas instrumentais do barroco, inaugurando o que muitos autores chamaram neoclassicismo.[23]

Uma boa síntese do panorama musical em princípios do século XX que resume a idéia da diversidade, característica da música moderna, é feita por Griffts:

> Em maio de 1913, sete meses após a primeira execução de Pierrot Lunaire, os Ballets Russes de Sergei Diaghlev promoveram em Paris as estréias mundiais de ‘Jeux’, de Debussy, e ‘A Sagração da Primavera’, de Stravinsky. Com estas obras completavam-se os alicerces da música moderna, pois as aventuras harmônicas do atonalismo de Schoenberg eram igualadas em audácia e influência pelo novo

[22] O Mandarim Maravilhoso, balé em um ato sobre roteiro de Mentyhért Lengyel.
[23] A 1ª Sinfonia (1917) de Prokofiev, “Clássica”, antecessora, portanto de *Pulcinella,* é considerada por alguns autores como sendo “escrita em estilo neoclássico” (GROVE, 1994, p. 870).

> manancial rítmico revelado na ‘Sagração’ e a liberdade formal de ‘Jeux’ (GRIFFTS, 1978, p. 38).

Entendemos, portanto, que ao tentarmos fazer uma análise correta à cerca da linguagem composicional de Frank Martin devemos ser cautelosos, uma vez que diversas abordagens são possíveis. A seguir tentaremos observar algumas delas e chegar o mais próximo possível de uma conclusão.

Ilustração 5- Frank Martin e Yehudi Menuhin, em setembro de 1973.

2.2 Frank Martin: compositor da diversidade

A trajetória de Frank Martin, como compositor moderno que sem dúvida foi, esteve sempre ligada à sua terra natal. Sua formação foi praticamente toda na Suíça, tendo passado um curto período de aprendizado em Roma (1921) e em Paris (1923) onde pôde, pela primeira vez, experimentar o contato direto com as manifestações musicais ocorrentes daquele período de grades transformações na Europa. Tendo como mestres, ainda no inicio de seus estudos, além de Joseph Lauber (1864-1952), Hans Huber (1852-1921) e Friedrich Klose (1862-1942), “dois outros músicos associados ao Conservatório de Genebra, de igual conservadora tradição germânica [...]” (KING, 1990, p. 4, tradução nossa), o acesso ao mundo europeu da música moderna deu-se praticamente apenas a partir de 1918 com o respaldo de Ernest Ansermet, fundador da *Orquestre da la Suisse Romande*, que não apenas introduziu o compositor ao mundo da música como linguagem contemporânea, como proporcionou uma longa amizade e defesa de sua obra nos anos que se seguiriam.

Ilustração 6- Frank Martin e o regente suíço Ernest Ansermet.Genebra, em 1962.

Em 1926, com o aprofundamento dos estudos no campo da rítmica com Dalcroze e “uma excelente oportunidade de estudar as últimas sonatas de Debussy” (Cooke, 1990, p.

475, tradução nossa), com o grupo de música de câmara que formara com membros da *Orquestre de la Suisse Romande* constata-se em Martin, aos trinta e seis anos, um compositor ainda em fase de formação. Em 1932, a "necessidade de crescimento, associada à atração pelo cromatismo guia o compositor a um sério estudo do sistema de Arnold Schoenberg" (KING, 1990, p. 6, tradução nossa) resulta em algumas de suas obras mais importantes da fase inicial: *Quatre Pièces Brèves* (1933), para violão, o *1º Concerto* (1933-34), para piano, *Raphsodie* (1935), para dois violinos duas violas e contrabaixo, *Danse de la Peur* (1935), para dois pianos e orquestra, *Trio à Cordes* (1936) e a *Sinfonia* (1936-37).

> Em muitos sentidos, o Primeiro Concerto representa o ponto mais alto da fase inicial do desenvolvimento de Martin. Ele transmite em certos momentos um lirismo apaixonado que não aparece em seus trabalhos finais, e alcança uma efetiva síntese de todos os procedimentos técnicos explorados ao longo dos 25 anos precedentes [...] (COOKE, 1993, p. 478, tradução nossa).

Por ter vivido 84 anos, Martin insere-se numa faixa cronológica que abrange toda primeira metade do século XX e boa parte da segunda. Começando a produzir ainda muito cedo, tem a oportunidade de amadurecer e tomar contato com toda a gama de propostas e tendências relativas ao desenvolvimento da música ao longo de cerca de 70 anos de produtividade.[24]

> Encontrar um estilo pessoal apenas aos 43 anos poderia ser considerado tarde, mas o idioma do Primeiro Concerto proveu uma firme fundamentação às obras restantes de Martin além de assegurar-lhe uma reputação como compositor de distinta importância internacional (COOKE, 1993, p. 478, tradução nossa).

Martin utilizou-se de recursos composicionais de seu tempo, não há dúvida: teve contato com as técnicas dodecafônicas de Schoenberg a partir de 1932, fazendo uso de séries num contexto intermediário entre o da tonalidade e o da não tonalidade. Teve acesso ao jazz, à música flamenca e ao estudo das raízes rítmicas das culturas européias e orientais. Tudo isso com o uso de relações intervalares imprevisíveis e da politonalidade, mas sempre na busca do equilíbrio, que para ele era de estrema importância, entre o estímulo que os avanços da música contemporânea proporcionavam e a tradição que a música do passado ensinara.

---

[24] Cf. KING, Charles. *A Bio-Bibliography*. *New York*: Greenwood,1990, p. 9-27, para verificar a catalogação completa das obras de Frank Martin.

Martin atraiu-se pelo paradoxo de que o serialismo não subentende necessariamente a atonalidade. Em sua defesa da tonalidade ele declara, tomando Schoenberg como ponto de referência:

> Eu devo muito a Schoenberg e sua teoria, enquanto condeno-os com toda a força de minha sensibilidade musical por terem introduzido a música atonal ao mundo. Minhas explorações das séries, tanto melódicas quanto harmônicas, tem potencialmente exercitado meu senso musical tanto quanto o cromatismo em sua concepção, o que forma uma parte considerável de minha produção; eles ensinaram-me a encontrar linhas melódicas mais ricas e dinâmicas, progressões harmônicas que se renovam ininterruptamente, expressivos e inesperados movimentos do baixo; finalmente ensinaram-me a destacar claramente as linhas melódicas da música dando a esta, por isso, uma considerável independência (MARTIN[25]apud COOKE, 1993, p. 199, tradução nossa).

É impossível sabermos até que grau de profundidade chegaram os estudos de Martin a cerca da obra de Schoenberg. O que se sabe, pelo menos hoje em dia, é que o elaborador do dodecafonismo não chegou a utilizar o sistema de doze sons de maneira tão ortodoxa quanto determinou a imagem que ficou para a história.

> Significativamente, o desenvolvimento do método serial ocorreu em três obras quase puramente instrumentais: as Cinco Peças para Piano, a Serenata para septeto [...] e a Suíte para Piano, todas compostas entre 1920 e 1923. Destas, a Suíte foi a primeira peça integralmente serial e dodecafônica, incorporando às outras movimentos não seriais ou baseados em séries de mais ou menos doze notas (GRIFFTS, 1978, p. 82-83).

Neste sentido, a angustia que revela Martin em sua defesa do equilíbrio entre os princípios da tradição e a sua sincera busca por novos materiais melódicos e harmônicos revela, pelo menos em parte, que seu contato com a teoria do sistema dodecafônico não lhe revelou as contradições do homem que criou a "lei" segundo a qual nenhum dos doze sons pode ser repetido até a execução total das notas da série.

A forte ligação de Martin com as formas, estruturas e concepções harmônicas do passado, propõe-nos a abordagem de um conceito próprio da diversidade da música moderna em princípios do século XX: o neoclassicismo.

Já se falou aqui, por exemplo, de importantes obras como *Pulcinella* (1920) de Stravinsky e citou-se a *Sinfonia Clássica* (1917) de Prokofiev, como trabalhos referenciais no que toca a reação aos valores românticos do século XIX. Podemos acrescentar grande

[25] Cf. MARTIN, Frank. *Schönberg et les conséquences de son activité*. Schweizerische Musikzeitung. Conferência Internacional de Lucerne, 1974. In: *Revue musicale suisse*. 116 (set; out) p. 359-364.

parte da produção de Paul Hindemith, com a ênfase em suas *Kammermusiken*, série iniciada ainda na década de 20, e suas *Konzertmusiken*, ainda mais vastas, na década seguinte, cujas estruturas evidenciam formas barrocas de construção musical. É inevitável perguntar-se, portanto, se Martin poderia ser considerado um compositor neoclássico. Uma pequena citação do compositor ajuda a esclarecer a questão:

> [...] se a nossa presente música não perecer sob a onda de retorno à 'simplicidade', estou convencido que esta encontrará seu ponto de equilíbrio na reconciliação entre os princípios da harmonia e o sistema cromático iniciado por Schoenberg. Este é o papel da arte e sua superioridade sobre outras atividades da humanidade, esta conciliação de contradições [...] (MARTIN[26] apud COOKE, 1993, p.478, tradução nossa).

Como ainda acrescenta Cooke:

> Durante os anos 30 Martin tornou-se cada vez mais interessado nas soluções de Berg para o desafio em sintetizar a tonalidade e o dodecafonismo, e como parte de sua exploração ele analisou *Der Wein* com sua classe no *Technicum Moderne* [...] (1990 p. 478, tradução nossa).

Entende-se, portanto, que a abordagem da tonalidade e o uso das formas e estruturas do passado são para Martin antes a busca de equilíbrio estrutural que uma tentativa de busca pela simplicidade. Sua música tende, neste sentido, mais à segunda Escola de Viena[27] do que à recriação de temas barrocos, como ocorrera no diatonismo de *Pulcinella*, *Dumbarton Oaks (1938)* ou ainda na comédia *The Rake's Progress* (1951) do compositor russo. Além disso, outra característica do neoclassicismo tem sido vista como uma reação "irônica" ou "fria" por parte de seus criadores em reação à densidade harmônica e estrutural das longas e pesadas obras do romantismo tardio. Como afirma Griffts (1986, p. 154), "como a ironia tem sido considerada, em geral, um componente do neoclassicismo, obras como a *Quinta Sinfonia* de Prokofiev e *Mathis der Maler*, de Hindemith, raramente são incluídas entre as neoclássicas"; Segundo ainda Roy Bennet (1982, p. 75), "O estilo neoclássico é, em geral, propositalmente "frio"– dá especial preferência aos instrumentos de sopro e percussão, em detrimento da expressividade das cordas".

Como os próprios autores das frases acima citadas deixam evidenciar, há uma certa cautela ao não se generalizar a conceituação de neoclassicismo bem como sua atribuição a

[26] Cf. KLEIN, Rudolf. *Frank Martin: sein Leben und Werk*. Viena: 1960, p. 4-5.
[27] Termo abrangente para designar o grupo formado por Schoenberg e seus alunos, Webern e Berg.

determinadas obras e autores. O termo é certamente ambíguo dentro de um contexto musical e sua origem no campo da arquitetura e da pintura, na passagem entre os séculos XVIII e XIX (para designar a retomada de princípios da antiguidade greco-romana), torna anacrônica sua utilização no campo musical no século XX. É evidente que poucos componentes irônicos serão encontrados na obra de Paul Hindemith, assim como a utilização de formas tradicionais clássicas ou barrocas em algumas obras de Schoenberg não o transformam num compositor neoclássico. É possível, entretanto, verificar em diversas obras do século XX elementos que evidenciam simplicidade, equilíbrio, conciliação e, acima de tudo, uma busca genuína por reciclagem através da re-elaboração de materiais do passado e do presente. Da mesma maneira que Arthur Honegger[28] (1892-1055), cuja ligação com o *Grupo dos Seis*[29] não foi tão rígida a ponto de direcionar sua linguagem composicional rumo ao "anti-romantismo", Frank Martin procura seu caminho de forma independente.

Como elucidado, acreditamos que Martin se direciona mais para a descoberta do novo que no movimento ao passado. Prova disso é que, além de suas pesquisas sobre o dodecafonismo, desenvolve em sua obra um profundo interesse pela música folclórica e pelo jazz. Os temas ouvidos em seu *Trio sur des Melodies Populaires Irlaindaises* (1925) ou em seu três estudos orquestrais *Rythmes* (1926) são, além de tudo, muito mais a marca de vertentes em sua linguagem criativa, do que o resultado de uma produção estável ao longo da vida. Ao ouvirmos a *Fantasie sur des Rythmes Flamenco* (1973), por exemplo, percebemos um enfoque muito próximo ao de Béla Bartók o utilizar-se da síntese de temas e padrões recolhidos e, em seguida, re-elaborando-os na criação de uma estrutura totalmente original. Esta atitude não delineia, no compositor suíço, entretanto, uma preocupação com a incorporação de uma identidade nacional. Esses traços serão encontrados, inevitavelmente, e com muito mais naturalidade, naqueles compositores cujos paises de origem delimitam uma tradição no campo da música folclórica, como o que

[28] Alguns autores, como Griffts, dão a nacionalidade de Honegger como suíça. Entretanto o compositor é nascido na cidade francesa de Harvre, de pais suíços.

[29] Grupo batizado por um jornalista, numa alusão ao "Grupo dos Cinco" em janeiro de 1920, depois de um concerto em que figuravam obras de Louis Durey (1888- 1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963) e Georges Auric (1899-1983). Reunidos de início pela amizade, esses compositores passaram a identificar-se em seguida com a estética preconizada pelo texto Le Coq et L'arlequin [O galo e o arlequim], do escritor e autor teatral Jean Maurice Eugène Cocteau (1889-1963).(MASSIN, 1997, p. 950).

ocorre na Espanha, por exemplo, com Manuel de Falla (1876-1946) e Joaquin Turina (1882-1949).

Ilustração 7- Da esquerda para direita: Elsa Cavelti, Frank Martin, Paul Sacher, Herr Vondermühl, Maja Sacher e Arthur Honegger, em 1945.

Martin situa-se no campo intermediário no qual torna-se difícil atuar: cercado dos países detentores da tradição musical européia e, de outro, pelas culturas capazes de produzir, a partir da valorização de sua cultura local uma música de identidade nacional, o compositor suíço lança-se à procura de suas próprias fontes criativas. Investiga corajosamente o que há de mais verdadeiro dentro de si e, sem receios de se expor, afirma-se ao mundo como detentor de uma grande sabedoria musical e artística, que ele próprio denominaria como sendo a conciliação entre as contradições. É neste contexto que se insere a produção artística de nosso compositor: a verdadeira e genuína busca pela diversidade.

2.3 Breve histórico da origem das danças e suítes barrocas

Feitas as considerações sobre os materiais sonoros que o compositor utiliza em sua produção, focalizaremos, nesta subseção, a atenção que Martin deu à música antiga. Pela observação dos subtítulos de *Guitare* (cujos movimentos são intitulados *Prélude, Air*, *Plainte* e *Gigue*)[30], constatamos a ligação da obra com movimentos de suítes de danças barrocas, achando pertinente realizar um breve apanhado histórico sobre suas origens.

O desenvolvimento da música instrumental, após predomínio da música vocal européia até o século dezesseis, levou à necessidade do aparecimento de novos gêneros, a partir período barroco. Entre eles a fuga, o concerto grosso, a sonata barroca e a suíte de danças refletem a necessidade desse desenvolvimento. As origens da suíte estão ligadas à adaptação de música popular e de corte, em especial de danças, para execução instrumental. Danças populares do Renascimento, como a pavana e a galharda, eram muitas vezes apresentadas aos pares, dividindo uma mesma região tonal, mas em ritmos contrastantes. A pavana, por exemplo, era executada em andamento lento e em compasso binário, contrastando com a galharda, que era rápida e em ritmo ternário.

Muitos exemplos de danças aos pares foram compostos pelos ingleses William Byrd (1543-1623), John Bull (1562-1628) e Orlando Gibbons (1583-1625). Algumas dessas danças, muitas vezes iniciadas por um prelúdio, podem ser encontradas no *Parthernia*[31].

O desenvolvimento da suíte prossegue durante o século XVII na Europa com características particulares inerentes a seu país de origem e compositor. O primeiro registro do aparecimento das danças *allemande, courante* e *sarabande,* agrupadas, pode ser encontrado no *Tablatures de mandore de la composition du Sieur Chancy* de 1629. Há muita divergência quanto à fixação de uma estrutura-padrão de suíte durante o período barroco. Segundo Massin[32] (1983, p.84), Froberger (1616-1667) foi o responsável, pela codificação da sucessão dos movimentos *allemande*, *courante, sarabande* e *gigue.* Esta afirmação é, entretanto, contradita no Grove (1994, p. 915) que verifica ter o compositor alemão deixado apenas uma suíte com esta formação autêntica, sendo as demais alteradas

[30] *Comme une Gigue*, na versão para violão.
[31] Nome pelo qual é conhecido o primeiro livro de música para teclado publicado na Inglaterra, cujo título completo é *Parthenia or the Maydenhead of the First Musicke that ever was Printed for the Virginals,* de 1613 (GROVE, 1994, p. 702).
[32] Este capítulo do livro História da Música é resultado da colaboração de diversos autores e, neste capítulo particularmente de Philippe Beaussant e Mark Vignal.

por seus primeiros editores nos anos de 1697-68. Constatamos, portanto, que não há unanimidade quanto à definição de características específicas relacionadas aos exemplos de suítes do período barroco. A inclusão ou supressão de danças em sua estrutura, a incorporação ou não do prelúdio, a adoção da língua francesa, italiana ou inglesa, para dar nome a seus movimentos demonstra, entre outras coisas, que a estrutura padrão da suíte não é uma unanimidade.Além disso, a suíte recebeu diferentes nomes dependendo do país de origem ou inspiração de seu compositor. Na Alemanha, Bach (1685-1750) chamou algumas de suas suítes de *partitas*. Na Inglaterra, temos os exemplos das lições de Purcell (1659-1695), em cuja estrutura a *gigue* não aparece. Na França, Couperin (1688-1733), designou suas 27 suítes de *Ordres*, das quais apenas cinco aproximam-se do modelo padrão. Da mesma forma encontramos seqüências de danças na Itália tomadas pelo nome de *Sonata da Câmara*.

Prélude, *Air*, *Plainte* e *Gigue*, títulos dos quatro movimentos de *Guitare*, são referências a formas e maneira de se tocar, cantar e dançar; refletem a prática musical desde muito cedo na história da música européia e, assim como o que ocorre em outros gêneros musicais, são caracterizados por gestos capazes de imprimir à música referências auditivas e movimento. A seguir, uma breve descrição de cada uma delas baseada em Grove (1994) e Marques (1996).

a) *Prélude*: prelúdio, em francês, significa, em sua origem, um movimento instrumental destinado a preceder uma obra maior ou um grupo de peças. Os prelúdios evoluíram a partir de improvisações feitas pelos instrumentistas para testar a afinação, o toque e o timbre dos instrumentos. Os mais antigos que se tem notícia datam do século XV. A significação do termo prelúdio sofreu grandes modificações ao longo dos séculos e do desenvolvimento dos estilos e períodos da história da música.

b) *Air*: tradução para o francês de ária (do italiano ária, “ar”), é o termo utilizado para designar uma canção independente, ou parte de uma obra maior, sendo aplicada a óperas, cantatas e oratórios, por exemplo. Assim como ocorreu com o prelúdio, a ária teve, e tem, várias designações, sendo inclusive utilizada como música instrumental, como é o caso do movimento aqui estudado.

c) *Plainte*: lamento, em francês, é o termo utilizado, principalmente nos séculos XVII e XVIII para designar uma peça lenta e expressiva, de caráter lamentoso. O termo tem uma estreita relação com a expressão *tombeau*, que significa "elegia [lamento] em memória de poeta ou músico". (MARQUES, 1996, p. 499).

d) *Gigue*: dança popular barroca e um dos movimentos que se tornaram padrão na suíte daquele período. Originou-se nas ilhas britânicas (jig). No final do século XVII, haviam surgido dois estilos distintos: a giga francesa, em andamento moderado ou rápido (6/4, 6/8 e 3/8) e a giga italiana, mais rápida, em compasso 12/8.

2.4 Histórico do original para violão

"Em 1933, o compositor suíço Frank Martin (1890-1974) escreveu as *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*, composição que se tornaria sua contribuição fundamental para a literatura do violão" (KLOE, 1993).[33] Frank Martin também fez uso do violão em outras criações. A composição *Quant n'ont Assez Fait do-do* (1947), escrita em Amsterdã, para tenor, violão e piano a quatro mãos, *Drey Minnelieder* (1960) para soprano e piano, depois transcrita pelo compositor para flauta e violão e, em 1971, os *Poèmes de la Mort* sobre um texto de do poeta do século XV François Villon, na qual o compositor prescreve três vozes masculinas e três guitarras elétricas.

Em 1933, o artigo escrito por Jean de Kloe[34], sobre *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*, publicado na revista norte-americana *Soundboard*, faz referência, como fonte segura de informações a respeito da produção de Martin, a viúva do compositor, a Sra. Maria Martin. Segundo o artigo, Andrés Segovia e Frank Martin viviam em Genebra em 1933. É incerto confirmar qual dos dois teve a iniciativa em relação à criação de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*. De qualquer forma Martin recebeu de Segovia algumas

[33] Para obter detalhes sobre o artigo escrito por Jean de Kloe para a revista *Soundboard* ver capítulo 6, referências.
[34] Jan de Kloe vive na Bélgica. Estudou nos *Conservatoires of Brussels* e *Liège* e violão com Nicolas Alfonso e Gonzáles Mohino.

partituras de Castelnuovo-Tedesco[35], como fonte de referência para a escrita para violão. Após escrever alguns rascunhos, Martin enviou a Segovia uma primeira versão de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*, mas segundo Maria Martin, o violonista espanhol não teria dado uma resposta em relação à partitura recebida, o que teria deixado o compositor frustrado. Segundo Maria Martin, Segovia afirmaria mais tarde ter perdido a versão.

Há, a partir daí, uma série de manuscritos referentes à partitura de violão, resultantes do contato de Martin com violonistas interessados em sua composição. Segundo Kloe (1993, p. 9, tradução nossa)[36] "em sua adorável casa Maria Martin mantém o primeiro manuscrito de 'QBP' e algumas cartas que são importantes para a história de nossa composição". A seguinte listagem dos rascunhos e manuscritos de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* a partir de 1933 pode ser enumerada:

a) Primeiros rascunhos a lápis, em posse de Maria Martin.

b) Manuscrito a lápis em sua primeira versão completa, também mantida na casa da viúva do compositor.

c) Manuscrito entregue a Segovia e, subseqüentemente, perdido.

d) Manuscrito (de 1938)[37] entregue ao violonista suíço Hermann Leeb (1906-1974), atualmente em posse da Fundação Paul Sacher, em Basel, Suíça.

e) Manuscrito (de 1951) entregue ao violonista José de Azpiazu (1912-1986), perdido.[38]

f) Cópia manuscrita feita por José de Azpiazu, (na ocasião da perda do original) com alterações em relação ao original, em posse de sua filha, Maria Guadalupe Azpiazu.

g) Manuscrito (de 1955) para publicação pela Universal Edition (1959).

h) Edição publicada pela Universal Edition em 1959.[39]

---

[35] Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), compositor italiano, produziu vasta obra para violão.

[36] A citação de Jan de Kloe refere-se às visitas que realizou à residência da viúva de Frank Martin em Naarden durante o ano de 1992, no processo de elaboração de seu artigo publicado na *Soundboard Magazine*, em 1993.

[37] Esta data é dada como 1939 no prefácio da edição de Quatre Pièces Brèves de 1959, escrito pela Sra. Maria Martin, viúva do compositor.

[38] Esta versão, segundo Kloe, foi reescrita por Azpiazu, no sentido de torná-la mais adaptável ao violão e deveria ser entregue de volta a Martin caso não tivesse sido perdida nas dependências da Radio Gèneve (hoje *Radio Suisse Romande*).

Após o incidente com o extravio do manuscrito enviado a Segovia, o violonista Hermann Leeb toma para si a tarefa de trabalhar sobre a partitura recebida em 1938, como mostra sua carta ao compositor:

> 12 de agosto de 1938
>
> Senhor,
>
> Retornando de férias, encontro suas peças para violão. Muito obrigado! Aqui minhas impressões. Tudo é possível de ser tocado como está. Mas eu sinto que o senhor ainda não se sente completamente à vontade ao escrever para violão. Mas estas peças não serão as últimas, e eu espero que, no mínimo, deverá encontrar todas as possibilidades deste instrumento o qual tem necessidade de compositores modernos do nosso lado dos Pirineus [provavelmente se referindo aos compositores suíços]. –Eu entendo que Segovia, cujos méritos eu não tenho a intenção de diminuir, se demonstrou de maneira negativa ao senhor. Ele é muito ligado ao seu romanticismo- olhe suas interpretações de Bach- e não pode apreciar o seu estilo. Em breve o senhor terá observações mais precisas. Hoje eu apenas posso dizer que suas composições chegaram bem e que eu terei prazer em trabalhar com elas.
>
> Com meus melhores cumprimentos,
>
> seu,
>
> Hermann Leeb[40]

Esta carta é a resposta ao envio do manuscrito de 1938, enviada a Leeb, com certa demora, como atestam as desculpas feitas pelo compositor ao fim da partitura enviada[41]:

> Talvez impossível de tocar? Se não é de todo impossível você pode me propor mudanças de detalhes, se necessário. Saudações, e ainda desculpe pelo interminável atraso.
>
> Escreva-me o que você pensa!
>
> Frank Martin

Ainda, segundo Kloe, a peça foi estreada por Leeb e mais tarde, em 1951, gravada e transmitida por Azpiazu pela *Radio Genève*. Mas em função da espera Martin escrevera, ainda em 1933, uma versão para piano cujo manuscrito indica o seguinte título:

> Guitare
> Suite pour le piano
> (portrait d'Andres Segovia)[42]
> été 1933

---

[39] Esta edição foi ainda reimpressa com prefácio da Sra. Martin e fragmentos do manuscrito para Leeb. O ano desta publicação consta ainda com sendo 1959 e sob o registro UE 12711 nos arquivos da Universal Edition.
[40] Tradução nossa. Disponível em: <http://www.guitarandluteissues.com/martin/martin2.htm#pgfId=1990> Acesso em: 28/01/08.
[41] Tradução nossa. Cf. anexo B: final do manuscrito do original para violão.
[42] Este título diferencia-se da versão editada pela UE sob o nº 15041, intitulada GUITARE – QUATRE PIECES BREVES POUR PIANO. Na contra capa lê-se: *Ces pièces ont été écrites premièrment pour la guitare, et dédiées à Monsieur Andrès Segovia*.

E, no ano seguinte, a versão analisada nesta dissertação intitulada *Guitare pour Orquestre*, sob o incentivo de seu amigo pessoal, o regente suíço Ernest Ansermet.

Não se sabe ao certo sobre a preferência do autor entre uma versão e outra. Entendem-se hoje os motivos que levaram Ansermet a propor a orquestração de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*, segundo relata a viúva do compositor:

> Eu suponho que Ansermet pediu a meu marido para fazer a versão orquestral de *Quatre pièces brèves pour guitare* porque ele achava que a obra era muito importante para estar disponível apenas na versão para violão. Ele próprio esperava realizar a performance da obra [...][43].

Mas quando perguntamos à Sra. Martin o porque de não encontrar referências sobre a partitura orquestral de *Guitare* no website oficial de Frank Martin obtivemos a seguinte resposta:

> Eu suponho que meu marido não estava interessado nesta versão [orquestral], pois ele nunca tentou publicá-la [...] o violão é um instrumento intimista que deveria ser escutado cameristicamente, [...] e não numa grande orquestra. Esta é a razão pela qual eu não a mencionei [Guitare] no website.[44]

Estas são algumas questões que ficarão inevitavelmente em aberto a abordagens futuras. O que se pode assumir no presente é que havia um grande interesse por parte do compositor e dos violonistas da época, notadamente Hermann Leeb e José de Aspiazu na divulgação da obra, e um grande empenho por parte do compositor em se aprofundar no conhecimento da técnica e escrita para violão. A obra mereceu atenção por parte de Ansermet, que estimulou seu compatriota a transcrevê-la para orquestra sendo estreada por este no outono de 1934.[45]

Para fins desta análise tomarei como base a versão escrita por Frank Martin para o violonista suíço Hermann Leeb em 1938, (anterior, portanto, à edição da *Universal Edition* de 1955), na qual o compositor ainda estava empenhado em conhecer os processos de escrita para o instrumento e revela, de maneira clara, a gênesis do processo criativo na obra. Justificamos ainda a escolha deste manuscrito como sendo ele praticamente idêntico, enquanto forma e estrutura, à versão orquestral de *Guitare pour la Orquestre*, analisada neste trabalho.

---

[43] Tradução nossa. Cf. anexo C: correspondências via *e-mail* com Sra. Martin.
[44] Ibid.
[45] Ibid.

3. ANÁLISE MOTÍVICA E ESTRUTURAL

Utilizaremos para analisar a obra de Martin parte da terminologia proposta por Schoenberg em seu livro Fundamentos da Composição Musical[46], observando princípios básicos e analíticos do compositor e teórico austríaco, no que diz respeito à conceituação dos termos *motivo, frase* e *tema.* A partir desta conceituação proporemos a utilização da idéia de *perfil temático,* com o qual também trabalharemos, para a realização da análise motívica e estrutural de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*. Comecemos pelo *motivo*:

> Os fatores constitutivos do motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. [...] Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é repetido. A pura repetição, porém, engendra monotonia, e esta só pode ser evitada pela variação. (SCHOENBERG, 1991, p. 35).

Como elucida Schoenberg (1991, p. 36) "as características rítmicas do motivo podem ser muito simples [...] Um motivo não precisa conter uma grande diversidade de intervalos".

Como veremos ao longo da análise, os motivos utilizados por Frank Martin em *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* são numerosos, porém de relativa simplicidade rítmica e melódica. Apesar de sua característica, por vezes cromática, os motivos são curtos e objetivos. A maneira como o compositor ordena-os, entretanto, cria o grande interesse que a obra nos desperta. Seqüências de terças menores conectadas cromaticamente, a ambivalência da relação entre intervalos maiores e menores, a conexão entre os intervalos justos e aumentados, a obsessão pelo intervalo cromático descendente e o uso de movimentos ornamentais, remetem o ouvinte a universos musicais distintos, próprios da natureza da música moderna.

Em nossa análise, verificaremos que Martin faz uso freqüente de *motivos,* não apenas na estruturação de suas *frases,* mas também na criação de pontes entre seções, nas cadências e citações de partes dos movimentos. A forma em Martin é muito livre, mas jamais desprovida de estrutura. É possível reconhecer com clareza as diversas seções de um determinado movimento, sem que haja *ritornelos,* repetições literais ou escritas. Isto, por si só, já nos remete a uma preocupação do compositor em relação ao equilíbrio estrutural de

[46] Para verificar dados de autoria ver capítulo 6, referências.

sua música. Além disso, os motivos aqui referidos têm um caráter unificador: eles ganham autonomia em relação às frases que geram sendo muitas vezes re-utilizados em outras frases perpetuando sua micro-estrutura ao longo do desenvolvimento da obra. Já a respeito de *frase*, explica Schoenberg (1991, p. 29):

> A menor unidade estrutural é a 'frase', uma espécie de molécula musical constituída por algumas ocorrências unificadas, dotada de uma certa completude e bem adaptável à combinação com outras unidades similares.
> O termo 'frase' significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego. Seu final sugere uma forma de pontuação, tal como uma vírgula.

Entendemos, portanto, que a *frase*, segundo Schoenberg, é uma estrutura musical constituída por sub-estruturas. E, apesar de possuir um certo grau de unidade, sugere a necessidade de conexão com outras estruturas musicais para tornar-se completa. Para Schoenberg, a conexão de *frases* está ligada à construção de estruturas musicais maiores, que entendemos como períodos ou sentenças, estas sim completas e que carregam dentro de si a idéia de *tema*. Como descreve Schoenberg, no do capítulo sobre a distinção entre o período e a sentença:

> Uma idéia musical completa, ou tema, está geralmente articulada sob a forma de período ou sentença. Estas estruturas normalmente aparecem na música clássica como parte de grandes formas '(por exemplo, o A na forma ABA')', mas são ocasionalmente independentes [...] a distinção entre sentença e período se estabelece de acordo com o tratamento que se confere à segunda frase e à sua continuação (p.48).

A idéia de que *frases* se articulam para formar estruturas maiores está firmemente arraigada na obra de Schoenberg. Ao analisar o repertório que cobre quase em sua totalidade os séculos XVII, XVIII e XIX, entendemos os fundamentos estruturais nos quais se baseia o princípio da tonalidade. Esses fundamentos são utilizados por Martin, em parte ou em sua totalidade, dependendo do contexto, à medida que desenvolve o diálogo entre a prática de técnicas modernas e a música do passado.

Neste ponto tomarei a liberdade de propor a criação de uma idéia, baseada no conceito de *frase* de Schoenberg. Esta permitirá, para fins de análise desta obra, um maior entendimento e flexibilidade no que se refere à análise do desenvolvimento temático de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*: o conceito de *perfil temático.*

3.1 O Conceito de *perfil temático*

Compreendidos os modelos usados para classificar a música dos séculos XVII ao XIX e elucidar as diferenças entre os diferentes tipos de estruturas musicais, passamos a entender que a *frase* necessita da conexão com outra *frase* para tornar-se completa enquanto idéia musical. Em Martin, entretanto, a *frase* já carrega um conteúdo fortemente temático: como ela é interdependente passo observá-la enquanto estrutura capaz de engendrar desenvolvimento. Apesar desta observação é possível verificar a presença de estruturas clássicas na obra: os quatro primeiros compassos do *Prélude*, por exemplo, mostram a idéia de uma sentença, "na medida em que, não apenas afirma uma idéia, como também traz dentro de sua estrutura uma espécie de desenvolvimento" (SCHOENBERG, 1991, p. 59); ou como nos compassos inicias da *Gigue*, na conexão entre o *motivo nº 7* e o *perfil temático nº 6*[47], resultando a formação do tema principal da seção *A* da música. Optamos, portanto, por analisar a estrutura sonora da obra através de dois enfoques: do ponto de vista de estruturas tradicionais (como temas, seções, formas etc.), e pelo ponto de vista da micro-estrutura, cuja função temática implica em sua reutilização através de adaptação, variação e repetição.

O termo *perfil* é citado várias vezes no decorrer do livro de Schoenberg sem ser, entretanto, conceituado com a mesma precisão que outras estruturas musicais. A partir de algumas utilizações do termo *perfil* (no capítulo que se trata da formação do *motivo*), tiramos algumas indicações: "Um contorno ou perfil será sempre significativo, mesmo que o tratamento intervalar e rítmico se altere [...]" (Schoenberg, 1991, p. 36); ou no capítulo que trata da relação entre as frases: "Na repetição o ritmo e o perfil melódico são conservados: um elemento de contraste é produzido com a variação da harmonia e com a necessária adaptação da melodia" (p. 49).

Concluímos, portanto que *perfil* se refere a um padrão; à recorrência, ao longo da peça, de certos elementos melódico-rítmicos que permitam um certo grau de variação em sua estrutura. Esses padrões não são necessariamente o elemento central da obra, mas permeiam os elementos principais das estruturas de forma a torná-las parentes, tendo em comum os mesmos elementos unificadores, apesar de suas variáveis. Um excelente

[47] Para um quadro geral dos *motivos* e *perfis temáticos* ver subseções 3.2 e 3.4, respectivamente.

exemplo de *perfil* seria observado no prelúdio nº 1 do *Cravo Bem Temperado* de Bach, no qual o tratamento ondulatório – a conexão de dois arpejos ascendentes, caracteriza e traz à memória aquele tipo de padrão através de sua repetição exaustiva trazendo, ao mesmo tempo, a variação harmônica em seu desenvolvimento. Na obra de Martin o perfil pode ser identificado segundo sua recorrência rítmica: a fórmula de compasso composta (alternando-se em 6/8, 9/8 ou 12/8), com seqüências contínuas de colcheias e emprego de tercinas e sextinas, onde as fórmulas de compasso são simples, ajudam a formar o senso de unidade rítmico-melódico da música como um todo.

Schoenberg define o conceito de *tema* com mais precisão ao diferenciá-lo de melodia:

> Tema é aqui usado para caracterizar tipos específicos de estruturas, das quais muitos exemplos podem ser encontrados nas sonatas, sinfonias, etc. [...] Um tema não é, de fato, totalmente independente ou autodeterminado; ao contrário, está estritamente ligado às conseqüências que devem ser delineadas, e sem as quais ele poderia aparentar insignificância (p. 129-131).

A partir das reflexões a respeito da conceituação de *motivo, frase* e *tema*, chegamos à conclusão de que o conceito de *perfil temático*, que utilizaremos a partir de agora neste trabalho, poderá ser definido como: uma *frase* (constituída por *motivos*), que terá como característica um certo *perfil* e denotará forte característica temática. Assim, ele será apresentado em sua forma original e poderá ser utilizado de maneira variada ao longo da música, apresentando características identificáveis durante a maior parte do desenvolvimento de determinado movimento.

Cabe ressaltar que o conceito de *perfil temático* não tem a intenção de substituir o conceito básico da *frase*, tal como é concebido por Schoenberg. Ao contrário, propõe-se a reforçar a idéia de que a *frase*, "aquilo que se pode cantar em um só fôlego" (p. 29), seja forte o suficiente a tornar-se o elemento central dentro da obra.

A seguir faremos uma análise da obra segundo sua organização motívica, estrutural e harmônica. Embora os exemplos estejam ilustrados julgamos conveniente elaborar um gráfico com as principais ocorrências estruturais, localizando os *motivos*, *perfis temáticos* e análises complementares de acordo com a numeração de compasso e suas localizações na partitura, já transcrita para programa de notação musical, que o leitor poderá encontrar ao final do capítulo 3.

3.2 Quadro geral dos *motivos*

Localizamos um certo número de motivos ao longo da análise dos quatro movimentos de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare*. Estes foram discriminados em função do grau de importância que julgamos terem para o desenvolvimento estrutural de determinado movimento e para a obra como um todo.

Descrevemos a seguir os *motivos* com indicação de compasso e nome do movimento. Da mesma maneira faremos uma breve consideração a respeito de suas estrutura e de que forma se relacionam com o corpo geral da obra.

Como explicado tomaremos por base a partitura original manuscrito de violão[48], uma vez que sua estrutura formal é praticamente a mesma em relação à partitura orquestral. Como se perceberá, a presença de motivos cuja estrutura é constituída por intervalos enarmonizados é freqüente. Por exemplo, uma seqüência dó-mi♭-sol, poderá aparecer em outro trecho como dó-ré♯-sol, não perdendo com isto sua característica motívica.

a) *Motivo nº 1*- **movimento de segunda menor ascendente seguido te segunda maior descendente**. Localizado nos compassos nº 1, 5, 6, 8, 15, 23, 32, 33, 36, 37 e 42-43 do primeiro movimento, *Prélude*, e nos compassos nº 8, 52-53 e 84 da Gigue.

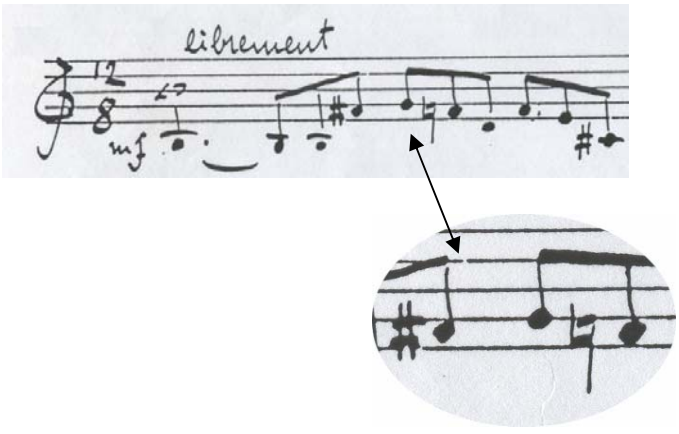


Ilustração 8- no detalhe, a passagem entre os intervalos de segunda menor ascendente e segunda maior descendente, constituindo o *motivo nº 1*.

[48] Manuscrito de 1938. Para maiores detalhes ver subseção 2.4: histórico de *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare.*

Esse motivo tem relevância na medida em que é constituinte do *perfil temático nº 1* da obra (localizado no primeiro compasso do *Prélude*), por ser repetido na localização de diversos compassos do primeiro movimento e, finalmente, por ser reaproveitado no desenvolvimento do segundo tema da *Gigue*. Note-se que na ilustração ele aparece conectado aos *motivos nº 2 e 3*, cujas estruturas serão observadas.

b) Motivo nº 2 – **movimento descendente de segunda maior seguido de terça menor**. Está localizado nos compassos nº 1, 5, 6, 7, 8, 11, 15, 23, 32, 34, 35, 36, 37 e 43 do *Prélude*; 10º compasso do terceiro movimento, *Plainte*, e nos compassos nº 8, 53, 63 e 84 da *Gigue*. Ao conectar-se com o *motivo nº 3* auxilia na formação de dois perfis temáticos importantes: o *perfil temático nº* 1 (presente logo ao início no *Prélude*) e o *perfil temático nº 5* (elemento de desenvolvimento na seção B da *Gigue*).

c) *Motivo nº 3* – **movimento descendente de segunda menor seguido de terça menor**.[49] De perfil semelhante ao *motivo nº 2*, mas com a passagem do primeiro intervalo modificada. Tomei por bem diferenciá-los na medida em que são utilizados em momentos distintos bem como na construção de perfis temáticos interdependentes. São localizado nos compassos nº 1, 4, 7, 8, 11 a 13, 15, 16, 19 a 21, 23, 24, 29 a 31, 33 a 35, 37, 44 do *Prélude* e compassos nº 9, 54 e 85 da *Gigue*. A ocorrência deste motivo em forma invertida pode ser verificada na passagem dos compassos 21 para 22, 67 e de 67 para 68 da *Gigue*.

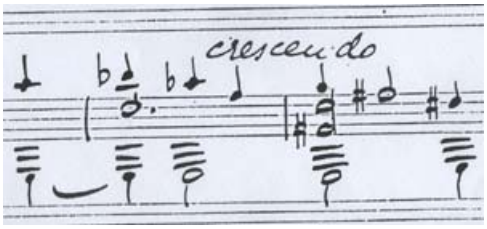


Ilustração 9- Entre o 52º e o 54º compasso da *Gigue*, os *motivos nº 1, 2* e *3* aparecem conectados.

[49] Ocasionalmente pode aparecer modificado, como no último tempo do 5º compasso do *Prélude* ou no 20º compasso de *Plainte*: movimento descendente de segunda menor seguido de terça maior.

d) *Motivo nº 4* - **movimento de segunda maior ascendente seguido de segunda menor descendente**. Localizado nos compassos nos compassos nº 4[50], 12-13, 16, 24, 29, 30 e 44 do *Prélude* e 8-9, 9-10, 53-54, 55-56, 83-84, 84-85 da *Gigue*. É constituído pelo movimento retrógrado do *motivo nº 1* e funciona como elemento de ligação, como pode ser observado nesta passagem entre o 84º e o 85º compasso da *Gigue*:

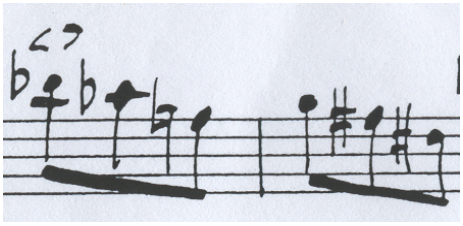


Ilustração 10- Aqui o *motivo nº 4* (fá♮-sol-fá♯) faz a conexão entre os *motivos nº 2 e 3*, na passagem entre o 84º e 85º compasso da *Gigue*.

e) *Motivo nº 5* – **movimento de segunda maior ascendente seguido por terça menor descendente**. É a variação do *motivo nº 3*, na medida em que é a coordenação dos movimentos de segunda e terça. Localizado nos compassos nº 19, 20, 29, 30 e 31 do *Prélude* e 32 e 33, na cadência do terceiro movimento *Plainte*, tem especial relevância na constituição estrutural dos perfis temáticos nº 3 e 5. No exemplo a seguir, extraído do 20º compasso do *Prélude*, o primeiro intervalo aparece enarmonizado:

[50] Aqui temos o exemplo de intervalos enarmonizados: mi♯-sol-fá♯ (fá-sol-fá♯).

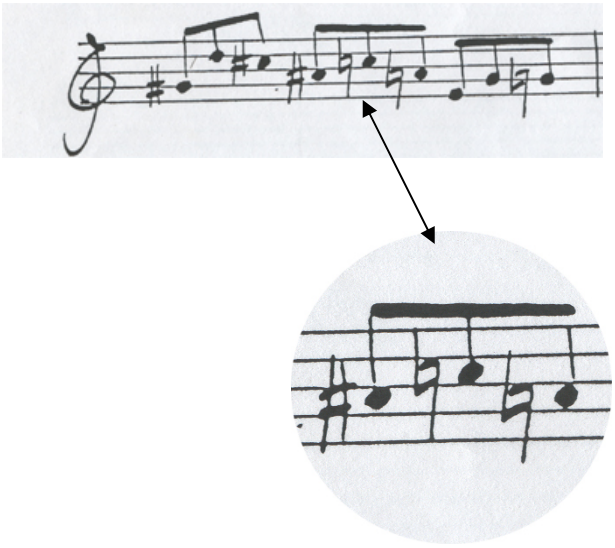


Ilustração 11- Motivo nº 5: o primeiro intervalo, de segunda maior, está enarmonizado.

f) *Motivo nº 6* **–** Algumas ocorrências importantes de **alternância entre terça maior descendente e terça menor ascendente** foram verificadas: no *Prélude*, nos compassos nº 4-5, 14 e 46 e na *Gigue*, nos compassos nº 3, 28, 29-30, mas com especial relevância, na cadência final, 93º compasso do último movimento.

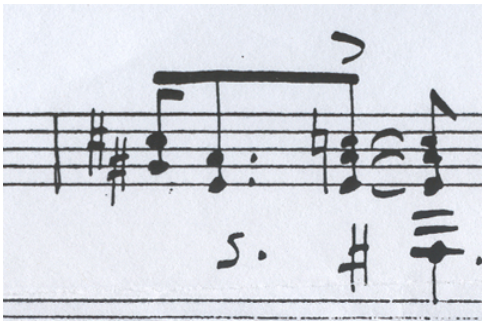


Ilustração 12- Nos compassos finais da obra, o *motivo nº 6* reaparece na linha melódica.

g) *Motivo nº 7* **– motivo rítmico constituído por três semínimas em seqüência** apresentado no primeiro compasso do terceiro movimento, *Gigue*. Conectado ao *perfil temático nº 6*, gera o tema principal daquele movimento. Ele será repetido de forma literal ainda nos compassos nº 6 e 82 e modificado nos compassos nº 26 e 64, 66 e 69. Nos compassos nº 32 e 33, será utilizado na constituição da ponte entre a primeira e segunda seção da música.

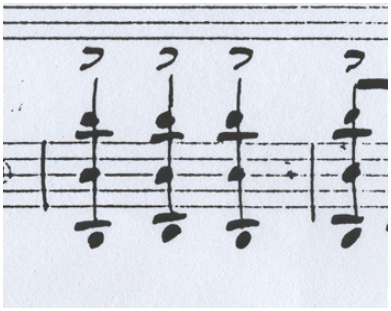


Ilustração 13- Na *Gigue*, o *motivo nº 7* aparece como elemento preponderante. Aqui um exemplo de sua utilização no 6º compasso do referido movimento.

Tendo como característica básica o padrão rítmico, pode ser utilizado na estruturação rítmica de acordes, como mostra o exemplo do 64º compasso da *Gigue*:

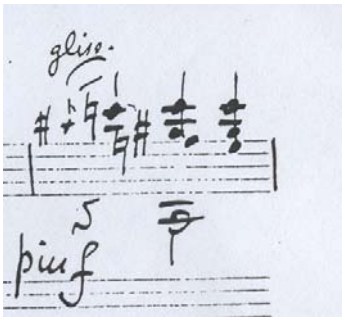


Ilustração 14- O *motivo nº 7*, em roupagem harmônica.

Ou como elemento de ligação entre as seções *A* e *B* da *Gigue*, quando é transposto uma quarta abaixo:

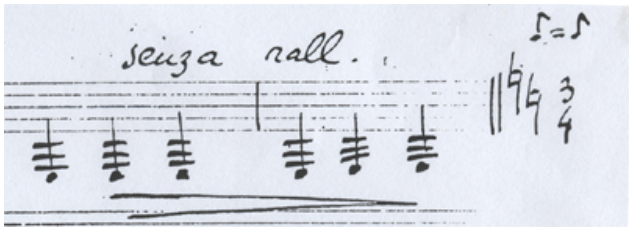


Ilustração 15- O *motivo nº 7* na ponte para a segunda seção da *Gigue*.

h) *Motivo nº 8* – **tríade menor arpejada**. Essas tríades são constituintes do *perfil temático nº 4*, onde são conectadas cromaticamente de forma descendente ou utilizadas isoladamente. O *motivo nº 8* pode ser localizado nos compassos nº 17, 18, 20-21, 25, 41 e 42 do *Prélude*, nos compassos nº 32 e 33 da cadência final

do segundo movimento *Plainte*, nos compassos nº 4, 5 e 30 da *Gigue*. A seguir, o 18º compasso do *Prélude* mostrando exemplos do uso do *motivo nº 8*.

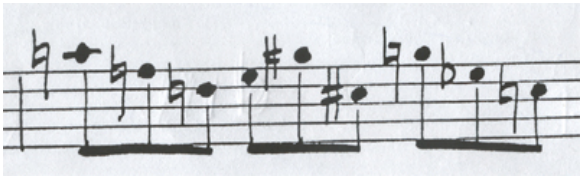


Ilustração 16- O uso de tríades menores arpejadas é constante na obra analisada.

i) *Motivo nº 9* **–** É formado pela **conexão entre um intervalo (segunda ou terça) e seu movimento retrógrado**. No caso do intervalo de segunda (maior ou menor), pode ser entendido como bordadura ou mordente, especialmente no segundo movimento, *Air*, onde o uso de ornamentação é constante. Como movimento de terça (fá-ré-fá, por exemplo) está presente nos compassos nº 1, 3, 15, 23, 32 a 35, e 37 do *Prélude* e 9º compasso do terceiro movimento, *Plainte*.

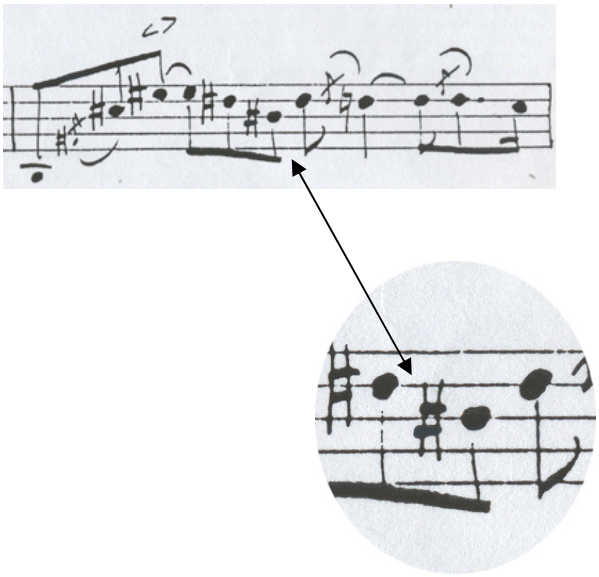


Ilustração 17- O *motivo nº 9* transposto, no 3º compasso do *Prélude*.

Como movimento de segunda ascendente ou descendente é observado nos compassos nº 3, 4, 34 e 40 do *Prélude*, compassos nº 2, 3, 4, 6, 8 e 10 a 14 da *Air*,

compassos nº 34 a 36, 38, 44, 46, 51,63 e 65 da *Gigue*, compassos nº 3 a 6 e 9 do terceiro movimento, *Plainte*.

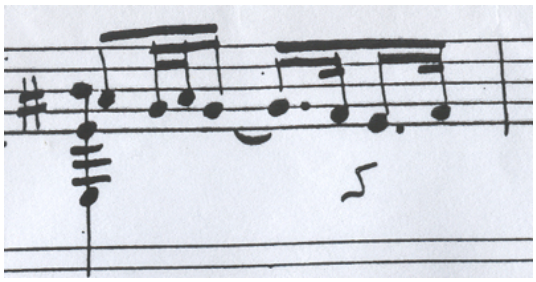


Ilustração 18- Na *Air*, o *motivo nº 9* é utilizado como movimento ornamental.

j) *Motivo nº 10* – **movimento de terça (maior ou menor) ascendente seguida de segunda menor descendente**. Pode ser localizado nos compassos nº 2, 4, 7, 14, 45-46 do *Prélude*, 33º compasso do terceiro movimento, *Plainte* e compassos nº 20-21, 22, 29, e 37-38 da *Gigue*.

Na *Gigue*, o *motivo nº 10* assume um importante papel na constituição do segundo tema do movimento, como pode ser observado a seguir:

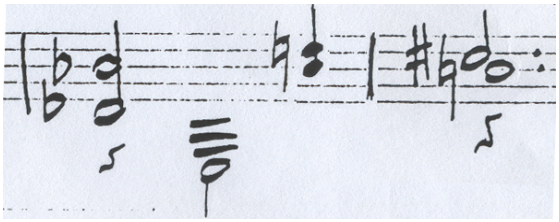


Ilustração 19- Nos compassos nº 37 e 38 da *Gigue* o *motivo nº 10* aparece na linha aguda, constituindo parte do segundo tema do movimento.

3.3 Intervalos e movimentos intervalares característicos

É importante ressaltar a importância de certos movimentos intervalares que, mesmo não sendo classificados como motivos, tem a função primordial de gerar unificação e caracterizar a peça dentro de uma certa linguagem. Os mais importantes, segundo o que observamos são:

a) **Movimento cromático ascendente ou descendente**. Por estar presente em praticamente toda a obra, entendemos que o cromatismo funciona na obra de Martin como elemento unificador geral. Poderia ser encarado como um sub-motivo, auxiliar na formação de outros motivos (como o *motivo nº 3*, por exemplo) além de frases, e *perfis temáticos*. Entretanto, cabe observar que sua presença ganha autonomia em um dos pontos mais relevantes da obra: a parte central da *Plainte*, do 14º ao 19º compasso, onde o movimento melismático em torno das notas mi-fá-fá♯ faz com que a seção se torne um dos momentos de maior intensidade e expressão da obra.

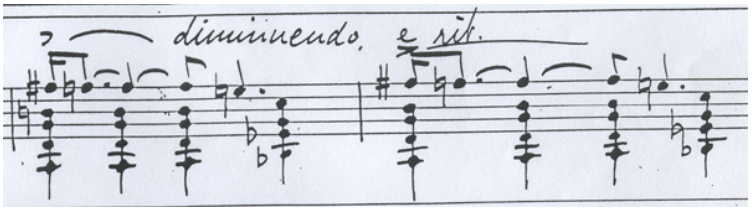


Ilustração 20- O movimento cromático descendente nos compassos nº 16 e 17 do terceiro movimento, *Plainte*.

b) No *Prélude* os **Saltos** de oitava diminuta ascendente nos compassos nº 14 e 45 do *Prélude*, sétima maior, nos compassos nº 24 e 47 e de sétima diminuta, no mesmo compasso, não são freqüentes no decorrer da obra embora registrem uma sonoridade característica. Esses mesmos movimentos podem ser encontrados na *Gigue*: sétima maior, nos compassos nº 4 e 10; ainda no 45º compasso e na passagem entre os compassos nº 49 e 50.

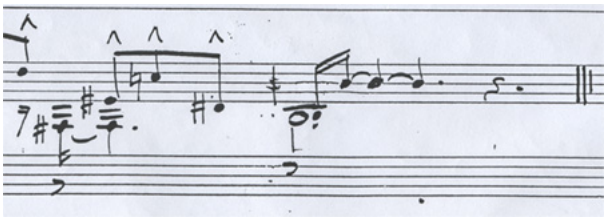


Ilustração 21- Exemplo do uso de saltos nos dois últimos compassos do *Prélude*.

3.4 Quadro geral dos *perfis temáticos*

a) *Perfil temático nº 1*. Apresentado no início do 1º compasso do *Prélude* é reutilizado nos compassos nº 8, 15 e 37 e nos compassos nº 5, 6, 23, 24, 32, 33, e 34, de forma mais forma variada (seja transposto ou mantendo o contorno melódico e alterando as relações intervalares). Seus elementos constituintes (os *motivos nº 1, 2, 3, 4* e *9*) permeiam outras passagens da obra, como poderá ser verificado também nos compassos nº 8, 9, 52 e 63 da *Gigue*.

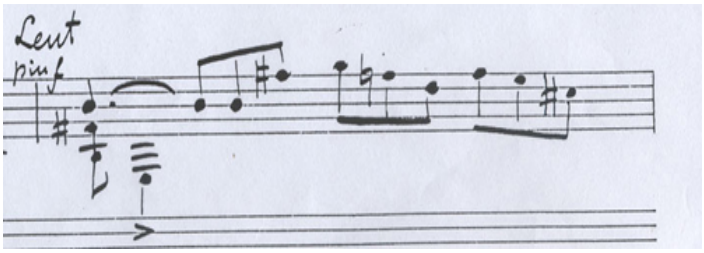


Ilustração 22- O *perfil temático nº 1*, reapresentado no 8º compasso do *Prélude*.

b) *Perfil temático nº 2*. Longo em extensão é apresentado entre os compassos nº 11 e 14 do *Prélude*, na linha do baixo. Incorpora em sua estrutura os motivos nº 3, 6 e 10 além de uma das duas séries completas de doze sons identificadas ao longo da obra. Ele é reapresentado ao final do mesmo movimento, do 42º ao 46º compassos não sendo, entretanto, reaproveitado no decorrer do desenvolvimento de outras partes da obra. Seus componentes, ao contrário, os *motivos*, são utilizados de maneira sistemática.

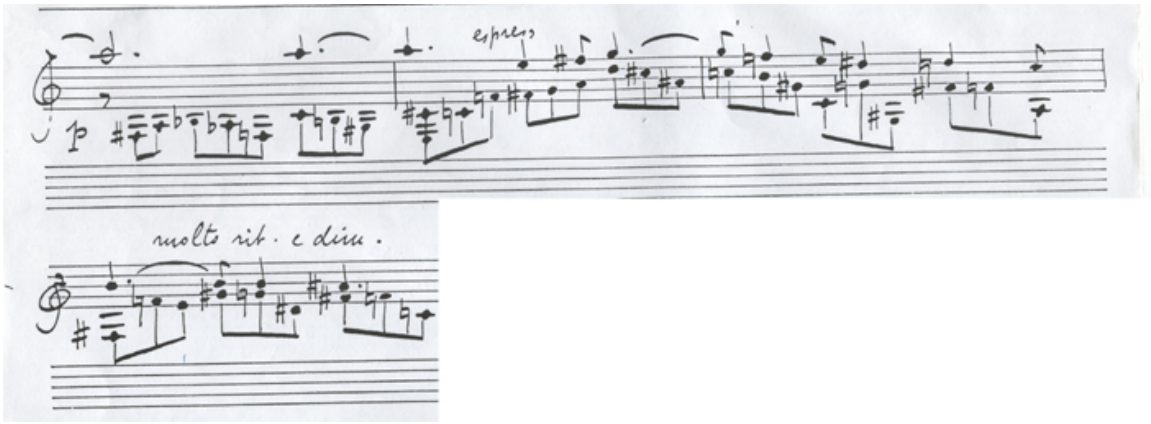


Ilustração 23- No *Prélude*, o *perfil temático nº 2* é verificado a partir do fá♯ (1º compasso da ilustração): note-se a inserção da série dodecafônica a partir do fá♮ (segundo compasso da ilustração), que é completada com as notas mi e ré♯ da linha aguda.

c) *Perfil temático nº 3*. Apresentado dos compassos nº 19 a 21, no *Prélude*, é reutilizado de forma semelhante ao que ocorrera com o p*erfil temático nº 2*, mas inserido na cadência final do terceiro movimento, *Plainte*, a partir do quarto tempo do 32º compasso do referido movimento.

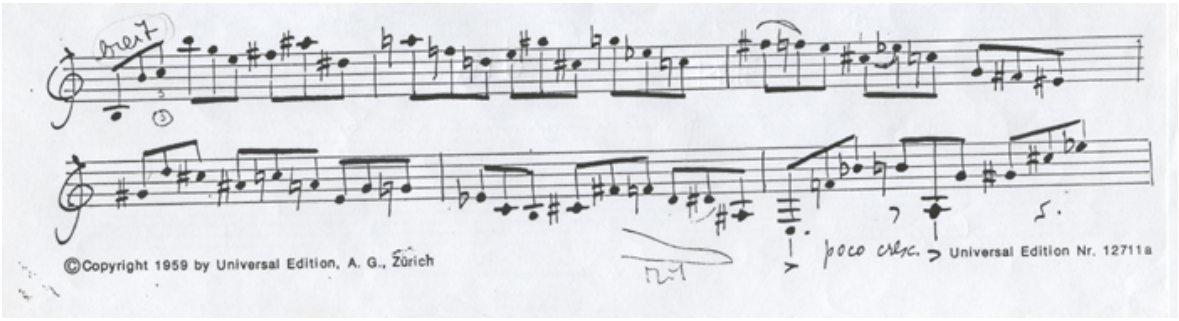


Ilustração 24- Aqui p*erfil temático nº 3* entre os compassos nº 3 e 5 da ilustração.

d) *Perfil temático nº 4*. Assim como o anterior este *perfil temático* apresenta características de desenvolvimento e variação em sua estrutura. Ele é apresentado nos compassos nº 17, 18, 25, 41 e 42 do *Prélude*. É constituído basicamente pela ligação de tríades menores arpejadas (*motivo nº 8*) conectadas cromaticamente de forma descendente. No início da cadência do terceiro movimento, *Plainte*, o *perfil temático nº 4* aparece transposto uma quinta acima,

o que pode ser verificado nos três primeiros tempos do 32º compasso do referido movimento.

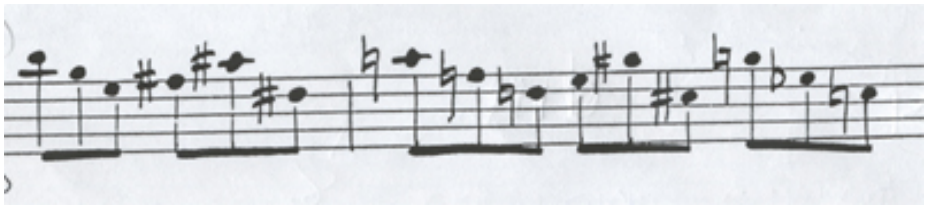


Ilustração 25- O *perfil temático nº 4*, no 17º compasso do *Prélude*: ele será reutilizado, transposto, na cadência do terceiro movimento *Plainte*.

e) *Perfil temático nº 5*. Há dois perfis temáticos com muita semelhança entre si e, por isso, optamos por caracterizá-los em um único item, subdividindo-os em *perfil temático nº 5a* e *perfil temático nº 5b*, como segue:

a. *Perfil temático nº 5a*: conexão do *motivo nº 3* (movimento descendente de segunda menor, seguido de terça menor) por duas vezes consecutivas, nas seguintes localizações do *Prélude*: passagem entre os compassos nº 12 e 13, localizado na linha do baixo; segundo e terceiro tempos do 16º compasso; segundo e terceiro tempos do 24º compasso; segundo e terceiro tempos do 44º compasso. No terceiro movimento, *Plainte*: na passagem entre os compassos nº 20 e 21, "escondido" em meio à repetição da nota ré (corda solta do violão)- ré-dó♯-si♭-dó♮-si♮-sol♯.

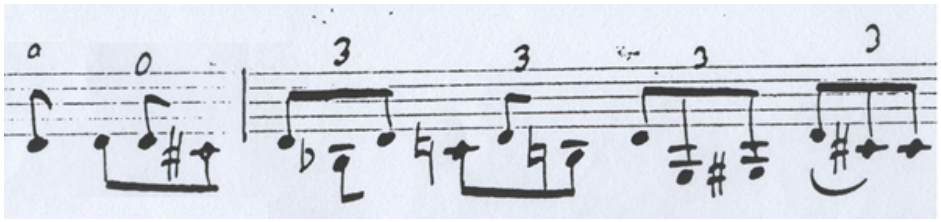


Ilustração 26- O *perfil temático nº 5a*, inserido entre as cordas soltas do violão.

b. *Perfil temático nº 5b*: conexão do *motivo nº 3* (movimento descendente de segunda menor, seguido de terça menor) com o *motivo nº 2*

(movimento descendente de segunda maior seguido de terça menor). Note-se que a diferença está na passagem do intervalo de segunda. Há ainda duas possibilidades de variação: a ordem de conexão pode estar invertida, isto é, o *motivo nº 2* pode anteceder o *motivo nº 3* e a conexão entre ambos pode se dar por intervalos variados. No *Prélude* localiza-se nos compassos nº 1, 6, 8, 15, 33, 34, 35 e 37. Na parte central da *Gigue*: compassos nº 8, 53-54 e, 55-56. Ocorre uma pequena variação desse perfil nos compassos nº 5 e 32 do *Prelúdio*, onde o intervalo de terça é maior, o que poderia ser observado também no compasso nº 22 do terceiro movimento *Plainte*, onde encontramos a passagem cromática do sol para sol♯, tornando o intervalo si-sol (ou sol♯) ambíguo. Notemos ainda a estreita relação deste com o *perfil temático nº 1*, na medida em que ambos compartilham elementos estruturais importantes, como os motivos nº 2 e 3.

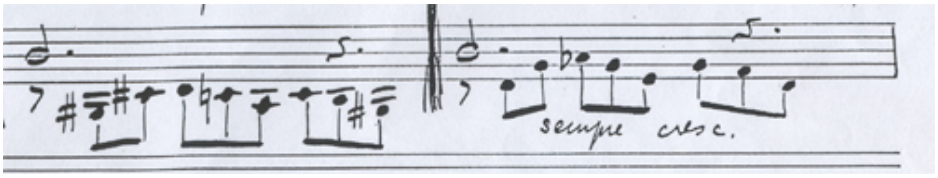


Ilustração 27- O *perfil temático nº 5b*, nos segundos tempos dos compassos nº 30 e 31 do *Prélude*.

f) *Perfil temático nº 6*- Incorpora a apresentação da segunda série de doze sons da obra.[51] Na *Gigue*, está localizado entre os compassos nº 2 e 5, e entre os compassos nº 17 e 19, (com modificações a partir da nota lá♯) em sua forma original, onde é apresentado como linha de baixo para o desenvolvimento contrapontístico a duas vozes (utilizando o mesmo material da série). Este recurso é igualmente verificado entre os compassos nº 88 e 89 (com sua interrupção na nota fá♮).Entre os compassos nº 27 e 30, aparece transposto integralmente.

[51] A primeira série completa de doze sons pode ser localizada em meio ao *perfil temático nº 2*, a partir da terceira nota (fá♮), no 12º compasso do *Prélude*. Para maiores detalhes ver item b desta subseção.

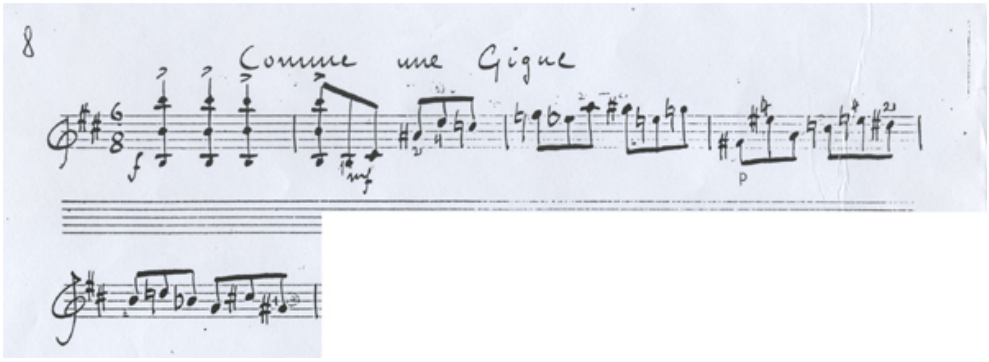


Ilustração 28- O *perfil temático nº 6* (a partir do 2º compasso da ilustração), que incorpora a segunda série de doze sons da obra.

A seguir, dispomos a partitura do violão, transcrita para programa de notação musical, com a localização dos *motivos*, *perfis temáticos* e temas principais. Como o objetivo será a averiguação das referidas estruturas tomamos por bem retirar as indicações de dinâmica e articulação a fim de que o gráfico se torne mais legível. Para uma averiguação complementar remetemos o leitor à verificação dos anexos, que contém as cópias dos originais para orquestra e violão. Para uma rápida identificação dos motivos e perfis temáticos criamos o seguinte índice:

a) m significa *motivo*. Exemplo: m1 significa *motivo nº 1*

b) pft significa *perfil temático*. Exemplo: pft 6 significa *perfil temático nº 6*

c) mc significa *movimento cromático*

As referências a temas e observações pertinentes serão escritas por extenso e a análise harmônica de trechos específicos será baseada em Piston (1998), com as indicações de graus e funções por algarismos romanos.

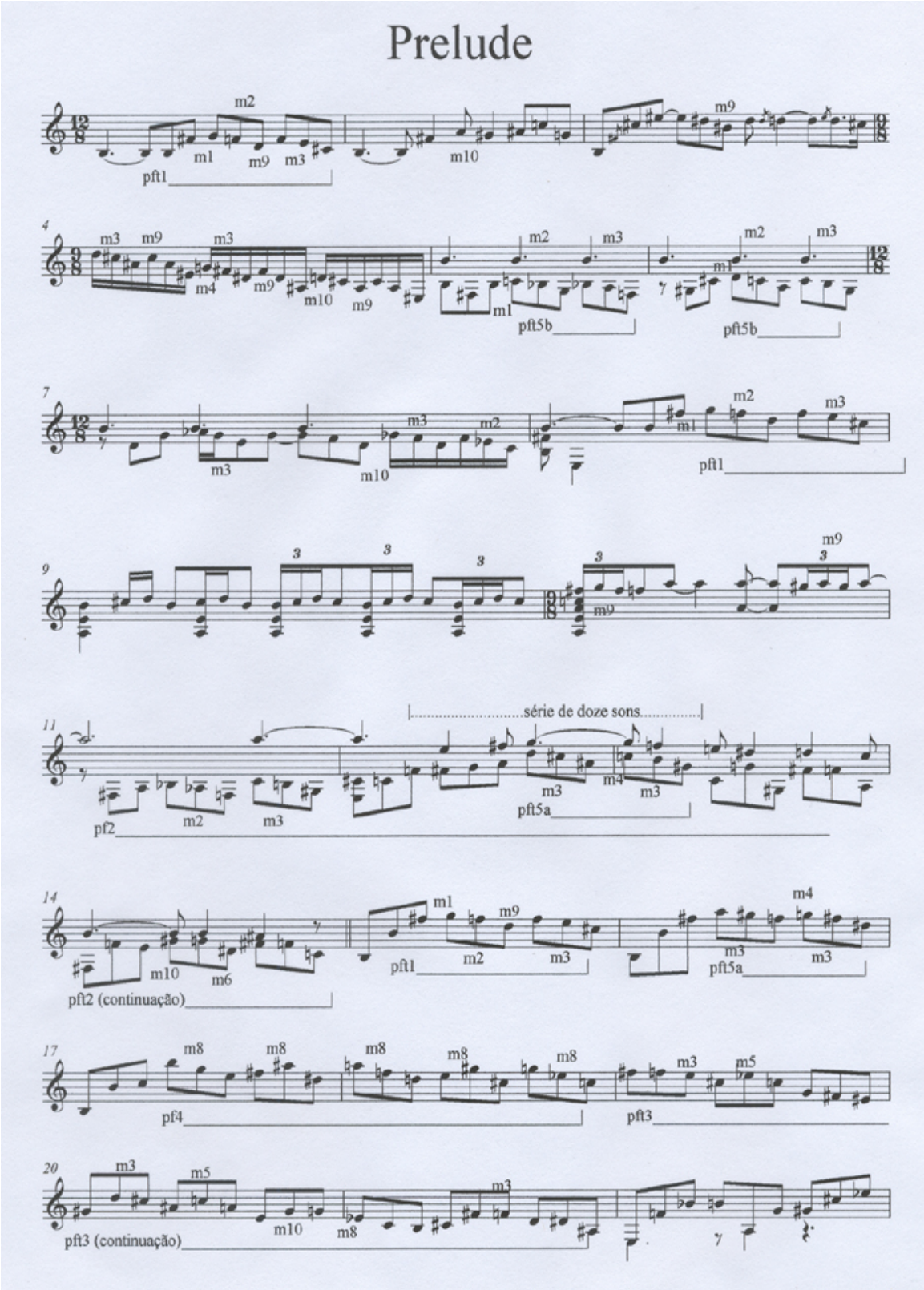


Ilustração 29- Página n° 1 do primeiro movimento, *Prélude*.

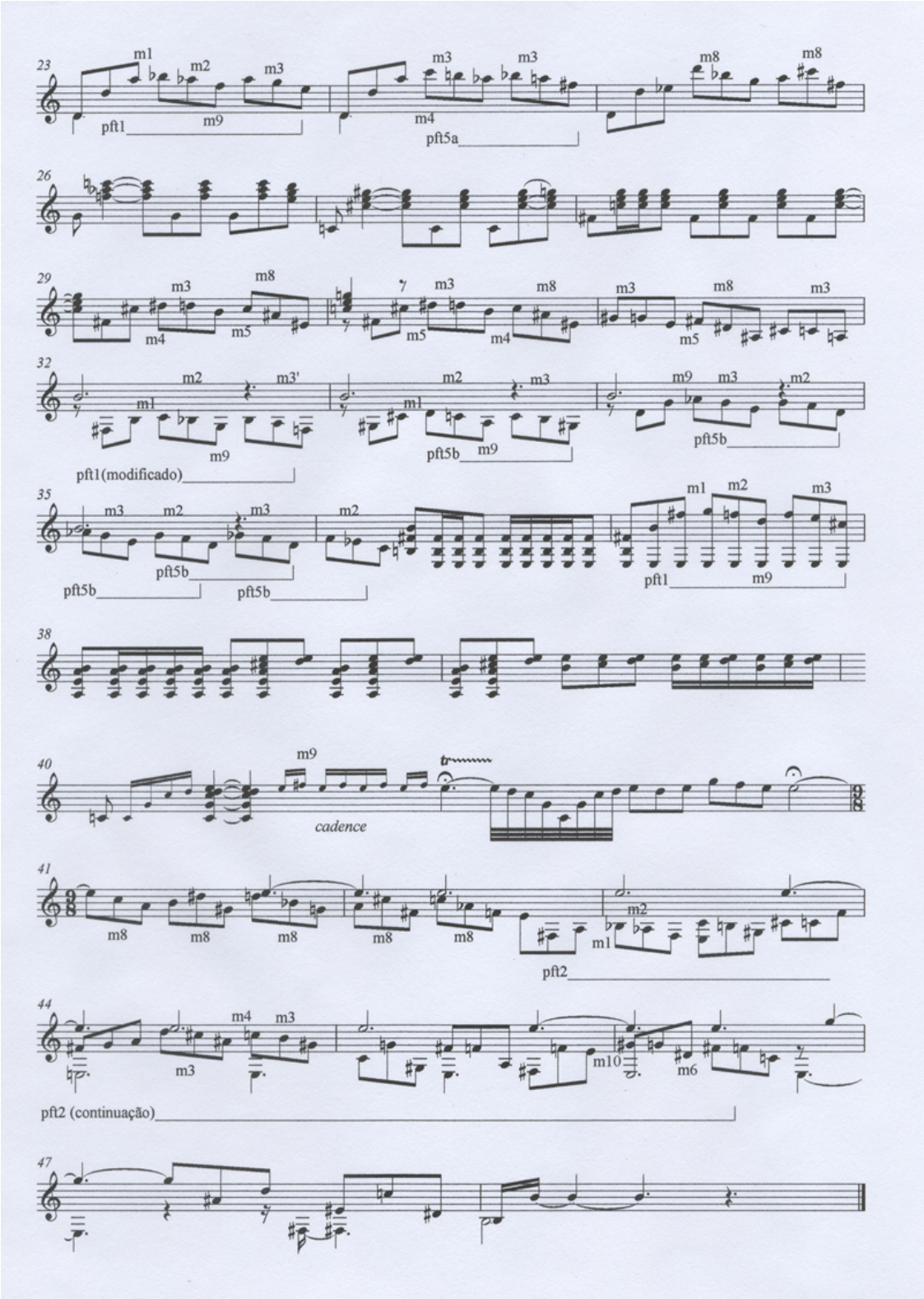


Ilustração 30- Página nº 2 do primeiro movimento, *Prélude*.

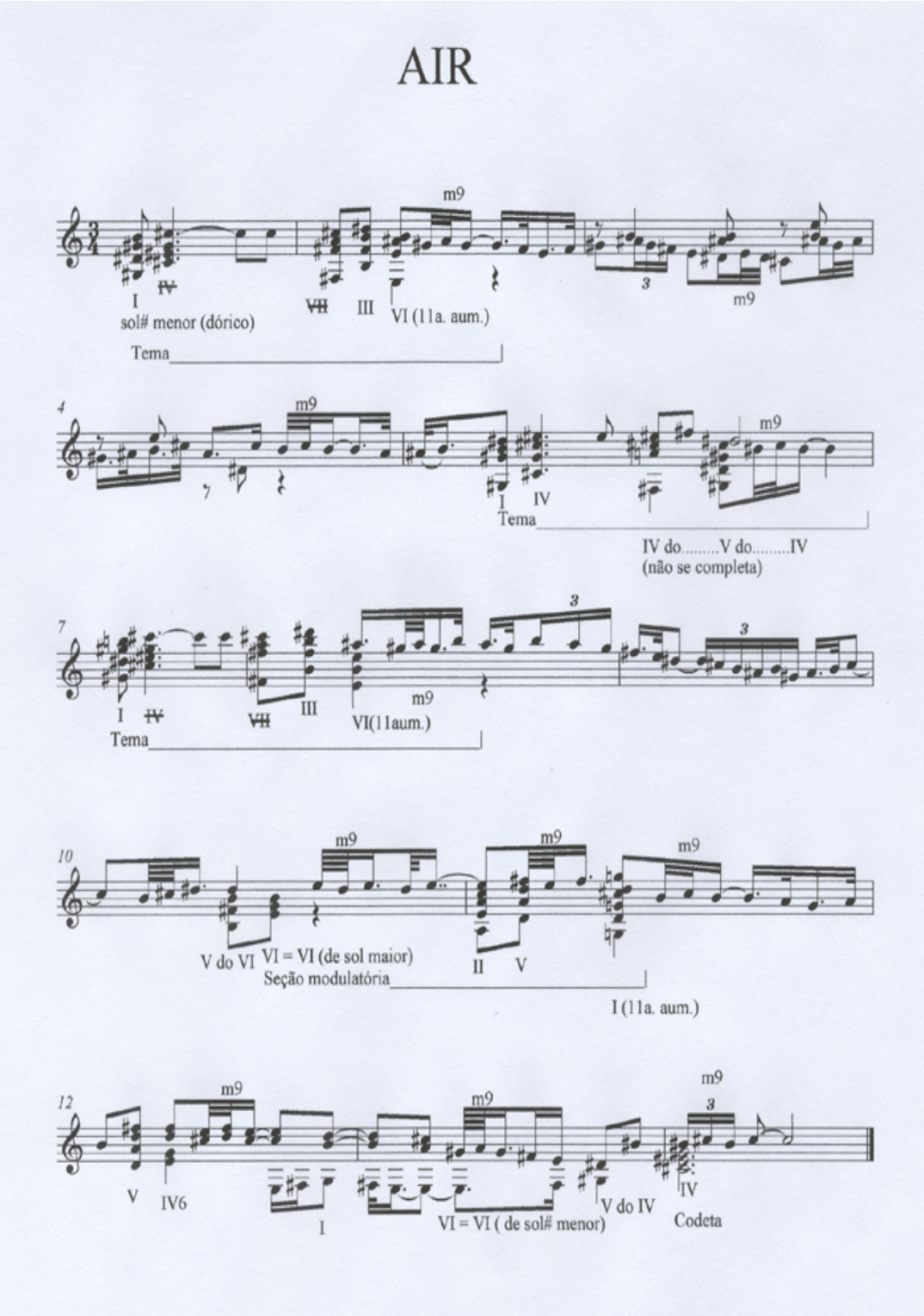


Ilustração 31- Página do segundo movimento, *Air*.

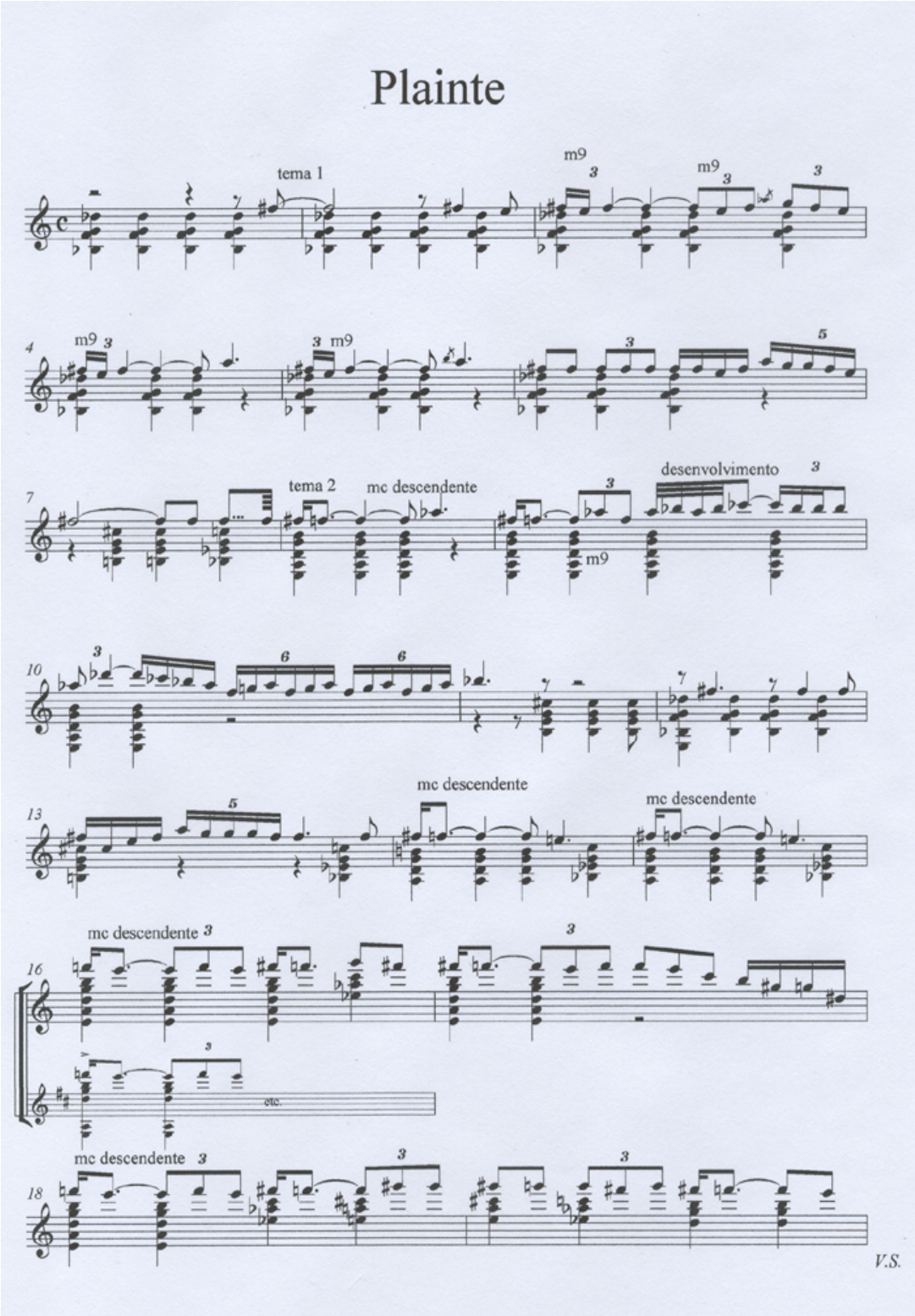


Ilustração 32- Página nº 1 do terceiro movimento, *Plainte*.

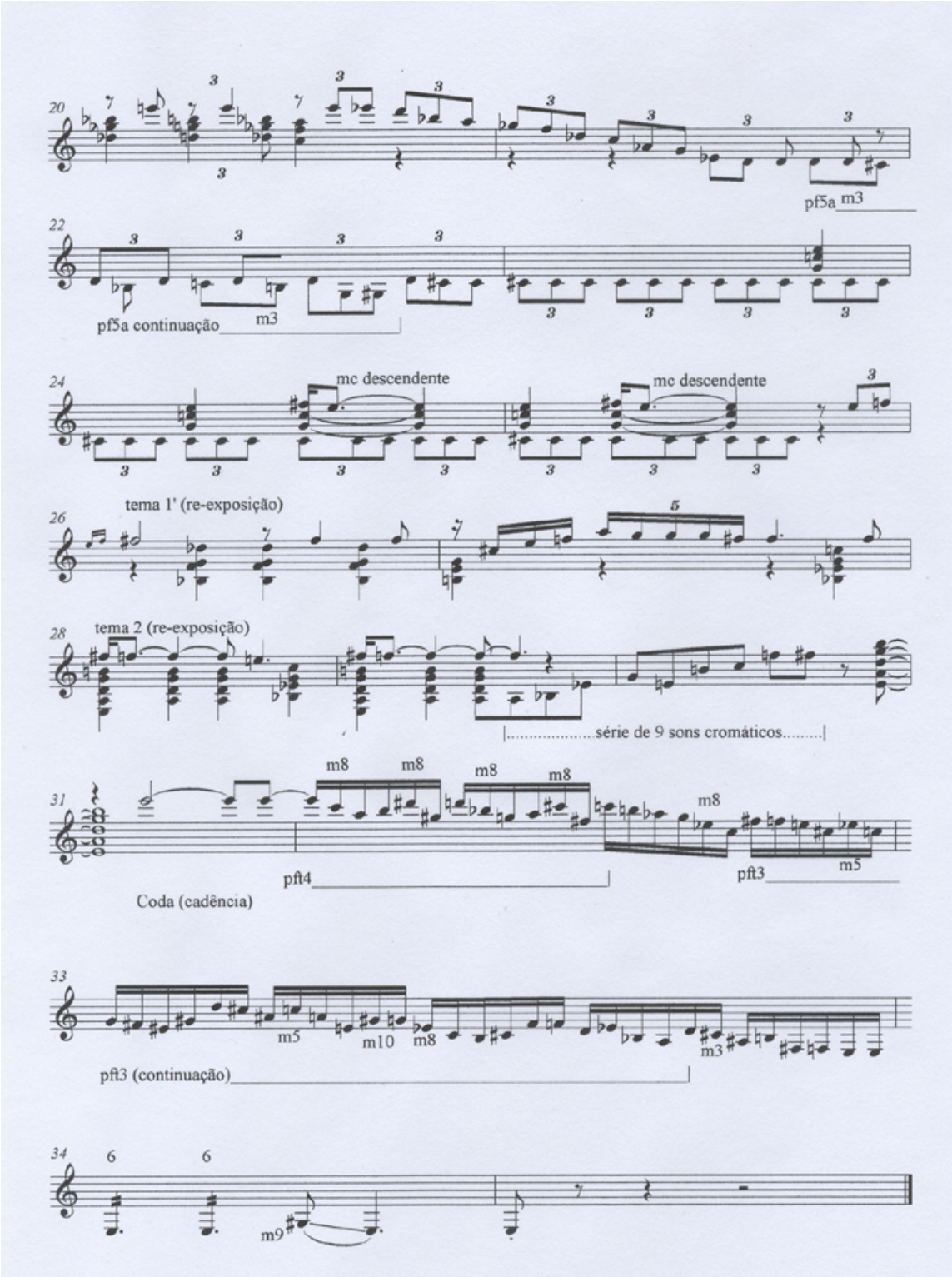


Ilustração 33- Página nº 2 do terceiro movimento, *Plainte*.

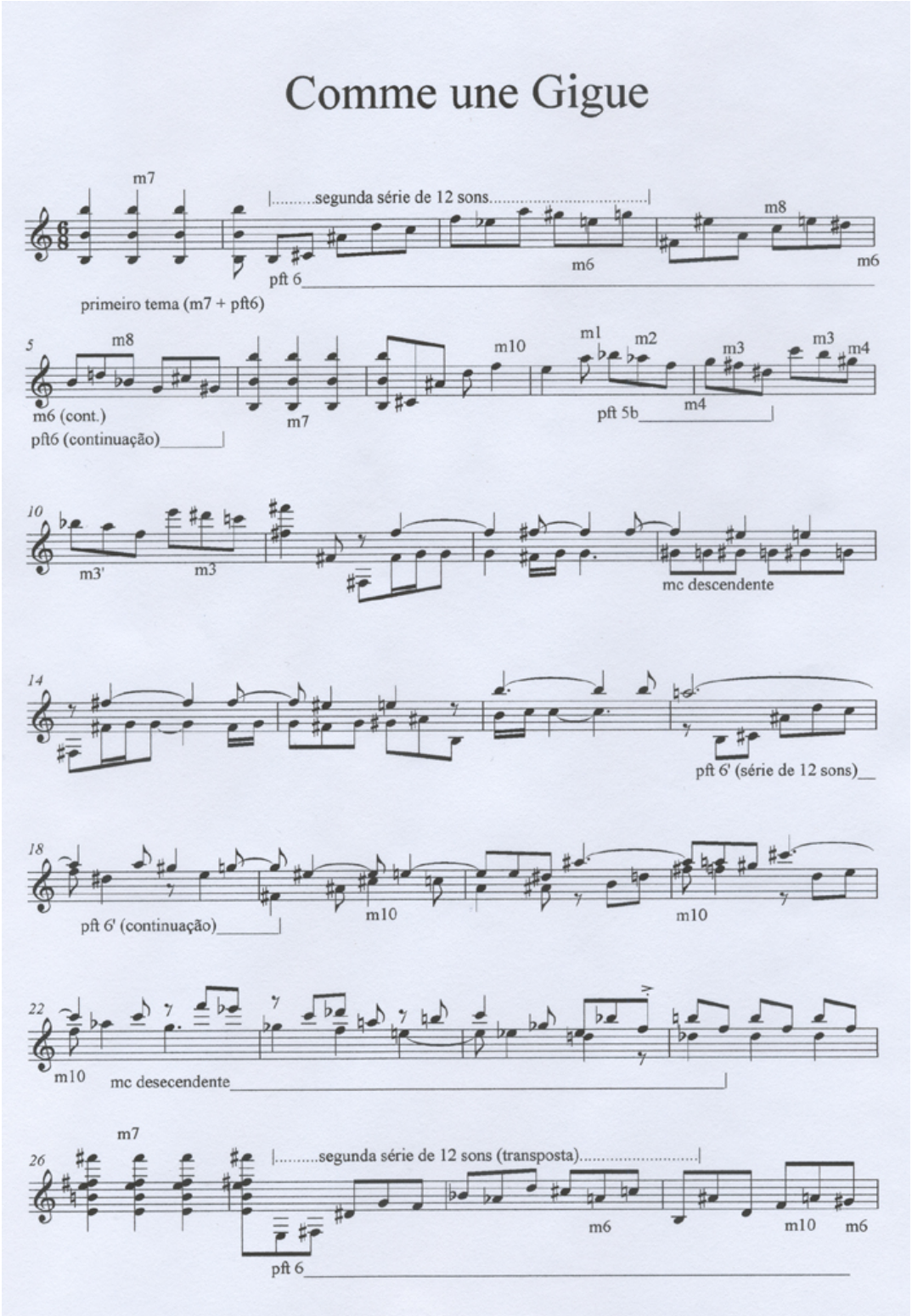


Ilustração 34- Página nº 1 do quarto movimento, *Gigue*.

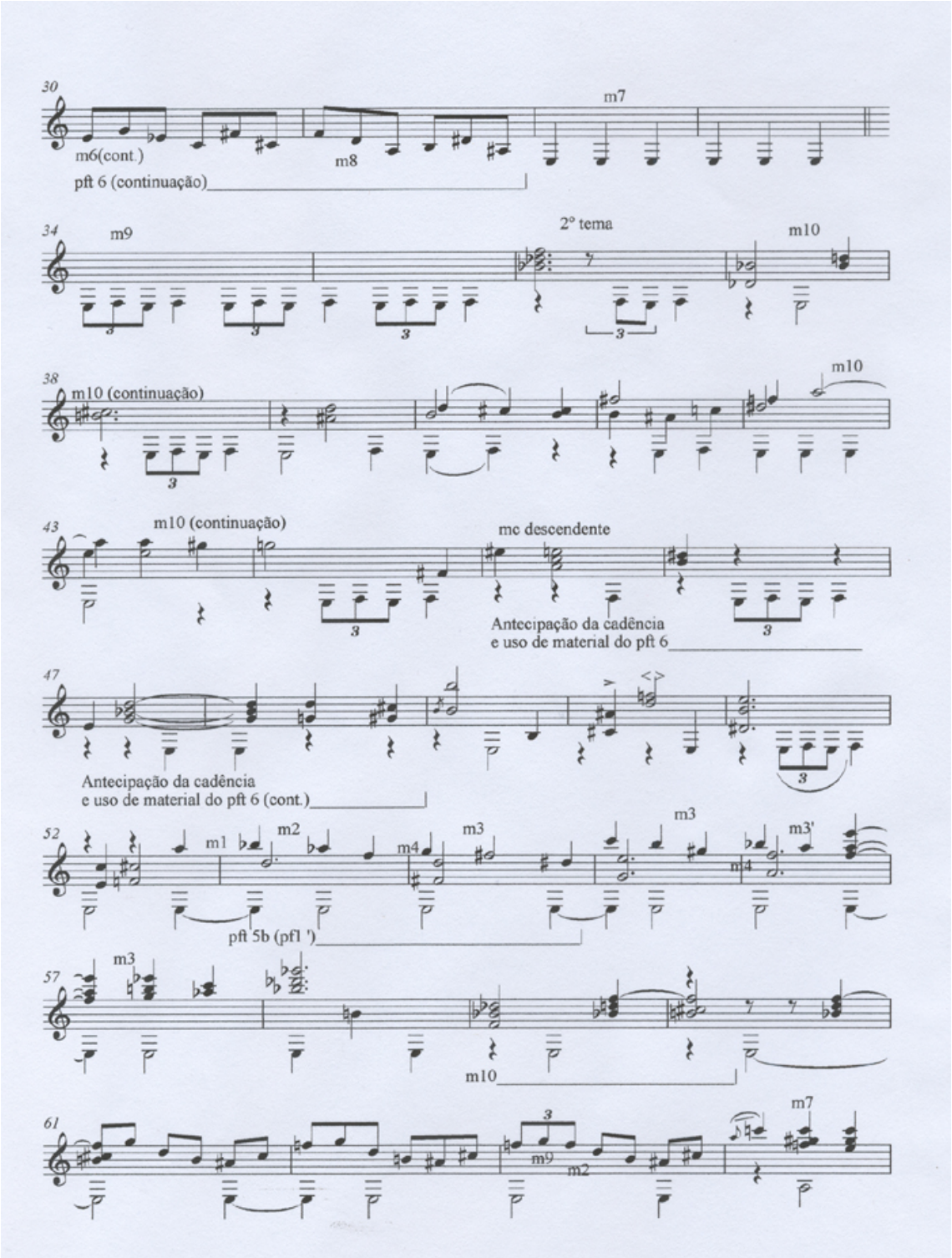


Ilustração 35- Página nº 2 do quarto movimento, *Gigue*.

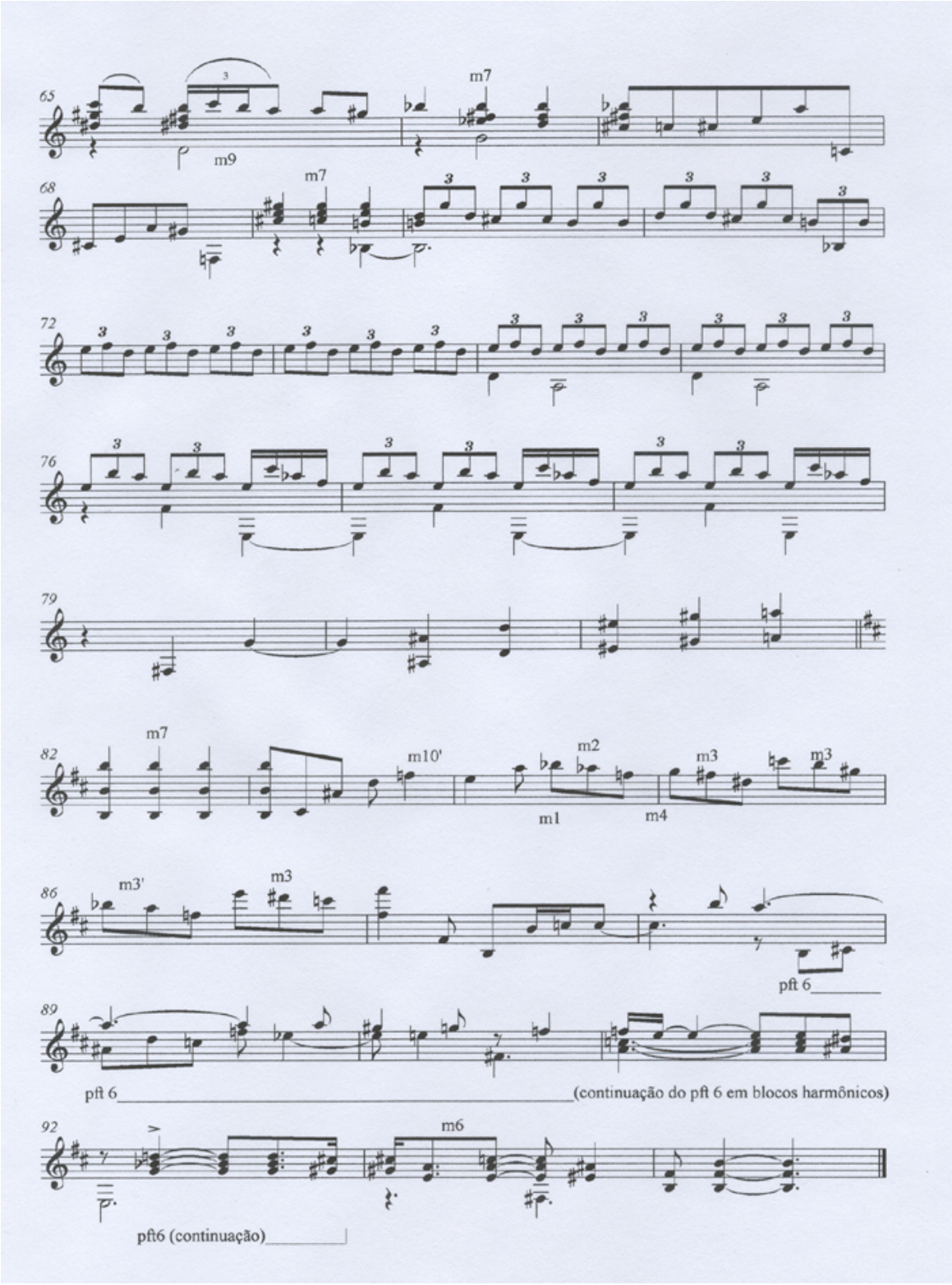


Ilustração 36- Página nº 3 do quarto movimento, *Gigue*.

4. ANÁLISE INDIVIDUAL DOS MOVIMENTOS

4.1 Critérios analíticos

A idéia básica do presente estudo refere-se à análise de uma obra cujas versões, violonística e orquestral, apresentam diferenças e similaridades. Como certos elementos são comuns a ambas versões e outros são característicos e não intercambiáveis, disponho a seguir uma lista com pontos freqüentemente observados durante a comparação entre as partituras do violão e orquestral a fim de facilitar a compreensão no decorrer da análise:

a) **Forma e estruturação geral**: quanto à organização formal e estrutural, alteração de fórmulas de compasso, presença de armadura de clave, diferenciação no número de compassos, alterações e idiossincrasias no uso da grafia, sistema de notação e erros de notação.

b) **Sistemas e técnicas composicionais**: quanto à utilização de modalismo, tonalismo, atonalismo, poli-tonalismo, atonalismo livre, pontilhismo[52], serialismo, contraponto e homofonia.

c) **Instrumentação:** quanto à escolha e uso dos instrumentos e comentários a cerca da utilização dos timbres.

d) **Interpretação**: quanto às indicações e sinais de articulação e expressão bem como de fraseado e alterações de andamento.

e) **Texto**: quanto à diferenciação entre os títulos dos movimentos e nomes dos instrumentos assim como alteração da língua utilizada na designação dos instrumentos e nas indicações interpretativas.

Tomaremos como referência visual, para fins de exemplificação, alguns trechos do manuscrito para violão, entregue por Frank Martin ao violonista Hermann Leeb em 1938[53].

[52] O termo pontilhismo é aqui utilizado para designar a alternância de intervalos por saltos, em geral maiores que uma quinta. Não se refere ao conceito freqüentemente utilizado a partir da década de 50 para designar um "tecido de pontos" (GRIFFTS, 1986, p.173), associado a certas composições de Messian ou Stockhausen.
[53] Para saber mais ver subseção 2.4: Histórico do original para violão.

Sendo o original de 1938 praticamente idêntico, em termos formais e estruturais à versão orquestral[54], não será difícil para o leitor encontrar o compasso correspondente à partitura orquestral. As figuras utilizadas terão a função de ilustrar parte das explicações referentes à análise. Neste sentido recomendamos que o leitor deste trabalho tenha em mãos as partituras completas de ambas versões para que o entendimento se torne mais efetivo[55]. Para tanto utilizaremos referências quanto à página em que se encontram os compassos analisados, para que se torne mais cômoda a visualização e comparação entre as versões.

4.2 *Prélude*: análise motívica e estrutural

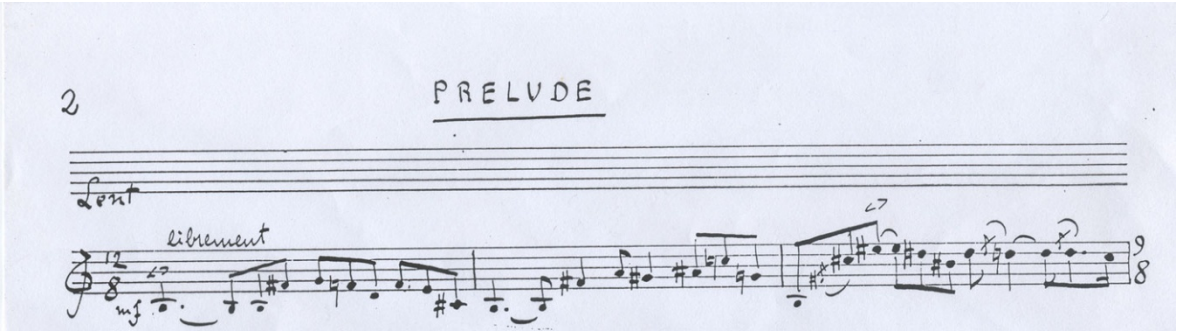


Ilustração 37- Compassos iniciais do *Prélude*, na versão manuscrita para violão de 1938.

A idéia recorrente em todo o primeiro movimento *Prélude*, está baseada numa pequena, porém importante, frase apresentada logo no início, em seu primeiro compasso à qual chamaremos *perfil temático nº 1*. Podemos observar o contorno melódico de caráter ondulatório, em torno da nota si. O primeiro intervalo apresentado, uma 5ª justa, conecta-se ao primeiro *motivo* da obra, chamado *motivo nº 1*.

Constituído pelo movimento de segunda menor ascendente seguido de segunda maior descendente (aqui representado pelas notas fá♯-sol-fá♮) o *motivo nº 1* irá aparecer em diversos locais do *Prélude* e também no último movimento, *Gigue*. Este *motivo* possui um ponto de intersecção com o *motivo* seguinte: *o motivo nº 2*. Este é caracterizado pelo movimento descendente de segunda maior, seguido de terça menor, representado pelas

[54] É importante constar que o manuscrito de 1955 entregue à Universal Edition contém alterações estruturais em relação à versão orquestral. Não sendo por isso utilizada para a análise. Cf. prefácio da edição UE 12711, por Maria Martin.
[55] Cópias das partituras encontram-se nos anexos A (orquestra) e B (violão).

notas sol-fá♮-ré. Da mesma forma que ocorrerá com o *motivo nº 1*, e todos os demais *motivos* da obra (no total de dez), o *motivo nº 2* será constantemente utilizado e reaproveitado ao longo de trechos específicos da obra, como será observado no decorrer da análise. Ao final do *motivo nº 2* segue-se o *motivo nº 3*: fá-mi-dó♯ caracterizando o movimento descendente de segunda menor seguido de terça menor. As conexões entre o salto de 5ª, e os motivos nº 1, 2 e 3, constituem a elaboração do primeiro *perfil temático* da obra: o *perfil temático nº 1*.

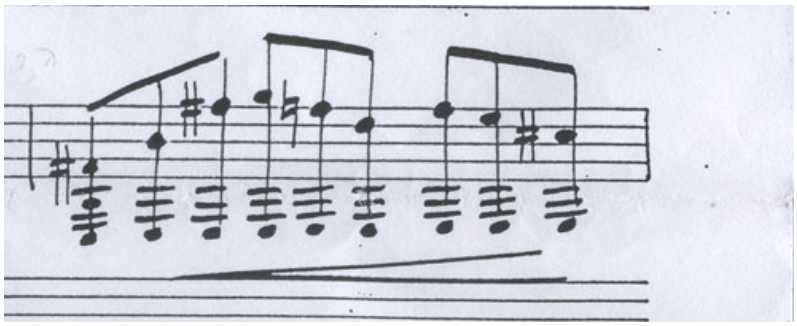


Ilustração 38- Compasso nº 37, mostrando a repetição, com o pedal de mi, do *perfil temático nº 1*.

O *perfil temático nº 1* pode aparecer em sua forma literal, transposta ou modificada. Exemplos disso são verificados no compasso nº 23 (no qual notamos a presença do *perfil* transportado uma terça menor acima do original), e no compasso nº 24 (onde se percebe um maior grau de variedade, sendo também chamado de *perfil temático nº 5a*).

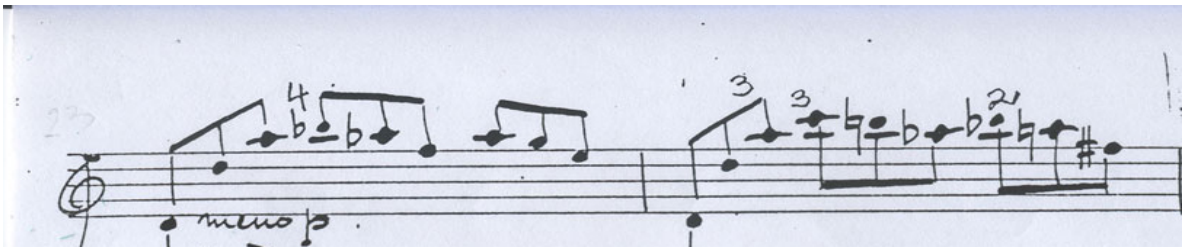


Ilustração 39- Perfil temático nº 1 transposto e variado nos compassos nº 23 e 24.

Mas o primeiro movimento *Prélude* não é constituído por um único *perfil temático*. A presença do *perfil temático nº 2*, localizado entre o 12º e o 14º compassos, insere a primeira série de doze sons da obra. Como discutido na subseção 2.2, percebe-se a intenção do compositor em não se ater a regras estritas no que toca à utilização da série. Inserida em

meio à apresentação do *perfil temático nº 2*, a série de doze sons não será apresentada novamente de maneira integral, já que fazia parte do contraponto elaborado entre a linha do baixo e a melodia. Já o perfil *temático nº 2* será reutilizado integralmente, entre os compassos nº 42 (a partir do fá♯ grave -2º compasso da ilustração) e 45 (sendo finalizado com a nota dó).

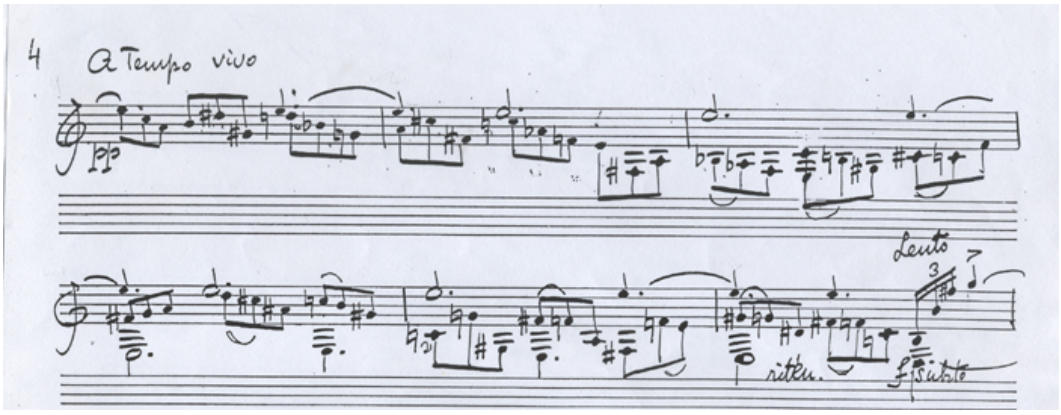


Ilustração 40- Aqui p*erfil temático nº 2* já não mais incorpora a série de doze sons completa.

A presença do *perfil temático nº 3* pode ser verificada entre os compassos nº 19 e 21. Sendo constituído pelos *motivos nº 3*, *8* e *10*, ele será reutilizado em sua forma integral na cadência do terceiro movimento *Plainte*, localizado entre os compassos nº 32 e 33.

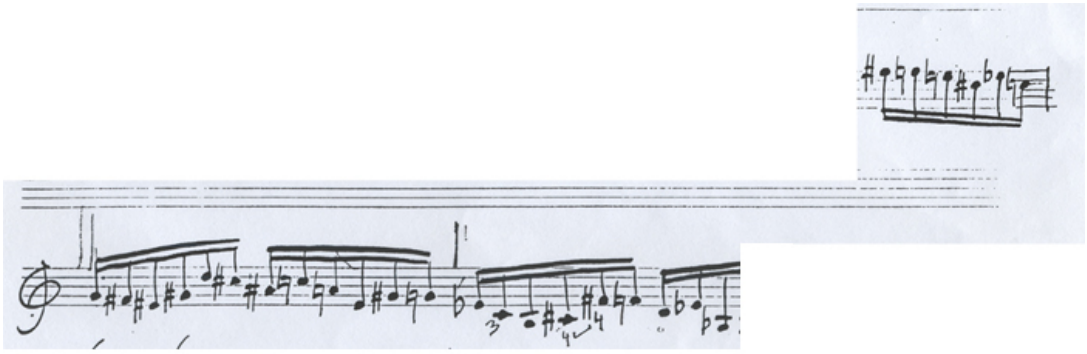


Ilustração 41- A reutilização do *perfil temático nº 3*, inserido na cadência final do terceiro movimento.

Já o *perfil temático nº 4*, cuja formação se dá apela conexão repetida do *motivo nº 8*, verificamos o movimento de tríades menores entrelaçadas cromaticamente. A seqüência, localizada nos compassos nº 17 e 18, é a seguinte: si–sol–**mi** / fá♯-lá♯-**ré**♯ /lá♮–fá♮–**ré**♮ / mi–sol♯-**dó**♯/ sol♮–mí♭-**dó**♮.

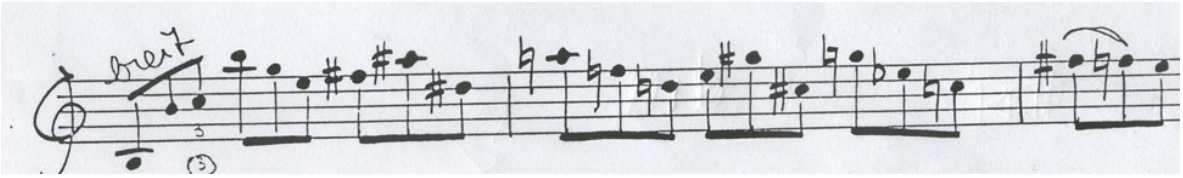


Ilustração 42- perfil temático nº 4, constituído pela conexão de tríades menores arpejadas.

Apesar de diferentes em sua constituição estrutural, todos os *perfis temáticos* apresentados até agora têm em comum o elemento rítmico. O caráter ondulatório atribuído à repetição das colcheias em compasso composto contribui de forma a se manter o senso rítmico e o perfil unificador. Interessante é a reflexão do próprio compositor a respeito da *forma* em sua música:

> Eu nunca fui capaz de conceber nem de me preocupar com a questão da forma musical em si mesma. Eu sempre acreditei que a verdadeira forma musical não tem nada a ver com a regularidade com que um ou mais temas voltam a ser repetidos [...] A forma que eu tenho procurado por toda a minha vida tem muito a ver com a 'substancia musical'[...]Aqui, todo episódio, todos os elementos melódicos e rítmicos, toda a tonalidade, mesmo que apenas sugerida, todas as notas entram com sua importância na construção do todo. (MARTIN[56] apud PRESTI, 1995, tradução nossa).

A preocupação de Martin com as relações tonais deve ser observada no 22º compasso: a inserção de notas cadenciais (mi e lá) na linha do baixo, conduzem a transposição do *perfil temático nº 1* para a região de ré. A partir 27º compasso, temos o elemento rítmico contrastante identificado pela entrada enérgica de gestos provenientes da música espanhola, caracterizados pelo uso de rasgueados seguidos de fragmentos escalares.Com a utilização de bi-tonalismo (a nota pedal dó, sustentando a repetição do acorde de dó♯ menor) o compositor prepara o momento de clímax do primeiro movimento que culminará com a entrada da *cadence* no compasso nº 40.

[56] Cf. MARTIN, Frank. *A propos de mon de concerto de violon*. Revue Musicale, 1952, n. 212, p. 111-115.

A ocorrência de gestos típicos da música instrumental e vocal barroca, rica em ornamentação, que precederão a conclusão do movimento, pode ser verificada no compasso nº 40. Note-se que a métrica é muito livre neste ponto, o que não ocorrerá na versão orquestral, quando a subdivisão do tempo será marcada pela divisão de barras de compasso.

A coda utiliza o movimento cromático descendente de tríades menores, caracterizando a repetição do *motivo nº 8* (compasso nº 41 e início do 42), associado ao *perfil temático nº 2*, que se estende entre os compassos nº 42 e 45. Perceba que a inserção da série de dose sons não está completa aqui: a última nota da série (o ré♯) que aparecia na linha aguda (no segundo tempo do 13º compasso), aqui é substituída pela repetição da nota mi. A indicação *Lento,* no último tempo do 46º compasso, reforça a idéia de finalização, juntamente com a adição de ritmos pontuados e saltos intervalares marcando uma sonoridade pontilhística.

A partir destas observações propomos duas possibilidades de leitura formal para esse movimento:

a) Uma estrutura do tipo: *A-B-A'-C-cadência-coda*, onde: *A* é constituída pelo *perfil temático nº 1*; *B*, pela seção contrapontística (formada pelo *perfil temático nº 2*); *A'*, pela re-elaboração do *perfil temático nº 1* (no 15º compasso), *C* pela seção rítmica (entre os compassos nº 26 e 38), cadência ornamental e coda a partir do 41º compasso.

b) Numa segunda possibilidade, mais simplificada, enxerga-se a forma *A-B-Coda*, através do desenvolvimento gradual do *perfil temático nº 1* e do processo adensamento sonoro (o que pode ser mais facilmente percebido pela audição da versão orquestral) e sua diluição, a partir do 41º compasso.

4.3 *Prélude*: comparação entre as versões

1º compasso

O *Prélude* é iniciado em compasso quaternário composto (12/8). O tema principal é apresentado por instrumentos que representam, dentro da tessitura geral da orquestra, uma região relativamente grave. Clarinete baixo em si bemol, em uníssono com as harpas e os violoncelos, iniciam execução do *perfil temático nº 1*. A indicação *dolce*, abaixo do solo de clarinete baixo, sugere a relação com o timbre grave do violão, bem como a escolha pelo compositor pelas harpas e violoncelos (em *pizzicato vibrato*). A indicação *LENTO*, apresentada na versão orquestral, aparece na partitura do violão em francês: *lent.* Ainda algumas diferenças: a indicação *librement* na partitura do violão e o sinal de *mf*, que estão ausentes na versão orquestral e uma indicação de articulação mais precisa na versão orquestral com a sinalização de tenutos e ligaduras de frase.

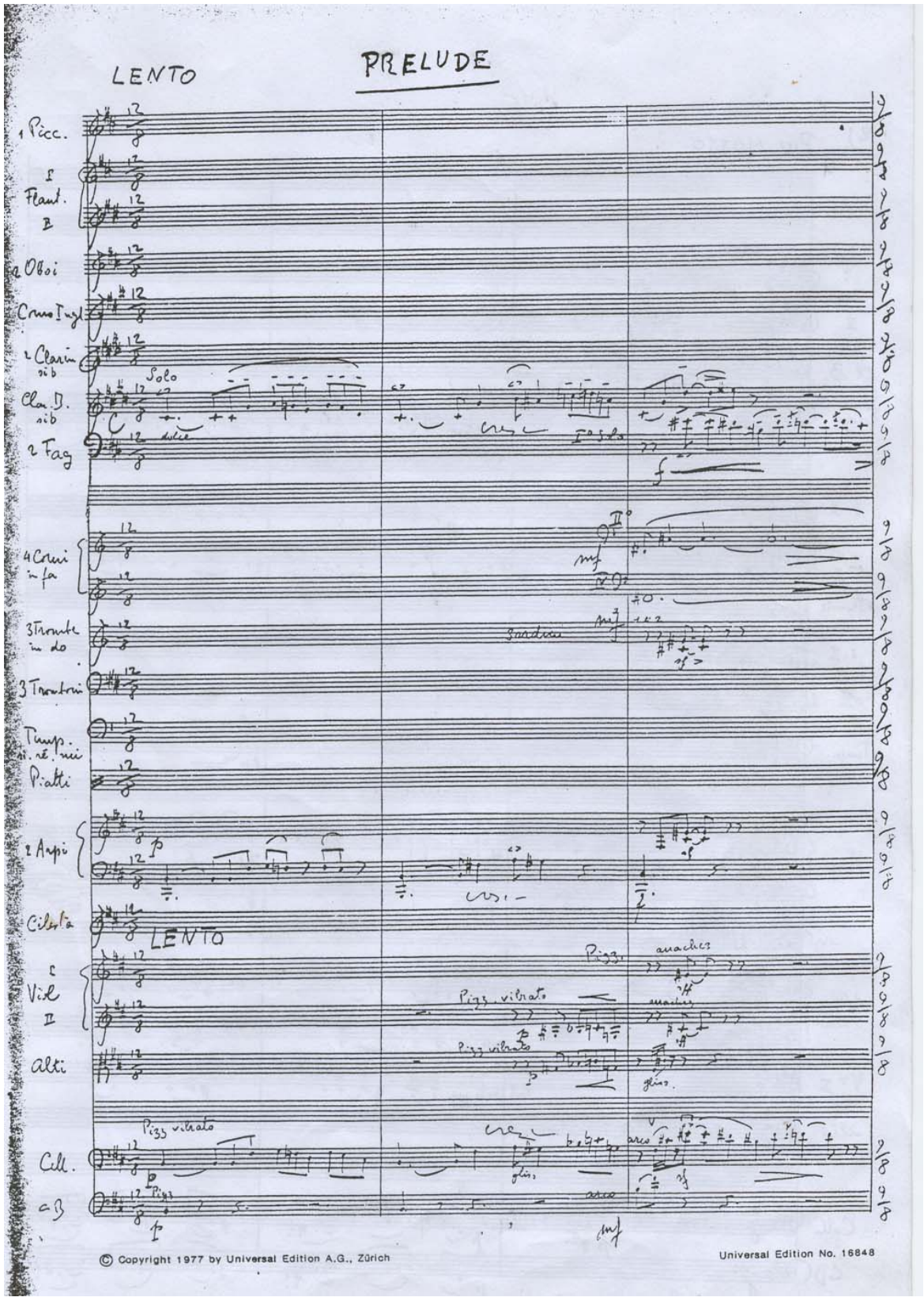


Ilustração nº 43- A primeira página do *Prélude*, na versão orquestral, *Guitare pour Orquestre*.

2º compasso

Segue-se o tema principal com o clarinete baixo e violoncelos. As harpas não finalizam a frase. Em *pizzicato vibrato* entram violinos e violas, que reforçam a finalização do compasso. Aparece, portanto, como recurso orquestral, a idéia de "diálogo" entre os instrumentos. A indicação *crescendo,* ausente na partitura de violão, sugere o aumento de tensão e direcionamento que leva o discurso musical ao compasso seguinte.

3º compasso

A introdução de uma figuração rítmica pontuada é apresentada de maneiras diferentes quanto à escrita nas duas versões: enquanto a versão original (violão) apresenta uma apigiatura (fá♯ e dó♯), esta função é delegada aos violoncelos, que a realizam de forma escrita, com a utilização do arco. Entendemos que tal recurso tenha como objetivo aproximar a escrita orquestral da idéia de arpejo, característica da gestualidade instrumental do violão. O fraseado é distribuído entre clarinete baixo, fagote I, e ainda violoncelos. Figurações rítmicas de acompanhamento e colorido timbrístico são realizados pelo restante da seção das cordas, da mesma forma que ocorre com as harpas, trompas II e IV e trompetes I e II com surdina. Observe-se ainda a expressão em francês *arrachez*, acima dos violinos I, que em português designa o imperativo do verbo "arrancar", indicando uma entrada enérgica. Isto se confirma pelos sinais *sff*, presentes na versão orquestral, mas ausentes na partitura do violão.

4º compasso

Mudança de compasso para ternário composto (9/8). A indicação, na partitura orquestral *PIU MOSSO* diferencia-se de seu original quanto à escolha da língua: *Plus Vite.* Esta alternância de idiomas será freqüente, como será observado, durante toda análise da obra, em ambas versões. O compositor trabalha o fraseado distribuindo os grupos de notas entre clarinetes, clarinete baixo e harpas, retomando a idéia de "diálogo" entre instrumentos. Uma pequena alteração quanto a escrita é notada: A utilização do mi♭ (harpas), no segundo tempo do compasso em vez do ré♯ no violão. Perceberemos o uso freqüente de enermonia na escrita do compositor, não apenas nas harpas, que se utilizam

freqüentemente das equivalências enarmônicas (PISTON, 1998, p. 348), mas em todas as famílias de instrumentos, como cordas e sopros. Ainda gestos figurativos, em movimento contrário (si♯ - do♯ e ré♯- mi) são aplicados na sessão das cordas, não aparecendo na versão original para violão.

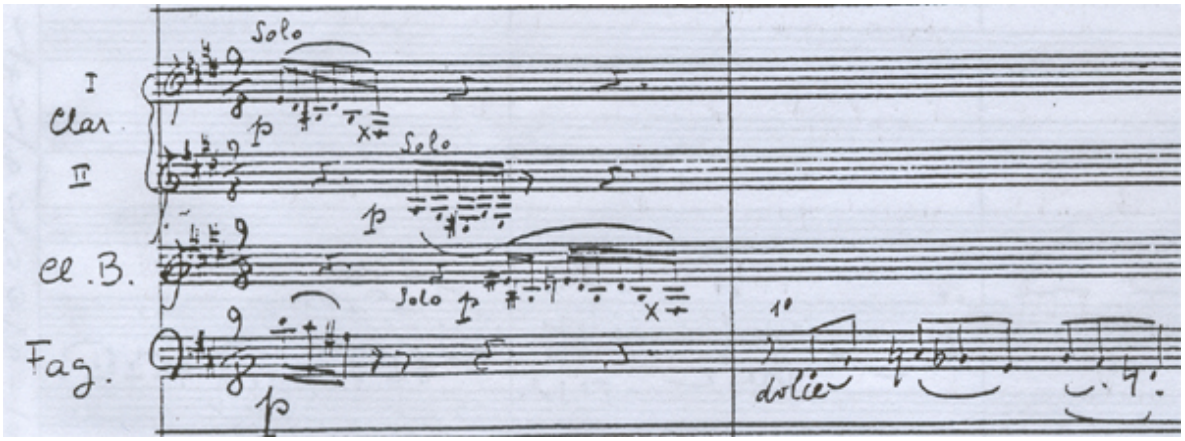


Ilustração 44- O diálogo entre as clarinetes e a retomada do *perfil temático nº 1* pelo fagote I

5º e 6º compassos

O *perfil temático nº 1* é retomado pelo fagote I, juntamente com violoncelos e contrabaixos (em oitavas de reforço). O rulo do tímpano, em região grave, bem como o tremolo dos violinos e violas encontram a sua origem na nota si, tocada em corda solta de forma obstinada pelo violão. As indicações *p* (cordas e trompas) *fp* (tímpanos) e *dolce* abaixo dos fagotes estão ausentes na partitura do violão e advertem para a contenção dinâmica na interpretação.

7º compasso

Retomada do compasso quaternário composto (12/8). Grande aumento na densidade e tensão sonora com a entrada dos clarinetes, clarinete baixo, contra baixos e violas no último tempo do compasso. As indicações de *crescendo* e *ritenuto* reforçam a idéia de direcionalidade que por sua vez conduz a música à primeira mudança harmônica importante na obra com a introdução da nota mi nas regiões graves da orquestra no compasso seguinte.

Cordas, harpas, fagote e clarinete baixo sugerem a correlação com a nota mi grave do violão (mi 1)[57].

8º, 9º, e 10º compassos

Com a indicação *LENTO* acima do 8º compasso na partitura orquestral e seu correspondente em francês *lent*, no original para violão, inicia-se a retomada do *perfil temático nº 1*, ao mesmo tempo em que se principia a transição para uma nova seção, ainda que esta não seja explicitamente indicada. A presença, pela primeira vez, de acordes indicativos de uma estrutura harmônica na composição, leva-nos a apresentar uma breve análise das ocorrências harmônicas verificadas:

a) Centro tonal inicial em si menor.

b) No 8º compasso, a entrada da nota mi, na região grave.

c) Presença da nota dó♯, no 9º compasso, formando com as notas lá e si um acorde de lá maior com 9ª maior acrescentada (lá, dó♯, si), com a 5ª omitida.

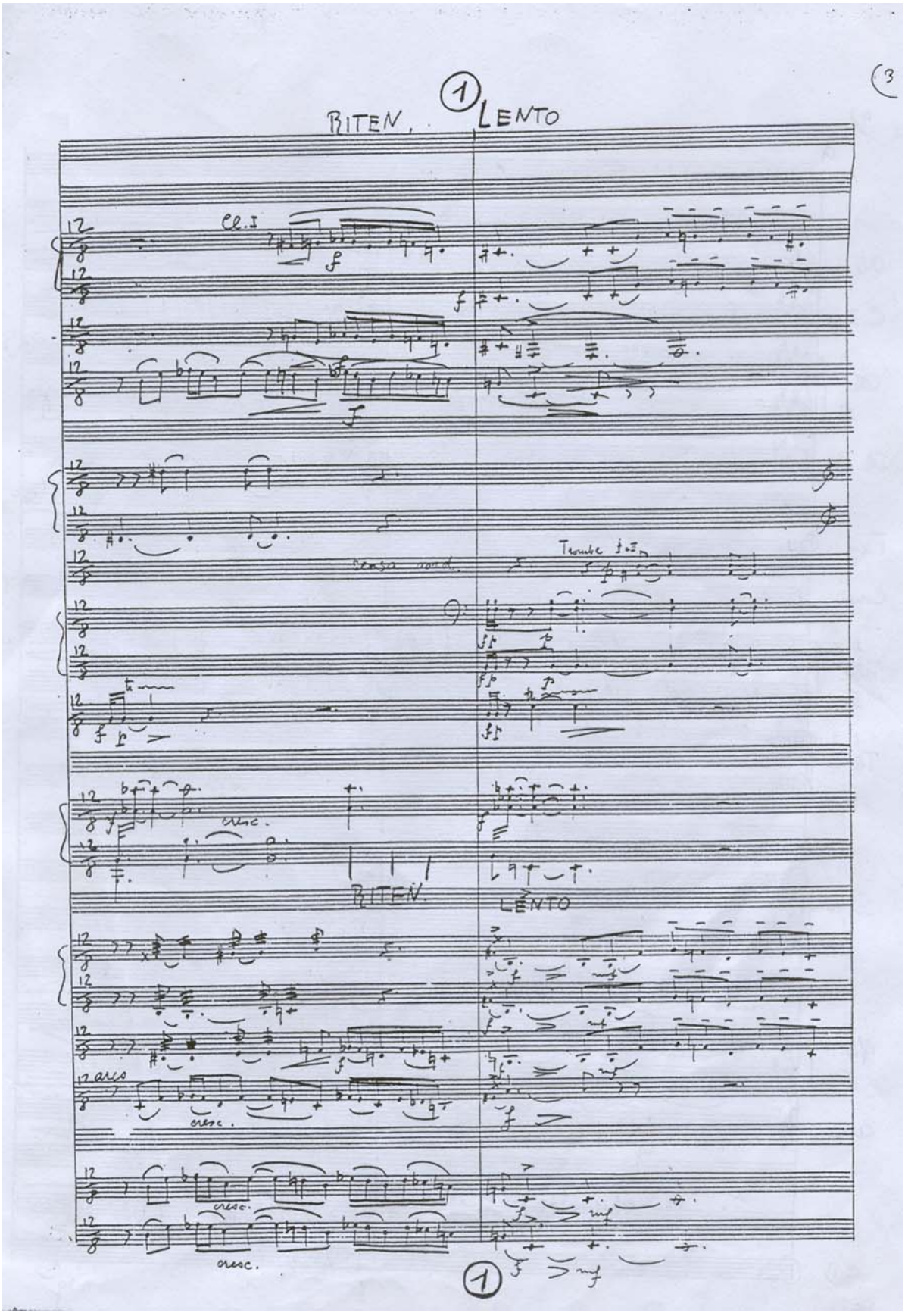
d) Inserção no 10° compasso da nota sol♯ (como sensível de lá).

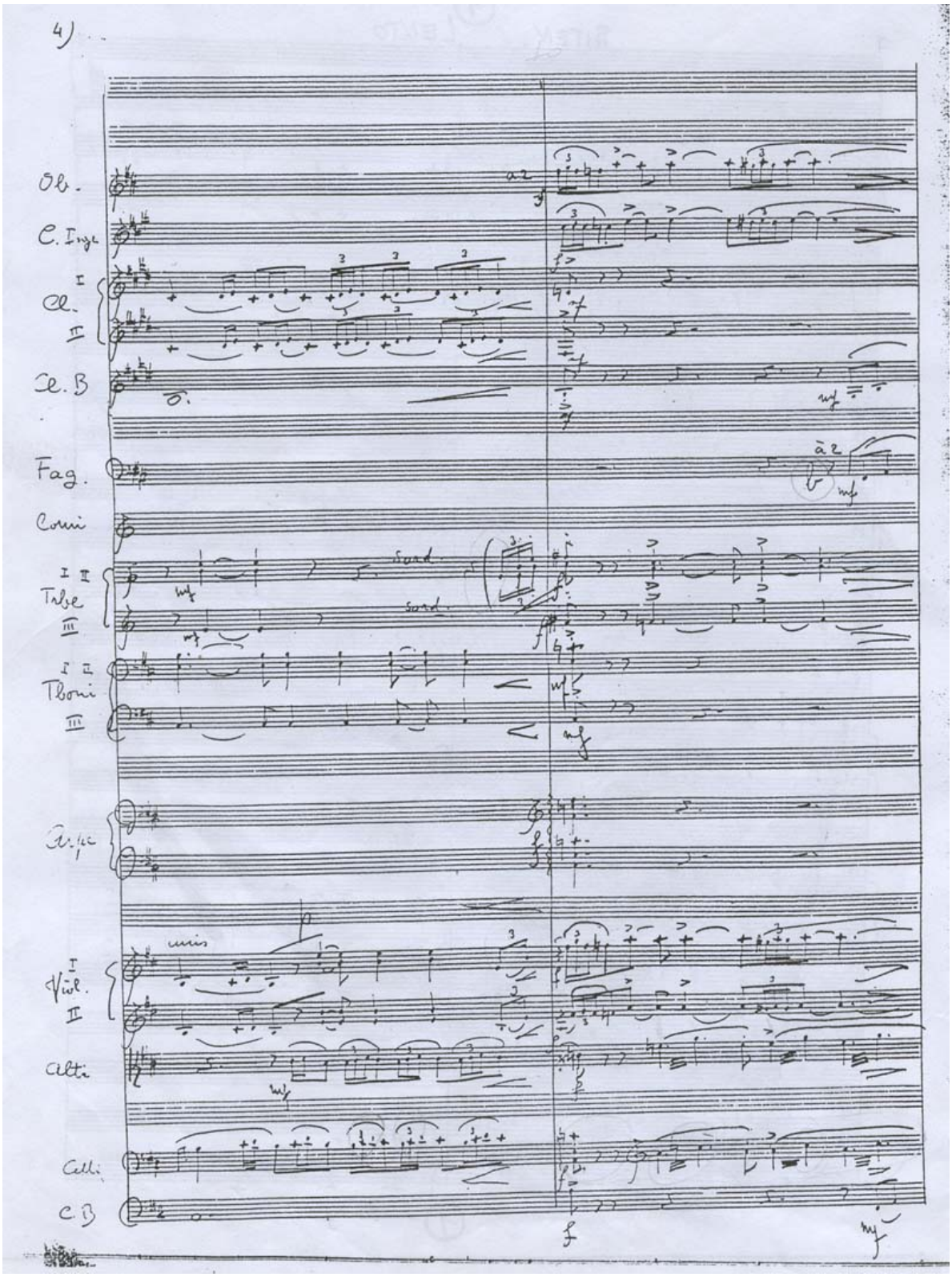
e) Início da retomada motívica na região de fá♯.

Esta breve observação leva-nos a pensar, em termos de análise harmônica, no ciclo de quintas descendentes: si, mi, lá. A visualização dos *motivos nº 2* e *3*, a partir do fá♯ no 11º compasso, sugere a entrada no tom relativo de lá maior, em fá♯ menor, isto é, uma quinta acima do tom inicial apresentado pelo *perfil temático nº 1*. A nota mi, indicativa de uma mudança na direção harmônica, é apresentada, no 8º compasso na região grave pelos contrabaixos, violoncelos, harpas, tímpanos, fagote I e clarinete baixo. A continuidade do desenvolvimento melódico é encaminhada por clarinetes em uníssono bem como violinos e violas. Trombones e trompetes realizam acompanhamento. A nota lá de sustentação harmônica no 9º compasso é tocada pelo trombone III, e clarinete baixo, enquanto a transição melódica é feita pelos clarinetes em uníssono com violoncelos. Esta idéia é reforçada pela entrada das violas no segundo tempo do compasso, bem como a realização harmônica pelos violinos e trombones I e II. Entendemos que a passagem por esses

[57] Som real. O violão, como instrumento transpositor, soa oitava abaixo do que está escrito.

compassos é representativa de uma sinalização na transformação do *perfil temático nº 1* que ocorrerá no compasso seguinte, e é no 10º compasso que essa sinalização chega ao seu clímax. A introdução da sensível de lá, o sol♯, é apresentada nas regiões agudas pelos oboés, corne inglês e violinos. Ainda uma observação: a fórmula de compasso, que na partitura do violão é alterada para 9/8 no 10º compasso, na versão orquestral será modificada apenas no 13º compasso. Em função desta ocorrência é observado o prolongamento da linha melódica em cerca de um tempo.


1
RITEN.
LENTO
Cl. I
Tromba
cresc.
RITEN.
LENTO
arco
cresc.
cresc.
cresc.
1



Ilustrações 45 e 46- Compassos nº 7, 8, 9 e 10 do *Prélude*: a seção modulatória inicia com a entrada da nota mi grave, no oitavo compasso.

11º, 12º e 13º compassos

A idéia contrapontística aqui é dominante sugerindo em grande medida a gestualidade da polifonia bachiana. O *perfil temático nº 2* transposto para a região de fá♯ na região grave, é contraposto a uma linha melódica de caráter expressivo, como indicado na partitura para violão. Chama-se a atenção mais uma vez para a inserção da série de doze sons em meio ao *perfil temático* a partir na nota fá♮, que é então realizado pelos fagotes, clarinete baixo e contrabaixos. Os dois últimos, entretanto, cessam sua participação no segundo tempo do compasso e a ascensão do perfil é encaminhada apenas pelos fagotes. A contraposição melódica, apresentada no 11º compasso pelos violinos, é transmitida às trompas e em seguida reforçada pelos fagotes, num jogo polifônico que irá desenvolver-se até o 13º compasso, quando a fórmula de compasso será alterada para 9/8 (esta alteração já havia ocorrido no 10º compasso, na partitura para violão), e uma firme indicação de *ritenuto* aparecerá em ambas versões: *MOLTO RITEN* (13º compasso) na versão orquestral e *molto rit. e dim.* (14º compasso) na partitura do violão. Na partitura orquestral aparece ainda uma grande fermata acima da barra divisória entre o 13º e 14º compassos indicando a suspensão do tempo antes da retomada do *perfil temático nº 1* no compasso seguinte.

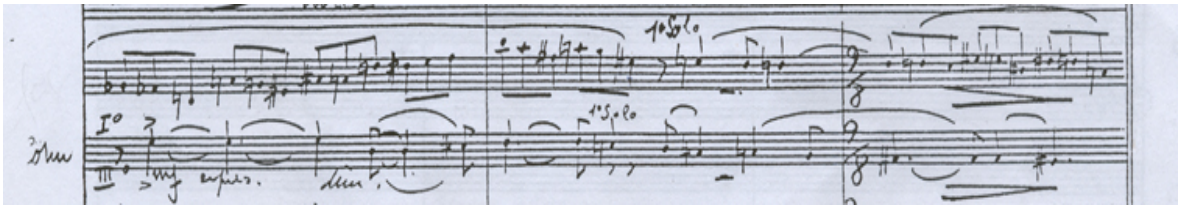


Ilustração 47- Compassos nº 11, 12 e 13 do *Prélude*: a entrada do perfil *temático nº 2* pelo fagote (localizado acima das trompas I e III).

14º ao 20º compasso (orquestra); 15º ao 21º compasso (violão)

Embora não haja nenhuma alteração de caráter estrutural entre as versões, a opção pela mudança na fórmula de compasso ocorrida criou uma defasagem quanto à numeração dos compassos. Para tanto indicaremos, a partir de agora, a numeração em ambas versões. No 14º compasso (orquestra), 15º compasso (violão), retoma-se o *perfil temático nº 1* em regiões agudas da orquestra, com a flauta I e clarinete I. Observa-se a indicação *CON MOTO* na grade orquestral e *Vite* na partitura do violão.

Como parte do desenvolvimento temático o compositor utiliza violinos I em *divisi* dobrando o movimento cromático em tremolo dos violinos II e violas (ausentes na versão violonística) enquanto o clarinete baixo apresenta o pedal em si (do 14º ao 16º compassos), reafirmando o centro referencial. Além disso, a entrada da celesta confere ao trecho analisado um colorido timbrístico diferenciado. *O perfil temático nº 4* (cuja entrada se dá partir do segundo tempo do 17º compasso) é desenvolvido pela conexão do *motivo nº 8* (encadeamento cromático descendente de tríades menores), distribuído nos compassos referidos e reforçado pela entrada, em momentos distintos, por oboés, corne inglês e fagotes. A partir do 19º compasso da partitura para violão (18º na versão orquestral) temos a apresentação do *perfil temático nº 3.*

21º ao 24º compasso (orquestra); 22º ao 25º compasso (violão)

Com a pontuação incisiva sobre as notas mi e lá temos o encaminhamento harmônico para a região de ré confirmando o senso de direcionalidade, próprio da música tonal. Esta pontuação é apresenta na orquestra, como não poderia deixar de ser, por instrumentos que abrangem tessituras graves, como os contrabaixos, violoncelos em *divisi* e harpas. Para reforçar o *crescendo*, a intensa participação das cordas e trompas, contribui no sentido de desenvolver a idéia básica de direcionalidade que culminará com uma grande alteração nos motivos rítmicos nos compassos nº 25 (orquestra) e 26 (violão).

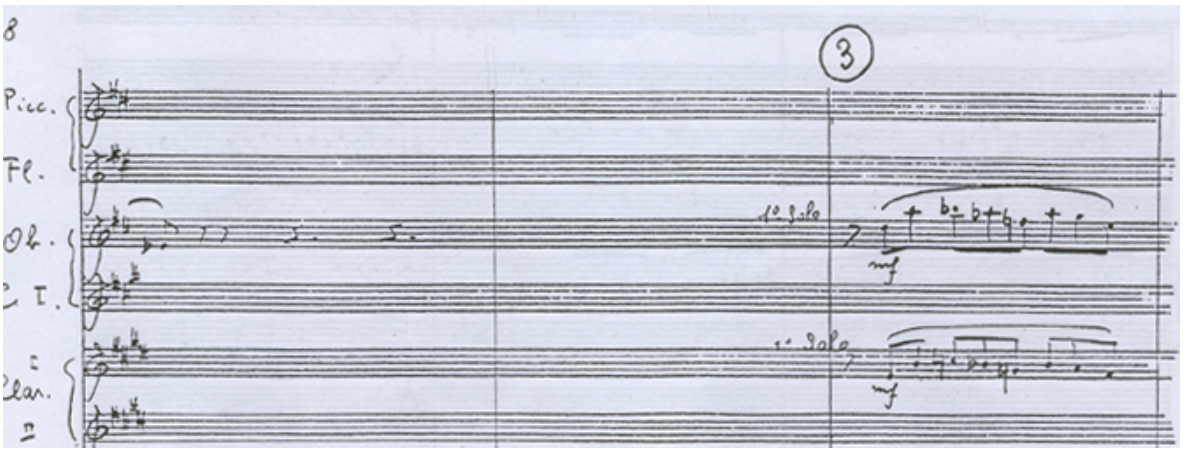


Ilustração 48- A entrada do oboé e do clarinete retomando o *perfil temático nº 1* no 23º compasso do *Prélude.*

25º e 26º compassos (orquestra); 26º e 27º compassos (violão)

A primeira grande alteração rítmica desde o início do movimento é marcada pela introdução de acentuações nos contratempos, e alternância rítmica entre madeiras e cordas, tendo como sustentação harmônica a nota sol, executada pelas trompas no 25º compasso da partitura orquestral[58]. O acorde de fá menor sustentado pelo pedal em sol e, no compasso seguinte, o acorde dó♯ menor marcado sobre o dó natural, são demonstrativos da intenção do compositor em transitar por territórios poli-tonais. A marcação rítmica é reforçada pela indicação *f* e sinais de acentuação, tanto na partitura orquestral quanto na versão para violão. A entrada dos *cymbales*[59], que aparecem pela primeira vez, reforça o momento de tensão conferido ao trecho.

[58] Entenda-se para este e outros instrumentos transpositores, o som produzido e não escrito. Trompas em fá soam uma quinta abaixo do que está grafado.
[59] O compositor se refere algumas vezes aos pratos como *cymbales* e outras como *piatti*, como neste compasso.

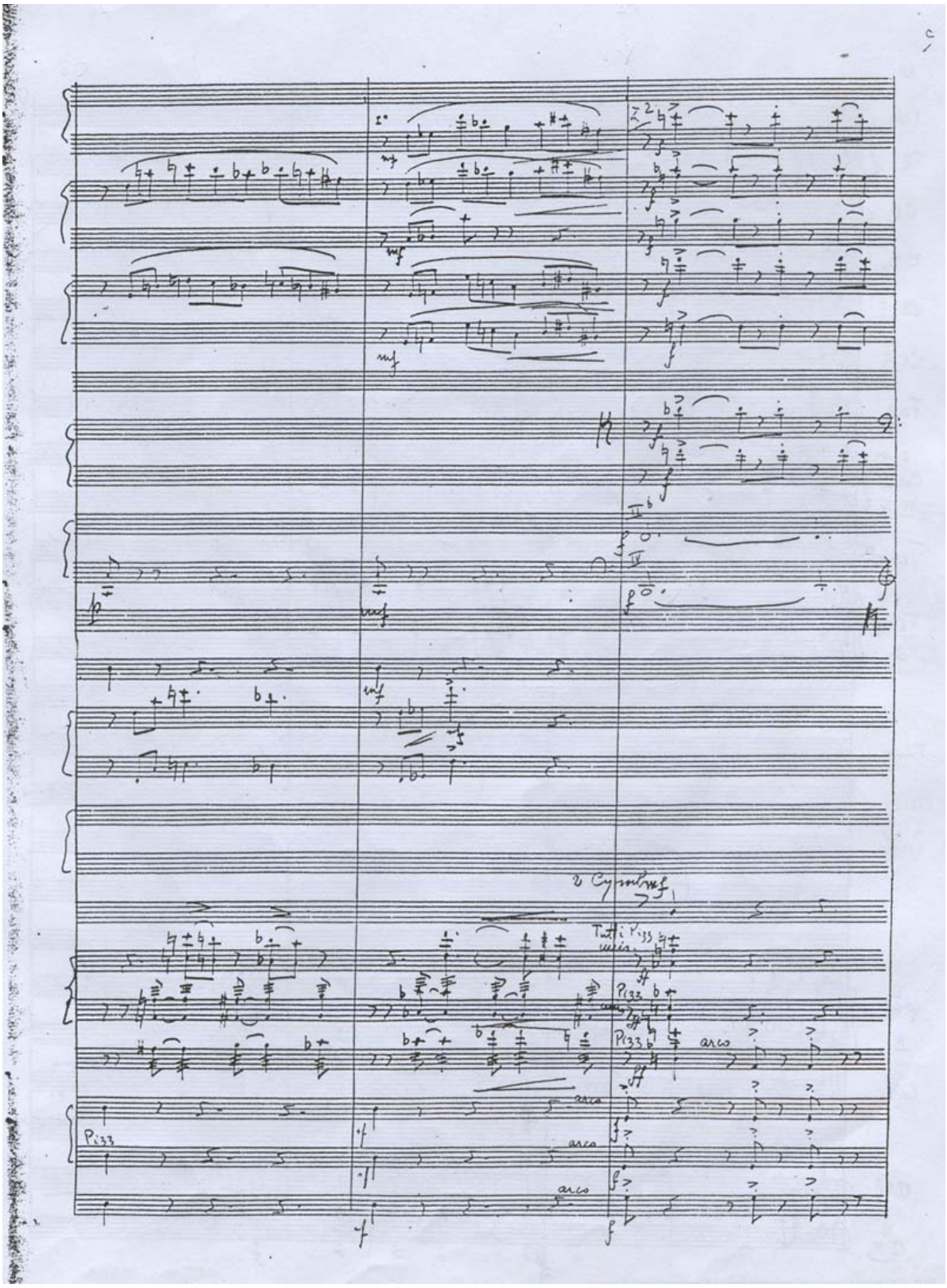


Ilustração 49- A mudança do padrão rítmico, marcada pela entrada dos *cymbales* (pratos) no 25º compasso.

27º compasso (orquestra); 28º compasso (violão)

A intensificação do caráter rítmico é valorizada pela adição de semicolcheias durante a realização do acorde de dó maior, no primeiro tempo do 27º compasso orquestral sugerindo a gestualidade do rasgueado espanhol para violão. Para tanto, a versão orquestral utiliza-se das trompas, trombones e violinos. Esta figuração será ainda desenvolvida nos compassos nº 35, 37 e 38.

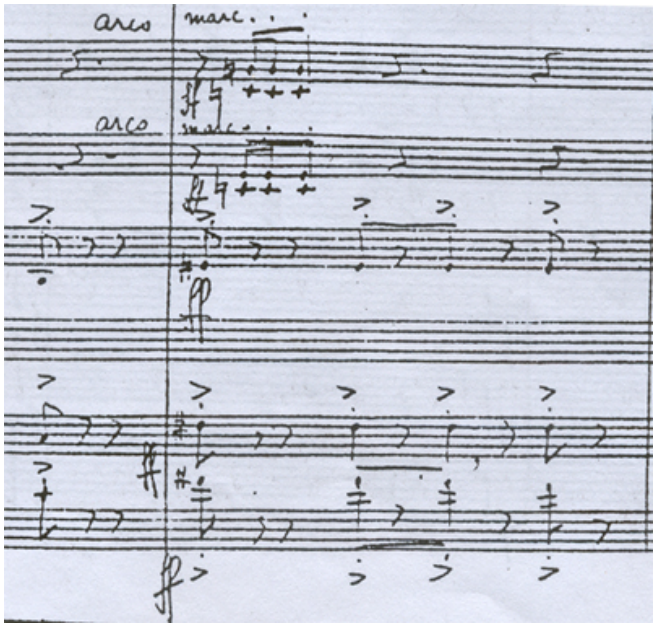


Ilustração 50- Gestos rítmicos do violão realizados pelas cordas no 27º compasso do *Prelude*.

28º, 29º e 30º compassos (orquestra); 29º, 30º e 31º compasso (violão)

O choque harmônico entre o acorde de dó maior, e a nota fá♯ da linha do baixo mostra a intenção do compositor em criar variedade e colorido com a utilização de combinações entre acordes de regiões tonais distantes. A instrumentação está a cargo das trompas e das cordas em *pizzicato* executando as notas do contorno melódico.

31º, 32º, 33º e 34º compassos (orquestra); 32º, 33º, 34 e 35º compassos (violão)

A entrada do tímpano, usando a técnica do rulo, na partitura orquestral, faz referência à utilização da nota si, corda solta do violão empregada como pedal de acompanhamento durante a realização do *perfil temático nº 1*. O pedal de si é reforçado

pela utilização das trompas oitavadas. O *perfil temático nº 1* é aplicado nas regiões graves pelos violoncelos em arco, clarinetes e clarinete baixo. Ainda uma idéia de acompanhamento, ausente na versão violonística, é a realização em tremolo por parte dos violinos em *divisi*, gerando o acorde de si maior (31º compasso da partitura orquestral), gerando tensão com o choque entre as notas fá♮ (executado no *perfil temático)* e fá♯ do referido acorde. No 33º compasso entram corne inglês, reforçando a linha do *perfil temático nº 1*, e trompetes, sem surdina, fazendo com que a tensão e a densidade sonora aumentem progressivamente até a entrada do 35º compasso.

35º compasso (orquestra); 36º compasso (violão)

Com a aplicação de vigorosos gestos de rasgueado, aludindo mais uma vez às técnicas próprias da linguagem violonística, chegamos a ao clímax do movimento. A aplicação da figuração rítmica, que recria o gesto instrumental do violão, é realizada pelas cordas em staccato, enquanto prepara-se a retomada do *perfil temático nº 1* no compasso seguinte.

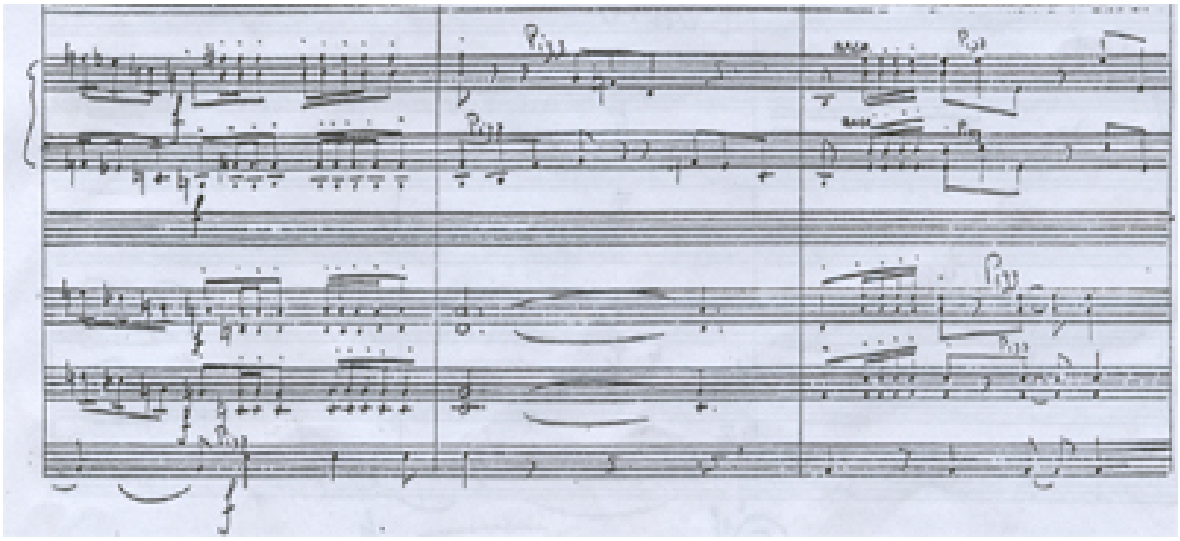


Ilustração 51- Mais uma vez a gestualidade hispânica nos compassos nº 35 e 38 do *Prélude*.

36º, 37º e 38º compassos (orquestra); 37º, 38º e 39º compassos (violão)

A retomada do *perfil temático nº 1* é feita pelas flautas no início do 36º compasso da partitura orquestral. No compasso seguinte, na versão violonística, verifica-se a indicação

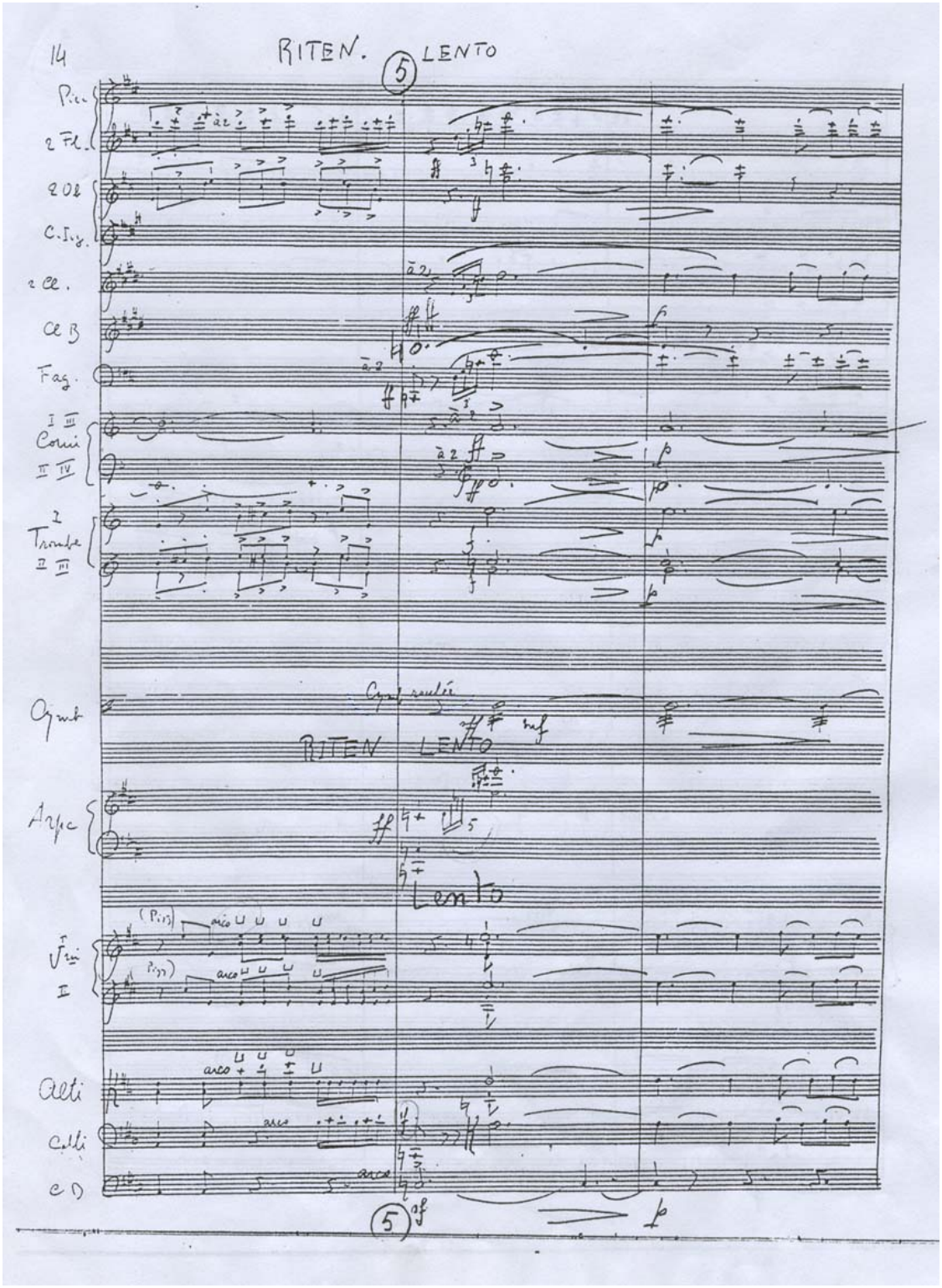
abreviada *rasg.* indicando uma vez mais a ligação com os gestos da música hispânica para violão. Na orquestra o gesto rítmico é incorporado pelas trompas com indicação de staccato e pelas cordas em arco. No segundo tempo do 37º (versão orquestral) a linha melódica se apresenta com mais clareza que na partitura para violão: enquanto as notas da versão original se misturam à ressonância da corda solta mi, na versão orquestral a linha melódica é destacada pelo uso das flautas, conferindo um grande brilho ao trecho. Note-se ainda a polifonia rítmica criada por esses instrumentos com a utilização de sinais de staccato e acentuação. O acompanhamento é estruturado sobre o acorde de lá maior com 9ª acrescentada é instrumentado pelas harpas, clarineta, clarineta baixo e fagote. A reiteração do rasgueado com indicação *f* é feita pelos trompetes (com a indicação *senza sordina*), além de violinos violas e violoncelos. A indicação *RITEN.*, tanto no final do compasso nº 38 (orquestra), como do compasso nº 39 (violão), precede o início da cadência, descrita no item seguinte.

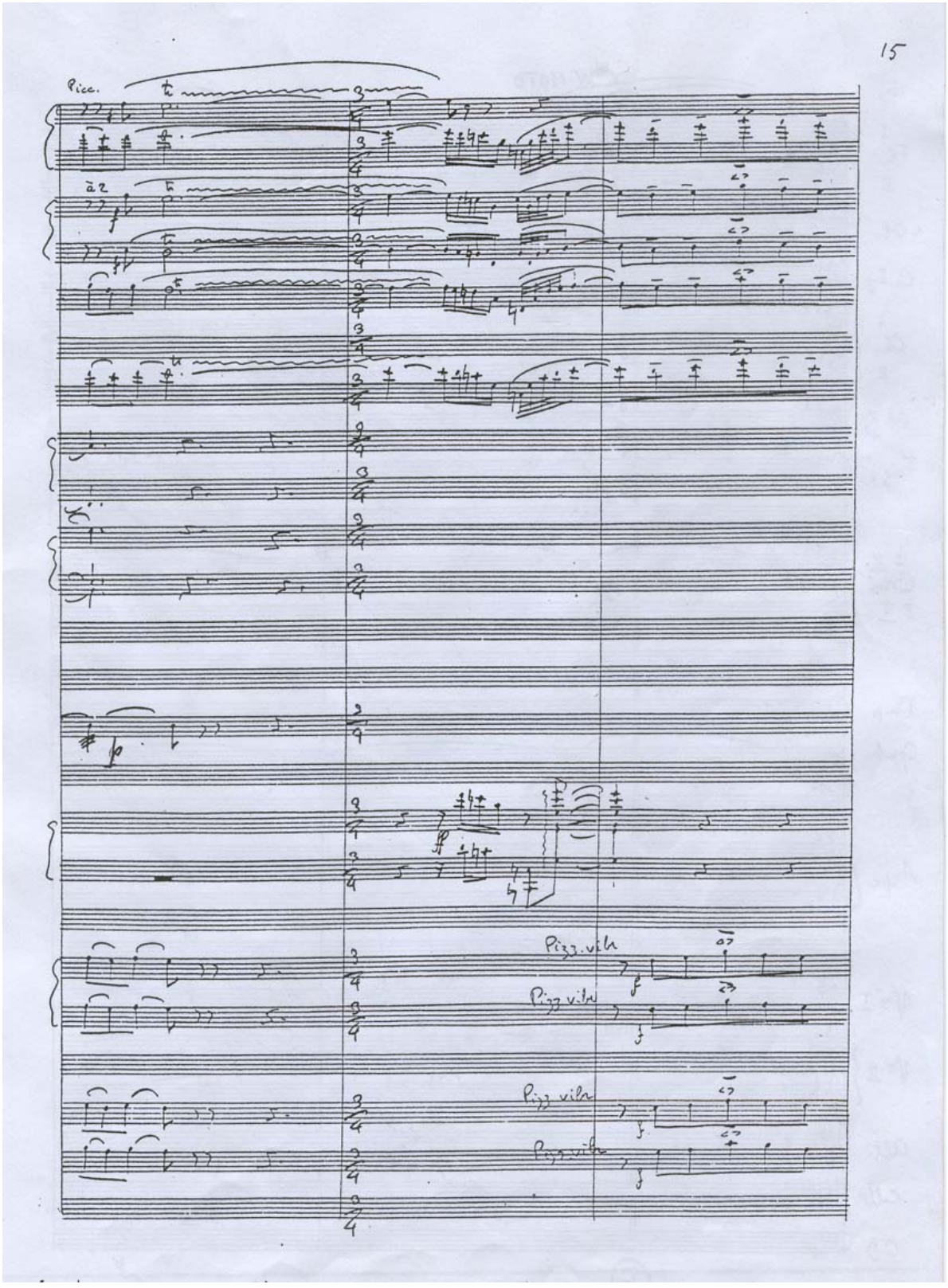
39º ao 44º compassos (orquestra); 40º compasso (violão)

Uma das diferenças mais relevantes entre as versões está presente neste momento. A indicação *cadence*, bem como o estilo de escrita, enfatizando as ornamentações e arpejos, na versão original para violão, sugerem os vínculos do movimento com padrões presentes na música barroca. Enquanto na versão orquestral o compositor opta por distribuir a métrica ao longo de seis compassos, na partitura do violão esta é condensada em um único compasso. A cadência principia, em ambas versões, com a nota dó, seguida pelo arpejo do acorde de dó maior com 9ª acrescentada, que na orquestra é instrumentada pelas flautas, clarinetes, fagotes e harpas. A presença da fermata sobre a semínima, na partitura do violão, é substituída por uma mínima pontuada e ligada aos dois próximos tempos do compasso seguinte, na versão orquestral. A nota mi (do acorde de dó) é então sustentada pelas flautas, oboés, clarinetes e reforçada pelos fagotes em registro mais grave. As notas da harmonia são distribuídas entre clarinete baixo, trompas, trompetes e cordas, com o acompanhamento dos *cymbales* (*com a indicação raulée*)[60]. No último tempo do 40º compasso, ainda na versão orquestral, as notas fá♯ e mi alternam-se, realizando o gesto ornamental, antes da

[60] *Cymbales raulée*: pratos em rulo. É possível que esta indicação se refira à suspensão dos pratos convencionais da orquestra ou à utilização de pequenos pratos com os quais se possa executar um rulo prolongado.

adição de um sinal de trinado no compasso seguinte. O harpejo, ainda sobre o acorde de dó com 9ª, é instrumentado pelas madeiras e pelo reforço timbrístico das harpas, que trazem à tona a sonoridade das cordas dedilhadas, sugerindo o parentesco com violão. A indicação *vite*, no manuscrito do violão, está ausente na partitura orquestral. As últimas notas da cadência, no 43º compasso da versão orquestral são realizadas pelas madeiras tendo o reforço das cordas (menos contrabaixos) em *pizzicato*, sugerindo novamente a relação timbrística com o violão. Tanto a indicação *lent* quanto o sinal de fermata, sobre a nota mi, presentes na partitura para violão estão ausentes na versão orquestral.


14
RITEN.
LENTO
5
Pic.
2 Fl.
2 Ob
C. Ing.
2 Cl.
Cl B
Fag.
I III
Corni
II IV
I
Trombe
II III
Cymb
Cymb roulée
RITEN LENTO
Arpe
Lento
(Pizz)
arco
I
Vni
II
Alti
Celli
C D
5



Ilustrações 52 e 53- Na versão orquestral a ornamentação da cadência é dividida entre maior número de compassos.

45º ao 53º compassos (orquestra); 41º ao 48º compassos (violão)

Com as indicações *CON MOTO* na versão orquestral e *A Tempo* e vivo, na partitura para violão, inicia-se a coda do primeiro movimento *Prélude*. Com a aplicação do *perfil temático nº 4* (formado a partir da conexão de tríades menores arpejadas), verificamos novamente, como ocorrera no 4º compasso, uma escrita estereofônica, com a instrumentação das madeiras passando umas às outras, fragmentos da linha melódica. Sempre com a presença do pedal em mi, a cargo das trompas, e do rulo dos *cymbales* a cadência se desenvolve fazendo a ligação entre o *perfil temático nº 4* e o *perfil temático nº 2* (presente entre o 12º e 15º compassos). O acompanhamento é feito pelas cordas em *pizzicato* com a intervenção de sons harmônicos. Note-se, uma vez mais, a contraposição entre os compassos 9/8 (para as madeiras) e 3/4 (para as cordas): a oposição entre o compasso ternário composto e o ternário simples gera o efeito polirítmico, próximo ao que seria a execução de duinas na seção das cordas. Este recurso, ausente na partitura do violão, cessa na entrada do 51º compasso da versão orquestral com a retomada do compasso ternário composto. Os dois últimos compassos são claramente cadencias, tanto do ponto de vista rítmico quanto harmônico. A indicação *LARGO*, na partitura da orquestra, tem como equivalente a indicação *Lento*, na versão para violão. As notas lá♯ e fá♯, presentes no penúltimo compasso de ambas versões, convergem para a nota si, centro referencial de todo o primeiro movimento *Prélude*.

4.4 *Air*: análise motívica e estrutural

Dos quatro movimentos da obra, o segundo movimento, *Air*, é o que mais se diferencia do conjunto, tanto em relação ao conteúdo estrutural quanto sua organização harmônica. É o mais diatônico de todos e o que faz menos uso dos *perfis temáticos*, tão presentes nos movimentos *Prélude*, *Plainte* e *Gigue*. Organiza-se através da coordenação entre e uma elaborada linha melódica, ricamente ornamentada aos moldes de uma ária vocal barroca, e sua sustentação harmônica pelo encadeamento de acordes. Apesar da aparente simplicidade na forma, o compositor insere em sua estrutura elementos que evidenciam uma grande riqueza melódico-harmônica. O que mais chama a atenção diz respeito à dualidade tonal-modal e à maneira como o compositor lida com a questão da

modulação. A seguir faremos uma breve avaliação do conteúdo harmônico e estrutural da peça.

O tema principal da *Air* inicia com a conexão entre duas estruturas: um movimento melódico e um *motivo*. O movimento ascendente das notas si -dó♯-ré♯, seguido da terça maior descendente, forma a primeira parte da estrutura; o ornamento composto pelo *motivo nº 9* (movimento ornamental composto pelas notas sol♯-lá♯-sol♯ no compasso seguinte) forma a segunda parte. A conexão de ambos constitui o tema do movimento.

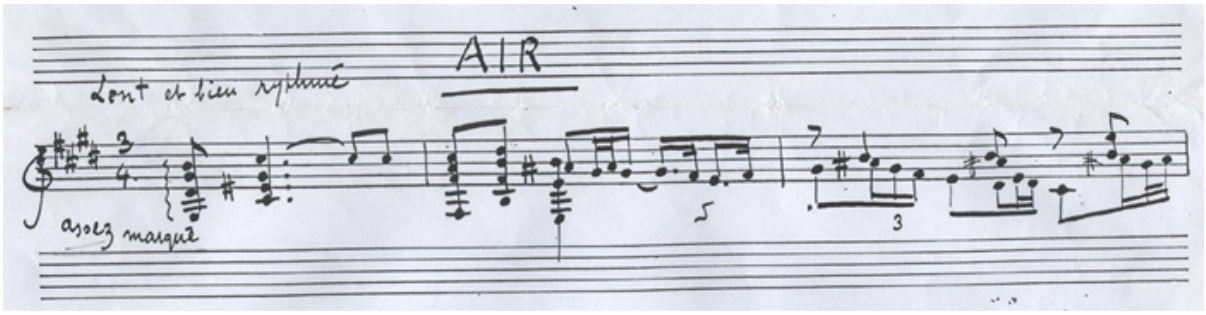


Ilustração 54- Compassos iniciais da *Air*, no original de 1938.

A característica fundamental da peça está na ornamentação, centrada em torno do *motivo nº 9*. Este, que aparece pouco ao longo do desenvolvimento dos outros movimentos, aqui é presente na maior parte do tempo constituindo o elemento unificador da peça. O uso da bordadura de segunda ascendente é constante, embora o ornamento descendente também seja verificável nos compasso nº 10 e 11, onde assumem característica de mordente inferior. Embora a armadura de clave determine a polaridade mi maior-dó♯ menor, não é tão evidente a fixação de um centro tonal para a peça. Verificamos a presença da nota lá♯ em grande parte dos compassos, que por si sugeriria a possível alteração do centro tonal para a polaridade si maior-sol♯ menor. A ocorrência da nota mi♯, no 1º, 5º e 7º compassos, confere à música um caráter modal, em torno de sol♯ dórico[61]. O tema é exposto três vezes: a primeira vez no 1º e 2º compassos; a segunda, no 5º e 6º compassos; e a terceira, no 7º e 8º compassos. Na primeira e terceira vez é seguido pela ornamentação da linha melódica. Na segunda vez, quando é retirado o lá♯, e o si♯ e é introduzido no acorde de sol♯, forma-se,

[61] O modo dórico pode ser obtido pela elevação em meio tom do sexto grau da escala menor natural.

segundo Piston[62] (1998, p.290), o encadeamento IV do V do IV, isto é: fá♯ menor (IV do IV); sol♯ maior (V do IV); do♯ maior/menor (IV). A conclusão do encadeamento, entretanto, não é efetivada, quando, ao invés, o tema é reapresentado em sol♯ menor (I). A partir do 10º compasso é iniciada uma série de alterações cromáticas que deslocam o centro tonal-modal, para a região de sol (♮) maior: no segundo tempo do 10º compasso, a nota sol torna-se natural, formando o acorde de mi menor; no compasso seguinte, a alteração descendente da nota dó gera o acorde de lá menor; finalmente, o ré natural gera o acorde de ré maior. Define-se, portanto, o tom de sol maior, com o encadeamento VI-II-V-I, isto é: mi menor (VI); lá menor (II); ré maior (V); sol maior com 11ª aumentada (I). A presença do dó♯ no acorde de resolução, definindo a 11ª aumentada, gera a sensação auditiva do modo de sol lídio.[63] A entrada neste modo é mantida até o segundo tempo do 13º compasso quando o sol♯ é re-introduzido. A formação do acorde seguinte, de sol♯ maior, agora efetivamente como dominante individual da subdominante, leva à finalização do movimento sobre o acorde de dó♯ maior no 15º compasso. Neste momento o mí♯ é re-estabelecido, gerando a sensação auditiva de *terça de picardia*[64]. A estrutura da peça ficaria, portanto, da seguinte maneira:

A-B-Codeta, onde:

A é constituído pelo tema e seu desenvolvimento, ao longo dos nove primeiros compassos, em direção à seção modulatória;

B é constituído pela seção modulatória entre o 10º e 12º compassos;

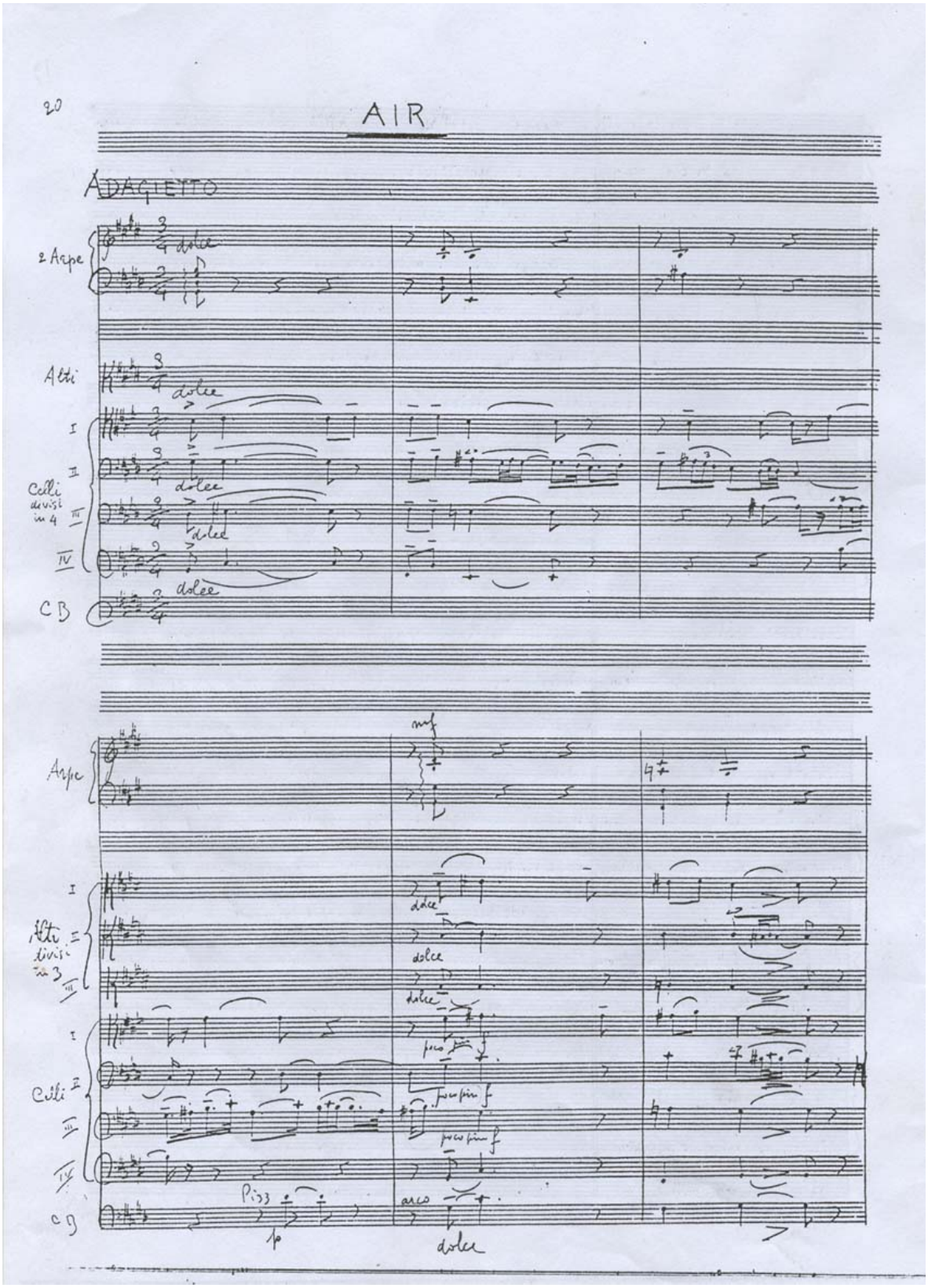
Codeta é constituída pelo acorde final caracterizado pela *terça de picardia*, acompanhado do gesto produzido pelo *motivo nº 9*.

[62] O capítulo do livro *Armonía*, de Walter Piston, aborda o princípio da extensão das dominantes secundárias como acordes de dupla função.
[63] O modo lídio pode ser obtido pela elevação em meio tom do quarto grau da escala maior.
[64] A terça maior do acorde no final de um movimento ou composição em modo menor.

4.5 *Air*: comparação entre as versões

Sem a inclusão de violinos e utilizando contrabaixo, quatro violoncelos, três violas e duas harpas, Martin inicia o segundo movimento de *Guitare pour Orquestre* com uma ária. Seguindo a definição dos gêneros musicais este movimento encaixa-se bem dentro do estilo e concepção das árias das primeiras óperas do período barroco, embora naturalmente estejamos falando de uma obra com características específicas da música do século XX. Entendemos que a harmonia recorrente servindo de suporte para uma linha melódica livre e ornamentada seja indício para detectarmos a associação entre a concepção de improviso vocal adaptado a sua realização instrumental. Como elucidado na subseção 2.3, as árias barrocas nem sempre foram estritamente vocais. Exemplos clássicos como os da ária da Suíte Orquestral n° 3[65] de Bach (1685-1750), da Ária e Cinco Variações da Suíte nº 3 para cravo de Haendel (1685-1759), ou ainda das árias instrumentais da Música de Balé para o Rei Sol, de Lully (1632-1687), demonstram que os compositores barrocos estavam interessados em criar conexões entre música vocal e instrumental transcendendo as fronteiras do gênero.

[65] BWV 1068


20
AIR
ADAGIETTO
2 Arpe
dolce
Alti
Celli divisi in 4
I
II
III
IV
CB
Arpe
mf
Alti divisi in 3
Celli
pizz
arco
p
dolce
poco più f

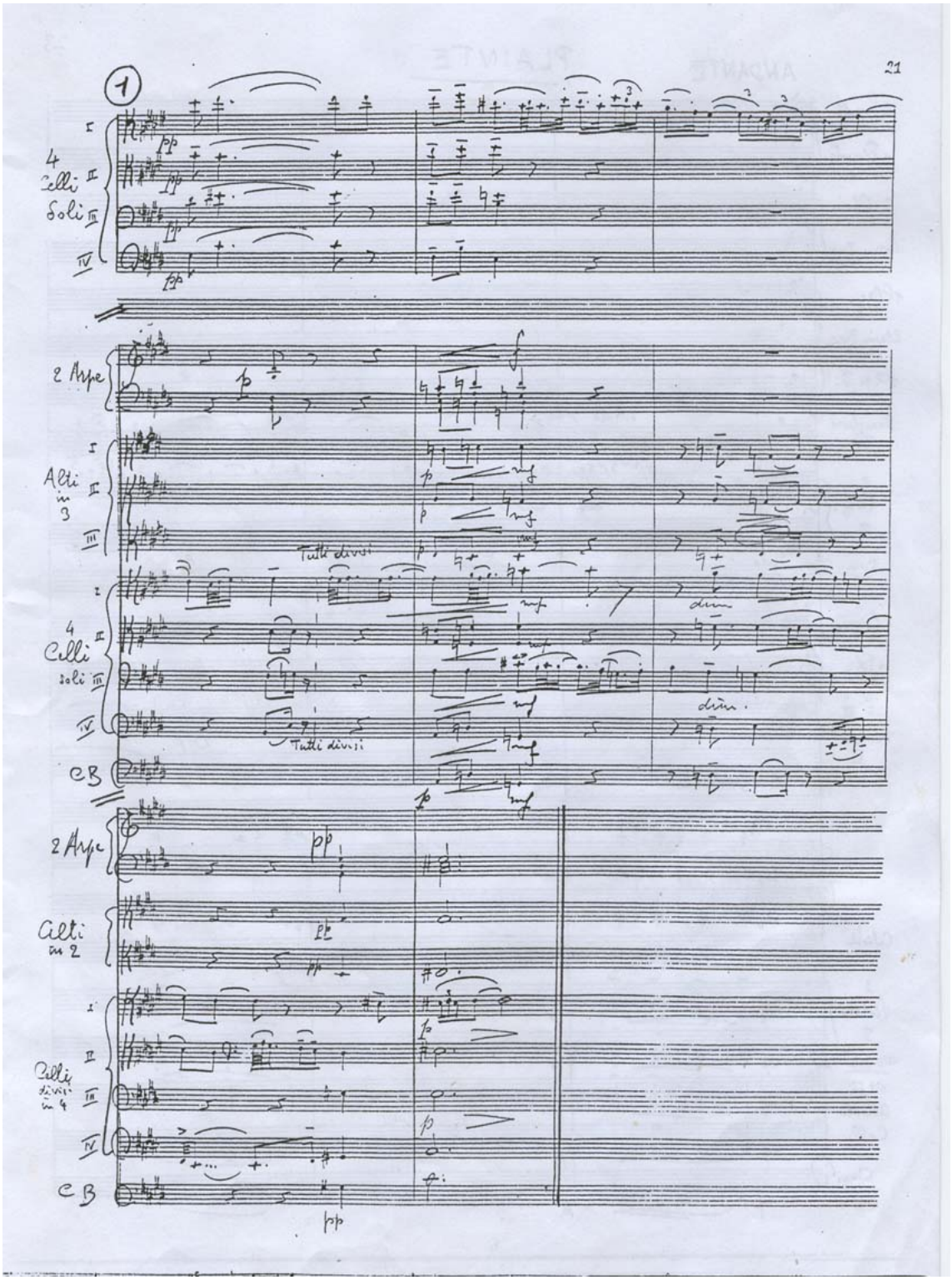


Ilustração 55 e 56- As duas páginas do segundo movimento, *Air*, em sua versão orquestral.

1º compasso

Com a indicação italiana *ADAGIETTO,* menos específica que a expressão em francês *lent et bien rythimé* da versão violonística, a partitura orquestral é iniciada com o arpejo realizado pelas harpas, sendo estas acompanhada pelos quatro violoncelos em *divisi. As* indicações *dolce* na versão orquestral e *assez marquè* na partitura do violão mostram ainda algumas diferenças quanto às possibilidades interpretativas. Podemos afirmar que a utilização do arpejo é um claro indicativo da correlação entre as linguagens de dois instrumentos de cordas dedilhadas – a harpa e o violão. Isto vem reforçar a idéia de que o compositor tinha claro em mente o objetivo de focalizar o violão como ponto de partida para a criação da versão orquestral.

2º compasso

Utilizando novamente as mesmas notas da partitura do violão, os violoncelos iniciam o segundo compasso, acompanhados pelas harpas a partir da segunda metade do primeiro tempo. O segundo violoncelo segue realizando a linha melódica, enquanto o primeiro sustenta a nota si, que no violão é produzido por uma corda solta, criando uma interessante dissonância ao formar o intervalo de segunda menor entre a quinta do acorde (si) e a 11º aumentada (lá♯).

3º, 4º e 5° compassos

Como no compasso anterior o segundo violoncelo segue realizando a linha melódica até o segundo tempo, quando então é transferida ao terceiro violoncelo. Sem a presença das harpas o tecido polifônico torna-se intenso e a idéia contrapontística fica mais clara que na partitura do violão, o que é percebido através da sustentação das notas longas com o arco. Vale lembrar que o violão, sendo um instrumento de durações curtas, produz um resultado bastante diferente daquele proporcionado pela sustentação das cordas em arco na versão orquestral. A condução das notas graves é realizada pelos contrabaixos em *pizzicato* e em seguida em arco, marcando sua primeira aparição no segundo movimento. A indicação *poco più f* aparece em ambas versões faltando, entretanto, a indicação *dolce* à partitura do violão.

6º compasso

O acorde de fá♯ menor, caracterizado como parte do encadeamento harmônico IV do V do IV [66] é reproduzido por todos os instrumentos incluindo cordas e harpas. A frase é levada à conclusão pela segunda viola e segundo violoncelo, que tocam a terça maior (si♯) do acorde de sol♯ maior.

7º compasso

Aqui temos a repetição do primeiro compasso oitava à cima em ambas versões. Na partitura orquestral os quatro violoncelos *soli* re-expõe a primeira parte do tema sob a indicação *pp*, em contraste com a partitura do violão que indica apenas um *p.* Mais uma vez as notas do violão são reproduzidas na íntegra na versão orquestral.

8º compasso

Temos aqui a continuidade, oitava acima, do tema já apresentado no 2º compasso, mas com algumas diferenças importantes em relação ao início da música: ali a quarta aumentada do acorde de mi maior (a nota lá♯) criara um choque harmônico de segunda menor com a quinta do mesmo acorde (nota si), o que era plenamente realizável ao violão (pela presença da corda solta, si, no instrumento). Com a transposição do tema oitava acima este efeito foi perdido já que a nota si não pôde ser igualmente transportada. O efeito entretanto é mantido na versão orquestral, quando violoncelos I e II tocam simultaneamente as duas notas na mesma oitava.

Fica bastante clara no compasso da versão orquestral a maior preocupação do compositor com a escrita das articulações, que na partitura para violão estão ausentes. Outra indicação, entretanto, o *crescendo* localizado abaixo do último tempo do compasso, não aparece na versão orquestral.

[66] Para a análise motívica e estrutural do segundo movimento ver subseção 4.4

9º e 10º compassos

A linha melódica, desprovida de acompanhamento, é executada pelo violoncelo I ao longo do 9º compasso. A indicação *sempre cres.* da versão para violão está ausente no 10º compasso da partitura orquestral. As harpas fazem pequena intervenção sobre o acorde de si maior que antecede a seção modulatória. A primeira alteração, feita sobre o acorde de mi, é realizada pelos violoncelos II, III e IV.

11º e 12º compassos

Um aumento de densidade é verificado no início do 11º compasso ao se observar alguns parâmetros: primeiramente o deslocamento harmônico para a região de sol maior; em seguida, a utilização da seção completa das cordas, exceto a harpas; finalmente a utilização de sinais de dinâmica indicando o *crescendo* do *p* ao *mf.* A chegada ao acorde de sol maior com 11ª aumentada remete-nos uma vez mais ao colorido modal ao redor de sol lídio cuja continuidade melódica é dada pela instrumentação do violoncelo III. Com a entrada no 12º compasso a tensão diminui o que é confirmado pela indicação abreviada *dimin*. e o gracioso movimento de terças paralelas realizado pelos violoncelos I e II ainda no segundo tempo do compasso. A partitura orquestral reproduz a escrita do violão distribuindo suas notas por igual entre os violoncelos e violas, cabendo ao violoncelo IV a função de delinear o contraponto melódico na região grave, com as notas mi, fá♯, sol.

13º e 14º compassos

No penúltimo compasso do terceiro movimento, *Air,* temos a volta do acorde de mi maior com a reintrodução do sol♯ no campo harmônico. A ausência do lá♯ como acidente ocorrente, entretanto, torna ambígua a referência tonal (que antes transitava em torno de sol♯ menor). Com a introdução do si♯, tocado pelo violoncelo I no último tempo do 13º compasso (terça maior do acorde de sol♯ maior), temos o encaminhamento harmônico para o acorde de dó♯ menor, surpreendendo o ouvido ao se fazer perceber como acorde de *terça de picardia* no último compasso.

4.6 *Plainte*: análise motívica e estrutural

Dos quatro movimentos, *Plainte*, é o que melhor equilibra os aspectos harmônicos e motívicos em sua estrutura. Enquanto no *Prélude* e na *Gigue* o compositor procura trabalhar com elementos seriais, motívicos e contrapontísticos, e no segundo movimento, *Air*, contextualiza a polaridade modal-tonal, faz o terceiro movimento transitar entre as duas possibilidades. Se por um lado, em seu início, lida com a questão da melodia acompanhada, por outro insere, como veremos, novos motivos e citações de perfis temáticos retrabalhados.

A bordadura de segunda maior ascendente, apresentada como idéia temática, pode ser encarada como a aplicação do movimento ornamental desenvolvido na *Air*, mas em sua forma invertida, o que não deixa de ser a reaplicação do *motivo nº 9*. Enquanto lá o movimento ornamental é ascendente, aqui ele é polarizado em torno das notas fá♯-mi-fa♯. Este motivo é apresentado e, ainda na primeira seção da música, associado ao movimento cromático descendente, exemplificado pela passagem entre as notas fá♯-fá♮ ou fá♮-mi. É da associação entre esses dois motivos e seu conseqüente desenvolvimento, que teremos toda a estruturação do terceiro movimento.

Plainte apresenta características poli-tonais em sua estrutura, observando-se a relação entre o acorde de si♭ menor com sexta acrescentada e a melodia, desenvolvida em torno do modo de fá♯ lócrio (modo aqui gerado a partir do sétimo grau de sol maior). Não é possível determinar com precisão a que tonalidade pertence a seqüência de acordes do acompanhamento, que oscilam cromaticamente entre as fundamentais si♭, mi e mi♭. A partir do 7º compasso, quando a harmonia se altera, encadeando os acordes de mi menor com sexta acrescentada, mi♭ com sexta acrescentada e mi menor com quarta e sétima, observamos a mudança do *motivo*, que passa a ser observado como movimento cromático descendente. É interessante notarmos a manutenção do modo lócrio transposto na linha melódica: se enarmonizarmos a nota fá♯ para sol♭, a partir do 9º compasso, obteremos a seguinte seqüência de notas: fa-sol♭(fá♯)-lá♭-si♭-dó♭-ré♭, que determina a estrutura do

referido modo[67]. Esta relação ambígua entre os territórios tonais e modais, que já havia sido localizada no movimento anterior, aqui revela uma associação com a sonoridade da música hispânica.

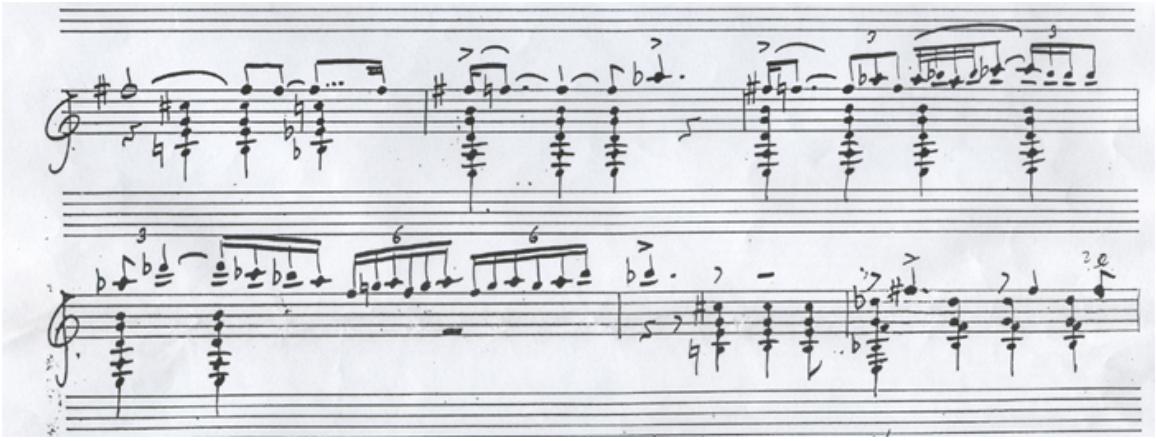


Ilustração 57- O uso de modalismo na linha melódica a partir da inserção do lá♭.

Outra característica importante diz respeito à relação de trítono entre as notas do baixo, nas passagens entre o 7º e 8º, 11º e 12º e 13º e 14º compassos. Este movimento melódico será enfatizado, como veremos, pelo uso do clarinete baixo, constituindo a idéia de um ostinato, que virá reforçar a estrutura motívica da peça.

O ápice do movimento ocorre a partir do 16º compasso quando o movimento cromático descendente é enfatizado. O adensamento sonoro desta seção, a partir do 18º compasso, faz uso de maneira clara do idioma instrumental do violão, a partir de sua afinação em cordas soltas, por quartas e terça. Nos três primeiros tempos do 18º compasso, a utilização das notas mi-lá-ré-sol-si, na formação do acorde de acompanhamento, mostra essa relação.

[67] Lócrio: modo diatônico cujas passagens de meio tom situam-se entre o 1º e o 2º graus e 4º e 5º graus.

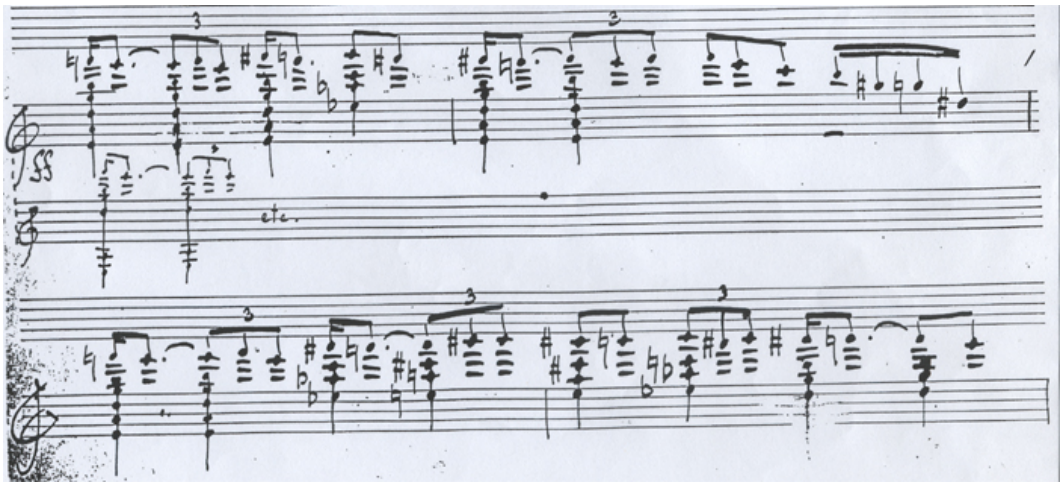


Ilustração 58- A utilização do padrão de afinação do violão, por quartas e terças, será mantido na versão orquestral.

Parte do material harmônico, mantendo em sua base a relação intervalar por quartas justas, é deslocado cromaticamente para cima e para baixo, gerando o movimento oscilatório que levará ao final desta seção.

A passagem para a seção seguinte é feita através de uma ponte, constituída pela reaparição do *motivo nº 3* (movimento descendente de segunda menor seguido de terça maior) na passagem entre o 20º e 21º compassos. Notemos aqui ainda, na passagem entre o 21º e 22º compassos a inserção do perfil *temático nº 5a*, (conexão do *motivo nº 3* por duas vezes consecutivas) inserido entre a repetição da nota ré, corda solta do violão. Mais uma vez, explorando o recurso poli-tonal, Martin contrapõe três elementos simultaneamente, o que pode ser verificado entre o 23º e 25º compassos:

a) O ostinato sobre da nota dó♯ .

b) O choque entre ao acorde de dó maior e esse ostinato.

c) Os elementos melódicos, compostos pelo movimento descendente fa♯ -mi.

Notemos que o compositor utiliza a junção do padrão melódico do *motivo nº 9* com padrão rítmico modificado (semicolcheia seguida de colcheia pontuada) a fim de gerar o elemento melódico que compõe esta seção, e que se desenvolve até o final do 24º compasso.

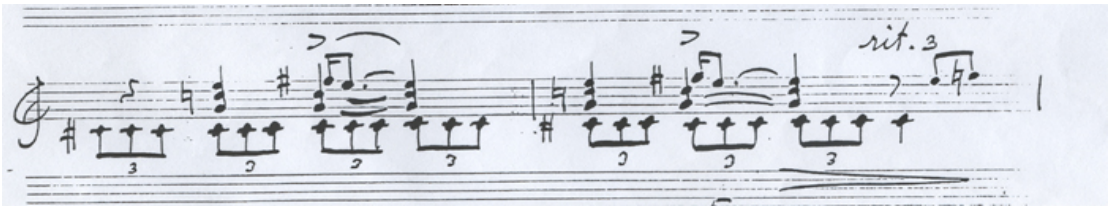


Ilustração 59- O choque entre o dó♯ do baixo e o dó♮ na linha melódica: uso de poli-tonalismo na obra do compositor.

A condensação dos elementos temáticos é realizada ao longo do 26º, 27º e 28º compassos, com a adição de uma pequena *coda*, na passagem entre o 29º e 30º compassos. Logo em seguida, a partir do 31º compasso, temos a cadência final, constituída pelos seguintes elementos estruturais: *perfil temático nº 4*: transposto quinta acima; *perfil temático nº 3*: em sua forma original.

Esquematizamos a seguir, a partir das observações feitas, uma possível estrutura formal para a peça analisada:

A (a-b) – *B* (desenvolvimento)-*A'*(a'-b')-*Coda*, onde:

A é composto pela exposição dois primeiros motivos, a e b, ao longo dos oito primeiros compassos;

B é composto pelo o desenvolvimento desses dois temas, incluindo o momento de ápice da peça, no compasso 16;

A' é a re-exposição dos temas, de forma condensada, ao longo dos compassos 26 e 29;

Coda, a partir do 31º compasso, e que tem em sua composição a inserção dos *perfis temáticos nº 4 e 3*.

É clara, portanto, a semelhança de estrutura com o que concebemos como *forma sonata*. A conexão dos dois temas, seu desenvolvimento e re-exposição, como concepção de forma clássica, remete-nos, sem necessidade do uso de barras de repetição ou simetria rígida à possibilidade de recombinações de estruturas da música do passado.

4.7 *Plainte*: comparação entre as versões

1º e 2º compassos

O que marca a introdução do terceiro movimento, *Plainte*, na partitura orquestral é escolha das harpas para a realização dos acordes arpejados, característicos da linguagem violonística. A utilização destas como instrumentos de cordas dedilhadas faz a ponte natural entre a orquestra os recursos idiomáticos do violão. O acorde de si♭ menor, repetido ao longo dos seis primeiros compassos, criando a estrutura harmônica em cima da qual a melodia irá desenvolver-se, é instrumentado pelo uso das cordas, com a sinalização de *tenuto*. A entrada da melodia, no final do primeiro compasso, é realizada pelo saxofone alto e pelo fagote I com as indicações de *vibrato* e *molto expressivo*, abreviados e abaixo das mesmas. No violão temos, diferentemente, a expressão *très en dehors* (muito destacado), juntamente com um sinal de acentuação, ausente na partitura orquestral. Esta indicação ao violão possivelmente se refere à curta sustentação das notas que, ao contrário, nos instrumentos de sopro, é plenamente realizável. As duas versões apresentam a indicação *andante* acima do primeiro compasso.

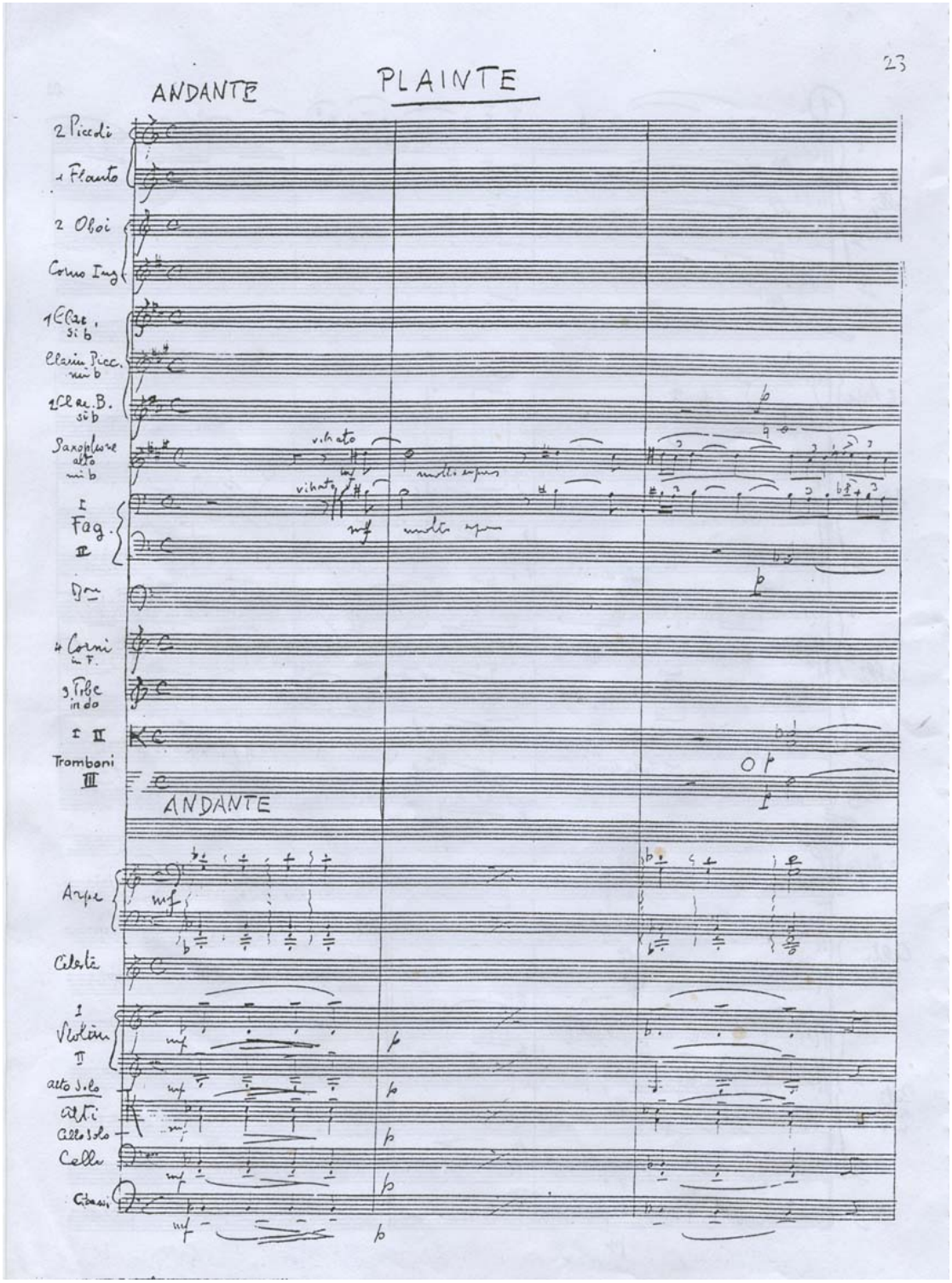


Ilustração 60- A presença constante das harpas no acompanhamento e a entrada do saxofone alto e fagote I conduzindo a linha melódica no 2º compasso.

3º, 4º e 5º compassos

Com a indicação *p*, a entrada das trompas (sem surdina) e do clarinete baixo no terceiro tempo do 3º compasso, reforça a harmonia, executando as notas do acorde de si♭ menor com sexta acrescentada, inserindo um novo elemento contrapontístico ao trecho analisado, ausente na partitura do violão, onde o acorde é continuamente arpejado como elemento acompanhador.

Na passagem entre o 4º e 5º compassos a melodia é reforçada com a entrada da viola e do violoncelo solos, o que garante o enriquecimento timbrístico. Ambos recebem, como na partitura do violão, um sinal de acentuação. Da mesma forma, o acompanhamento cessa (tanto no 4º quanto no 5º compassos) quando a nota lá[68] é destacada e destacada. A indicação de *decrescendo* na viola e no violoncelo solos reforça a idéia de um leve acompanhamento timbrístico, e se propõe a não sobressair em relação ao fagote e saxofone, que continuam a dobrar em uníssono a linha melódica.

6º compasso

Enquanto o violão silencia o acompanhamento no último tempo do compasso, a orquestra preenche esse espaço, antes de entrar na seção que expõe o segundo tema[69], a partir do 7º compasso. Ainda no 6º compasso, temos o adensamento melódico pelo uso de quiálteras no segundo e quarto tempos, sempre fazendo uso do fagote I e saxofone alto na instrumentação.

7º ao 10º compassos

A entrada do segundo tema, no sétimo compasso, é reforçada pela presença da viola e do violoncelo solos (em uníssono com o fagote e o saxofone alto), com as indicações *f* e *vibrato*. A divisão rítmica deste compasso é ligeiramente diferente entre as versões: enquanto no violão o segundo tempo é subdividido em duas colcheias, seguidas de uma colcheia triplamente pontuada e a subseqüente semifusa, na partitura orquestral o segundo tempo recai sobre uma colcheia seguida da semínima. O restante do tempo é preenchido

[68] Considerar sempre o som produzido pelos instrumentos transpositores, e não o escrito.
[69] Para conferir a análise motívica e estrutural ver subseção 4.6

pela semicolcheia pontuada, seguida da fusa. Esta diferença torna a execução rítmica ao violão mais incisiva. No 8º compasso a indicação de acentuação é comum a ambas versões.

Ao final do 7º compasso ouvimos, na versão orquestral, o movimento descendente de trítono (si♭-mi) executado pelo clarinete baixo, segundo fagote e contra fagote. Este movimento intervalar não aparece na versão violonística e é um dos momentos em que o compositor utiliza recursos adicionais da orquestra para implementar novas estruturas sonoras ao movimento. Este fragmento poderá ser ouvido ainda nas passagens entre o 13º e 14º, 14º e 15º, 26º e 27º, 27º e 28º e 28 e 29º compassos.

Outra diferença entre as versões diz respeito à articulação precisa e detalhada, na partitura orquestral, especialmente pela utilização dos tenutos e staccatos na escrita dos instrumentos que realizam a linha melódica, o que pode ser observado nos compassos nº 9 e 10, tanto para saxofone alto e fagote I, como para a viola e o violoncelo solos.

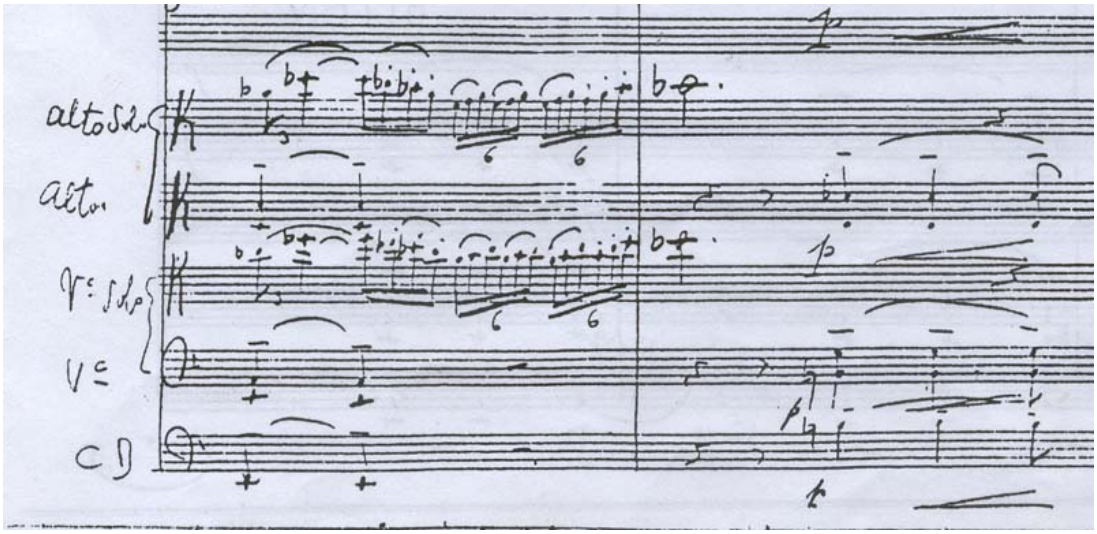


Ilustração 61- As indicações de articulação no 10º compasso são mais precisas que na versão original para violão.

11º compasso

Assim como ocorrera no 7º compasso, a enarmonização do dó♯, no violão, para ré♭ na partitura orquestral, juntamente com a não duplicação da nota mi na mesma, põe em dúvida a real função harmônica do acorde de acompanhamento. Enquanto no violão este poderia ser cifrado como um acorde de mi menor com sexta acrescentada, na partitura

orquestral poderia ser entendido como um acorde de sol com 5ª diminuta e sexta acrescentada. De qualquer forma, parece que o compositor está mais interessado na relação contrapontística do encadeamento que na função harmônica em si, como pode observado pela manutenção da nota sol, que no violão é uma corda solta, e o movimento cromático das outras notas ao seu entorno.

12º ao 15º compassos

A entrada da flauta[70] e do corne inglês, dobrando o saxofone e o fagote I, anunciam o momento de clímax da peça, que ocorrerá no compasso nº 16. Aqui há a continuidade na elaboração dos dois temas, com a utilização de motivos derivados do material temático apresentado nos oito primeiros compassos, em especial a ênfase no fá♯ e o movimento cromático descendente fá♯-fá♮-mi (14º e 15º compassos). As indicações *f* e *molto expressivo* (abreviadas), aparecem apenas na partitura orquestral, na entrada do 12º compasso. A indicação *più piano* ao início do mesmo compasso faz a substituição das indicações *diminuendo e rit.*,na partitura do violão. Em ambas versões verificamos o uso da fermata sobre a barra do 16 º compasso, marcando a entrada no ponto culminante da peça.

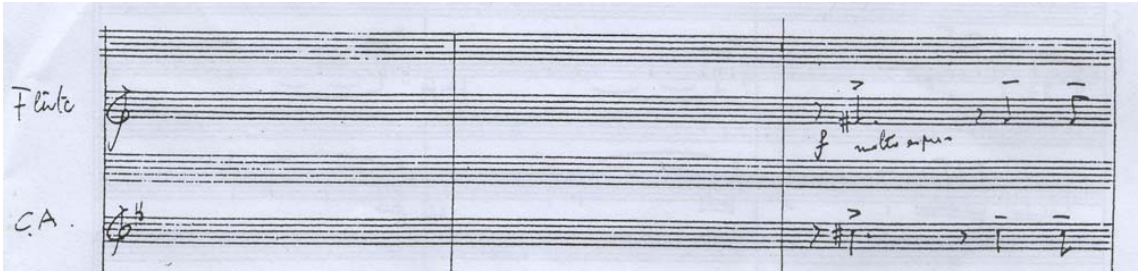


Ilustração 62- Note-se a aparição da flauta (com a indicação *molto expressivo*) e do corne inglês na entrada do 12º compasso.

16º, 17º, 18º e 19º compassos

Com a indicação *A TEMPO*, acima do 16º compasso, e a utilização de boa parte dos recursos sonoros da orquestra, chegamos ao clímax da peça. Piccolos, oboés, flauta, saxofone alto, fagote I, violinos I, violas em *tutti*, e violoncelos em *divisi*, marcam,

[70] Freqüentemente o compositor se refere ao uso de duas flautas pela divisão do grupo em dois pentagramas ou pela expressão *à 2*, em francês.

juntamente com a entrada dos *cymbales*, a entrada enfática do movimento cromático descendente, constituinte principal do segundo tema da *Plainte*. Harpas, juntamente com os contrabaixos, restante dos violoncelos e violas realizam a marcação rítmico-harmônica. Clarinete baixo e contra-fagote realizam o movimento descendente de trítono (si♭-mi), que está presente apenas na versão orquestral. Importante observar a diferença na estrutura harmônica de ambas versões, alterada pela inclusão do si♭ no último tempo do 16º compasso da versão orquestral. Dando prosseguimento ao desenvolvimento do ponto culminante da peça, no 17º compasso, temos a utilização do clarinete, clarinete piccolo, trompas e segundos violinos realizando a resposta ao segundo tema, no último tempo do compasso. Note-se a utilização de sinais de staccato, mostrando a indicação interpretativa ausente na partitura do violão. É importante observar o aspecto contrapontístico do acompanhamento a partir do segundo tempo do 18° compasso, no qual o fagote I, contra-fagote, trompas e trompetes realizam o deslocamento harmônico cromático descendente contribuindo para o adensamento sonoro e encaminhamento para a re-exposição dos temas no 26º compasso.

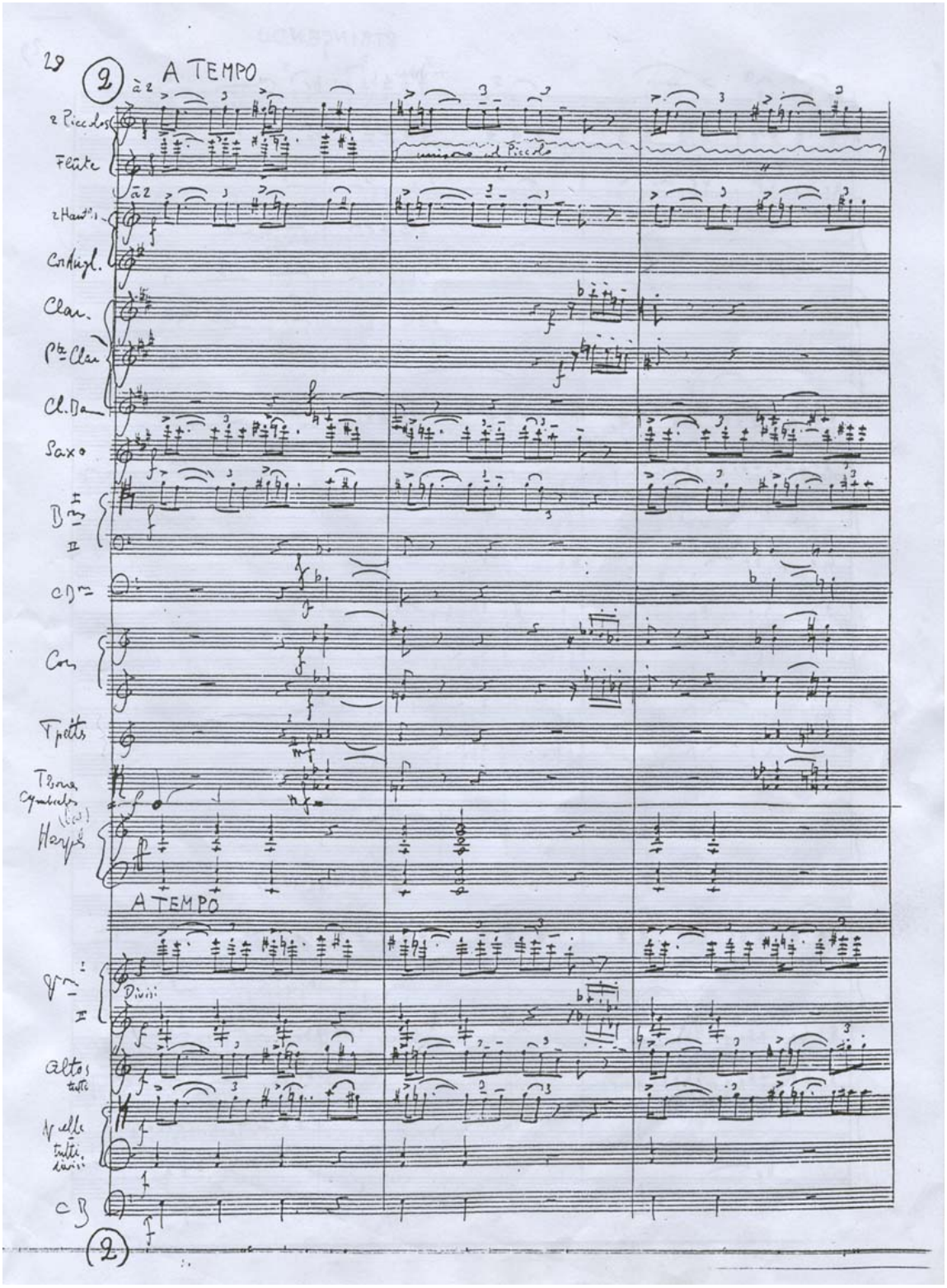


Ilustração 63- O ponto culminante do terceiro movimento, *Plainte*, na entrada do 16º compasso.

20º, 21º e 22º compassos

A seção contrastante, que antecipa a re-exposição dos temas, é precedida pela ponte formada pelo *perfil temático 5a*.[71] Esta passagem é instrumentada fazendo uso de recurso estereofônico, no qual as frases são passadas gradativamente por entre os naipes. Para tanto se faz o uso das madeiras, que iniciam a passagem juntamente com parte do naipe das cordas (violinos e violas), e seguidas pelas mesmas, agora em sua totalidade, ao longo do 21º compasso. A frase é completada pela adição das trompas no 22º compasso. A indicação *stringendo*, na passagem entre o 20º e 21º compassos da partitura orquestral, tem como equivalente a indicação *accel.* na partitura do violão. Interessante observar a utilização da corda solta ré, ao longo do 22º compasso, como recurso idiomático nos instrumentos de corda, sejam eles violinos (que tem a nota ré como uma de suas cordas soltas) ou o violão, que compartilha com o naipe a mesma característica.

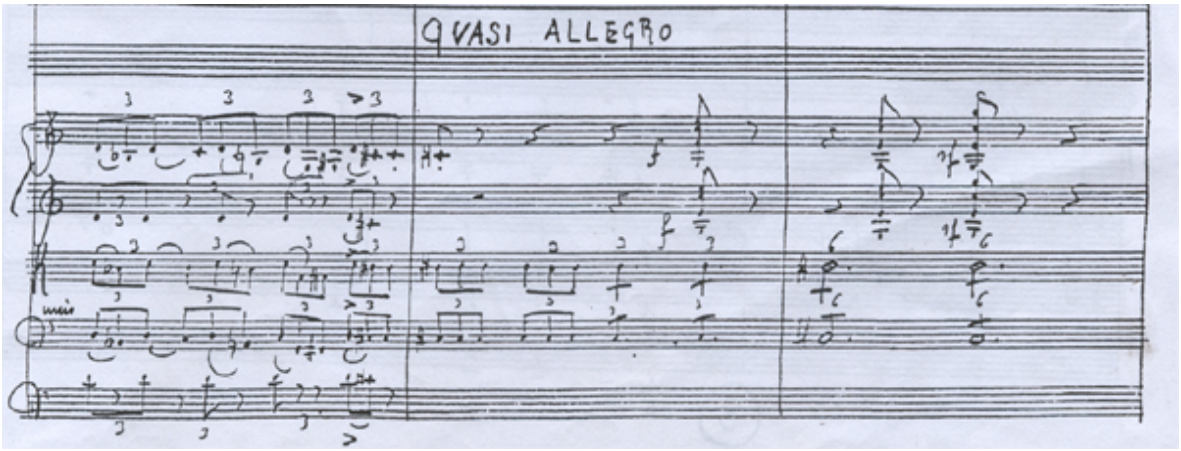


Ilustração 64- A reapresentação do *perfil temático nº 5* no 22º compasso na seção das cordas, seguida do momento bi-tonal nos dois compassos seguintes.

23º ao 25º compasso

Com a indicação *QUASI ALLEGRO* (orquestra) e *agitato* (violão) inicia-se a seção contrastante que levará à re-exposição dos temas, no compasso seguinte. Na partitura orquestral temos violoncelos e violas realizando o ostinato sobre a nota dó♯. Sobre o mesmo verificamos a sobreposição dos blocos harmônicos (constituintes do acorde de dó

[71] Para um quadro geral dos *motivos* e *perfis temáticos* ver subseções 3.2 e 3.4 respectivamente.

maior), instrumentados pelo uso de madeiras além das quatro trompas e os três trompetes, gerando uma percepção bi-tonal do trecho. Estes, juntamente com o clarinete piccolo e flautim, realizam o movimento cromático descendente, unificando os motivos rítmicos que caracterizam os dois temas do terceiro movimento.

26º ao 28º compasso

Este trecho se caracteriza pela volta da marcação rítmica pelas harpas e cordas do início do movimento. Em *TEMPO Iº* a entrada do trombone I no 27º compasso proporciona um novo brilho melódico que contrasta com o colorido timbrístico do saxofone alto e fagote I em outros trechos da música.

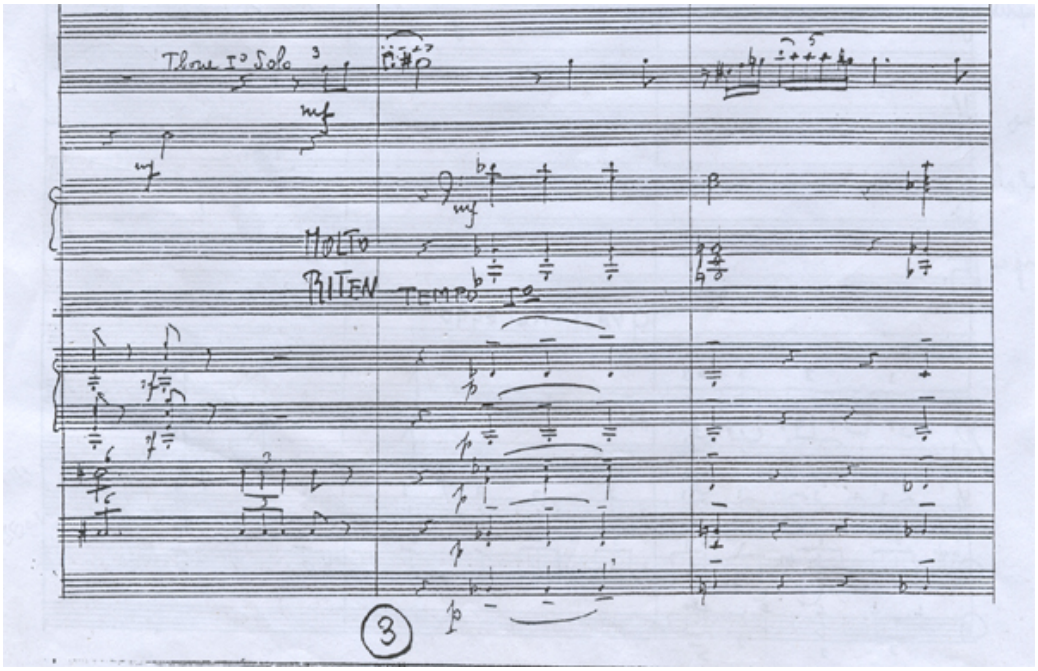


Ilustração 65- O solo de trombone sustentado pela marcação rítmico-harmônica das harpas e cordas no 27º compasso do terceiro movimento, *Plainte*.

29º ao 31º compasso

Um momento de suspensão rítmica, a partir do final do 29º compasso, é realizado pelas cordas. Violinos II, violas e violoncelos tocam em *pizzicato vibrato* a série de nove notas cromáticas que antecede a cadência. Destaca-se aí a 1ª estante dos violoncelos, dobrando o movimento melódico duas oitavas acima em harmônicos de quarta. Ao final do

30º compasso o naipe completo toca, em harmônicos, o acorde de mi menor com quarta e sétima menor, próprio da afinação natural em cordas soltas do violão. Para tanto, *divisi* nos contrabaixos, violoncelos e primeiros violinos são utilizados. Este acorde é mantido, com a indicação *pp*, até o compasso seguinte, onde se verifica a presença de uma fermata. Ambas versões apresentam o sinal de *decrescendo* ao longo do 30º compasso. Como diferenças entre as partituras verificamos a presença de um *RITARD.*, (*ritardando*, abreviadamente), acima do 30º compasso na partitura orquestral, enquanto na versão violonística temos uma indicação de *rall.*, posicionada logo ao início da frase, no final do 29º compasso. Com a entrada da nota mi, sustentada por uma fermata, flauta solo e celesta iniciam, em uníssono, a cadência, a partir do segundo tempo do 31º compasso.

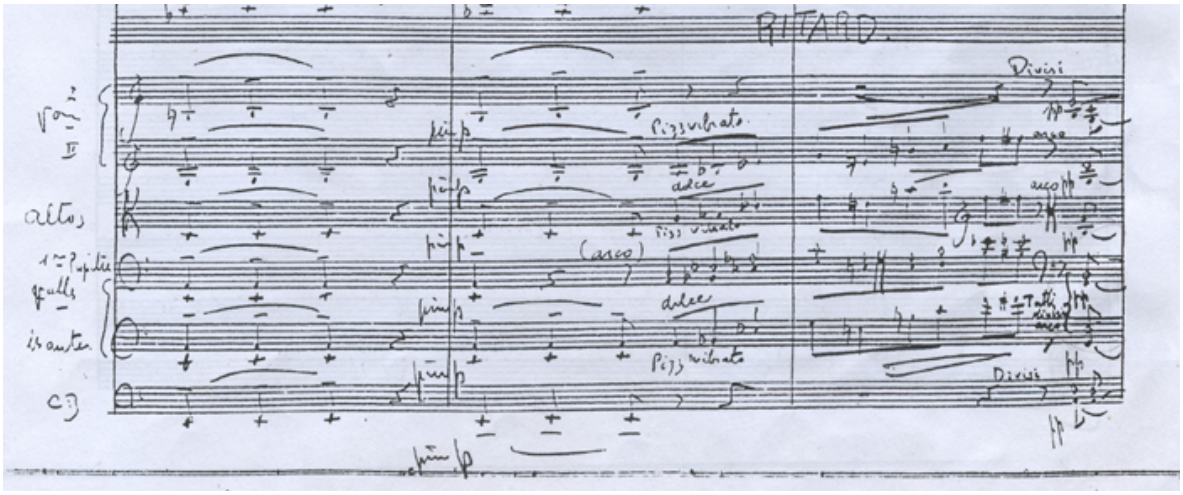


Ilustração 66- A utilização de pizzicatos e harmônicos, na seção das cordas, entre os compassos nº 29 e 30, momentos antes da entrada da cadência.

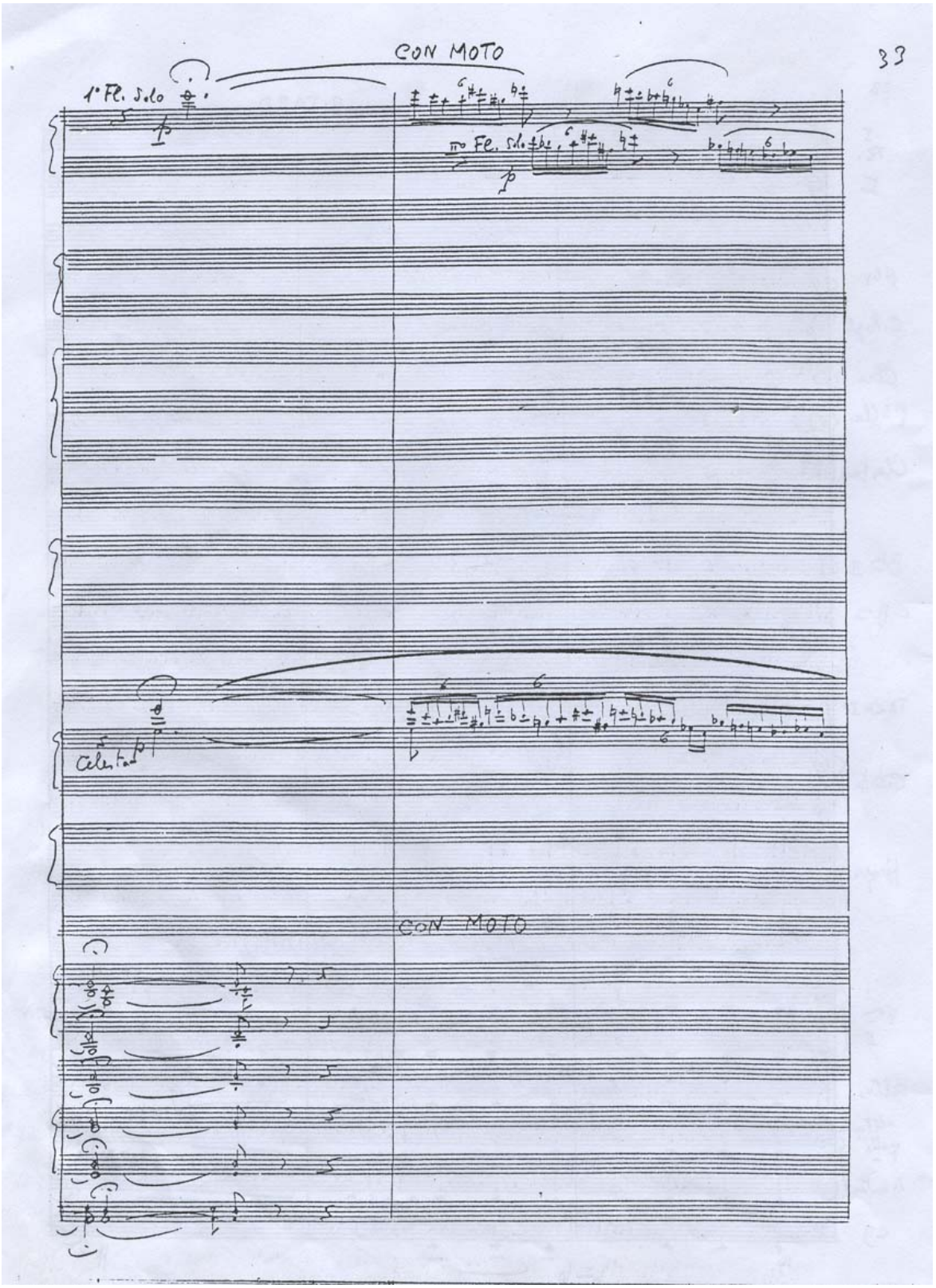
32º ao 34º compasso

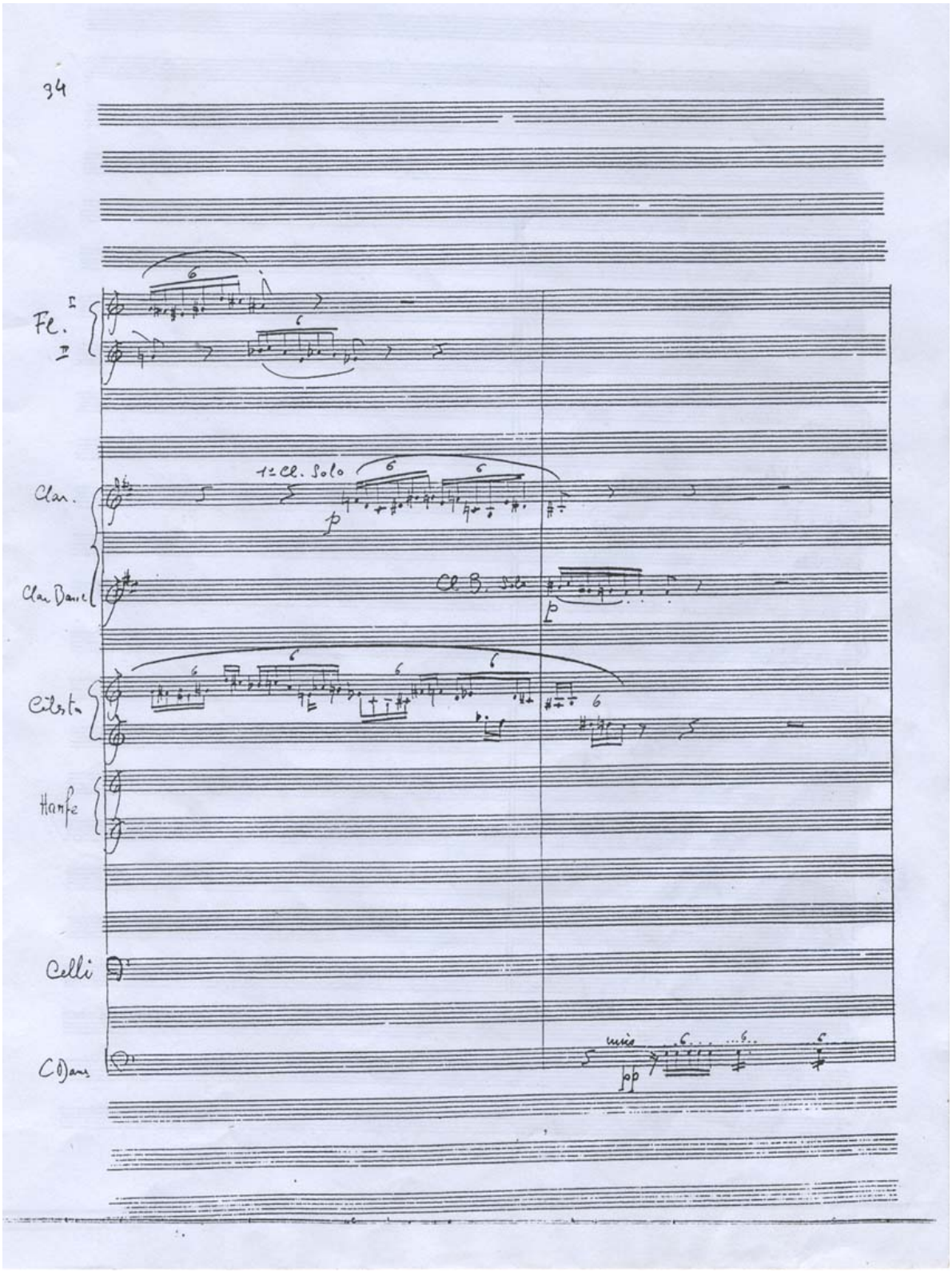
Enquanto na partitura do violão encontramos a dupla indicação *rapide (cadence),* na versão orquestral contamos com a expressão *CON MOTO*. Verificamos em ambas, portanto, um aumento de velocidade no trecho analisado. A escrita para violão neste ponto é imprecisa: verificamos agrupamentos de seis notas, o que indicaria uma seqüência sextinas, como ocorre na partitura orquestral. Os sinas indicativos de quiálteras, entretanto, não estão marcados sobre as notas; outra diferença está na quantidade de tempos do 33º compasso, que conta com cinco tempos, ao invés de quatro, como informa a fórmula de

compasso inicial da partitura para violão. Contudo, é possível compreender que o compositor tenha optado por uma escrita livre, como na cadência do 40º compasso do *Prélude*, no qual a métrica está delegada a um segundo plano.

Para compensar a assimetria de escrita encontrada na partitura do violão, Martin modifica ligeiramente o padrão na grafia da versão orquestral: ali, o último grupo de sextinas do 33º compasso é deslocado para compasso seguinte, acrescentando ao final deste um grupo a mais da quiáltera de seis notas.

O compositor faz uma vez mais uso do efeito estereofônico, passando trechos das frases da cadência por entre naipes da orquestra. A cadência inicia-se com a flauta I e a celesta. A flauta II entra logo a seguir realizando com a primeira um diálogo que se desenvolve até o fim do segundo tempo do 33º compasso, quando ouvimos a entrada da clarineta I. O clarinete baixo finaliza a frase, entregando aos contrabaixos a seqüência de sextinas sobre a nota mi, finalizando a cadência no 35º compasso.


CON MOTO
33
1° Fl. Solo
2° Fl. Solo
Celesta
CON MOTO



Ilustrações 67 e 68- A cadência do terceiro movimento, *Plainte*.

35º compasso

Pequenas, mas importantes, diferenças estruturais entre as versões marcam o final do terceiro movimento *Plainte*:

a) A exclusão, no 35º compasso da partitura orquestral, dos grupos finais de sextinas, presentes no compasso equivalente da versão violonística, deixando-o exclusivamente para a realização de uma pequena codeta.

b) Adição de uma linha contrapontística ascendente, realizada pelos violoncelos em movimento contrário à do clarinete baixo. Esta linha é realizada em pizzicato, e a indicação de glissando.

c) As indicações *sourd et bref* (surdo e breve), da partitura para violão é substituída pelo sinal de *pizzicato* dos contrabaixos, que contam ainda com a indicação de harmônico sobre a nota mi e a ausência do sinal de staccato, presente na partitura do violão.

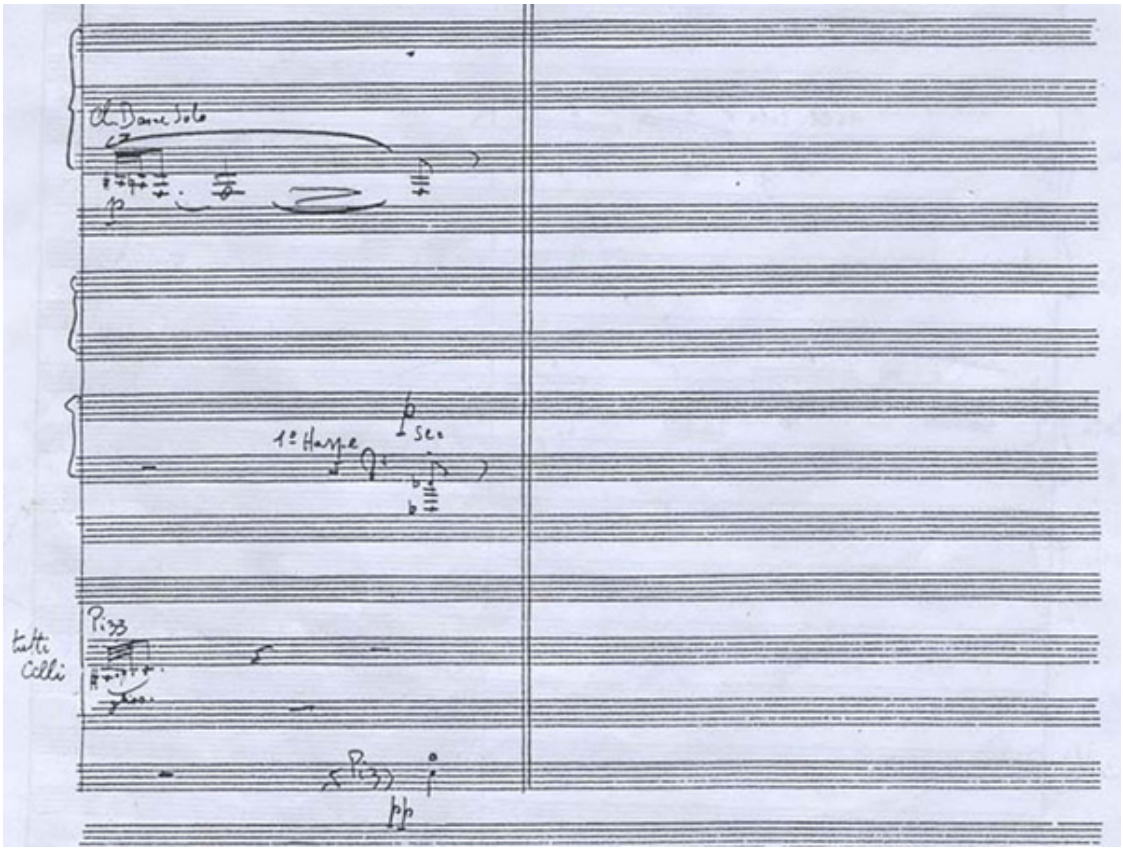


Ilustração 69 – O movimento ascendente, aqui realizado pelos violoncelos em pizzicatos, está ausente no original para violão.

4.8 *Gigue*: análise motívica e estrutural

O tema principal da *Gigue* é apresentado, de forma clara e enérgica, nos cinco primeiros compassos, através da conexão entre duas estruturas musicais distintas: o *motivo nº 7* (composto pela seqüência de três semínimas, triplicando em oitavas a nota si) e o *perfil temático nº 6*, que incorpora em sua estrutura a segunda série dodecafônica da obra[72]. Como explicado, os *motivos* e *perfis temáticos* são independentes e interconectáveis, podendo ser aplicados a outras passagens do movimento, como no caso dos compassos nº 17 e 88 (início do *perfil temático nº 6*), e compassos nº 32, 66, e 69 (*motivo nº 7*), em sua forma original ou variada.

Após a exposição do tema e sua repetição condensada, no 6º e 7º compassos, temos o início do desenvolvimento através do processo de aglutinação das estruturas descritas a seguir:

a) *Motivos nº 1*, *2* e *3*, constituindo o *perfil temático nº 5b*[73] na passagem entre o 8º e 9º compassos.

b) Passagem polifônica utilizando como recurso básico os movimentos cromáticos descendente e ascendentes.

[72] A primeira série de doze sons é encontrada em meio às notas do *perfil temático nº 2*, presente entre o 12º e 14º compassos do *Prélude*.
[73] Muito próximo em sua estrutura do *perfil temático nº 1*.

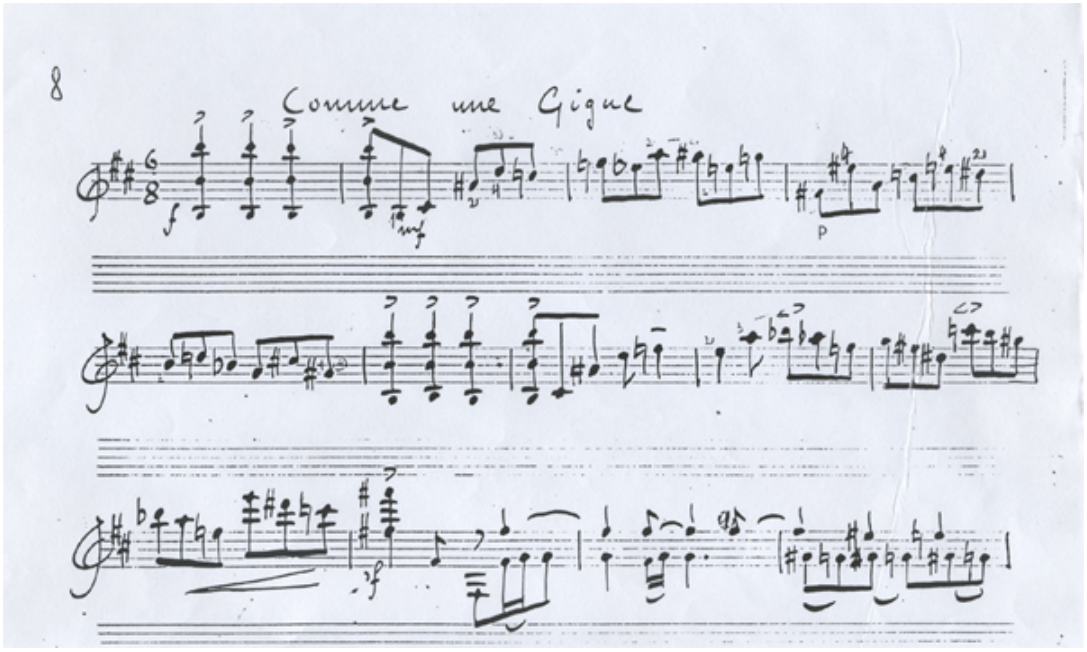


Ilustração 70 – Os compassos iniciais do terceiro movimento, *Gigue*.

Entre os compassos nº 17 e 19 temos a apresentação de parte do *perfil temático nº 6*, utilizado como linha de baixo para a construção da seção contrapontística. A partir daí, até o 24º compasso, notamos uma vez mais o movimento cromático descendente, na linha do baixo, e a ocorrência de figurações melódicas na linha aguda, com a presença do *motivo nº 10* (salto de terça maior ascendente, seguido de movimento cromático descendente) na passagem entre o 20º e 21º compassos. O tema principal da *Gigue*, repetido a partir do 26º compasso, é transposto uma quarta acima, até o compasso nº 30, onde se inicia a ponte para segunda seção da música, através da utilização do *motivo nº 7*, enfatizando a nota mi (corda solta) do violão.

A segunda seção da *Gigue* é introduzida por um ostinato na região grave sobre as notas mi e fá (repetição do *motivo nº 9*), como figura de acompanhamento, que irá manter-se até o 51º compasso na versão violonística, quando é substituído pelo pedal de mi. Note-se que a utilização concomitante do ostinato e do pedal (realizada pelos contrabaixos) está sendo realizada na partitura orquestral deste o início do 34 º compasso.

A seção *B* é composta por uma complexa combinação polifônica, envolvendo *perfis temáticos* e *motivos*: o salto de quinta descendente (notas fá-si♭) no 35º compasso é

conectado ao *motivo nº 10* (a conexão de uma terça maior ascendente seguida de uma segunda menor descendente), formando o tema da seção *B*.

Este, sustentado pela polaridade si♭ menor-maior, é contraposto ao ostinato gerando uma percepção bi-tonal. Após a seqüência contrapontística entre o 38º e 41º compassos verificamos uma vez mais o movimento cromático descendente fá♯-fá♮ na linha aguda seguido pelo *motivo nº 10*, nos compassos nº 42 e 43.

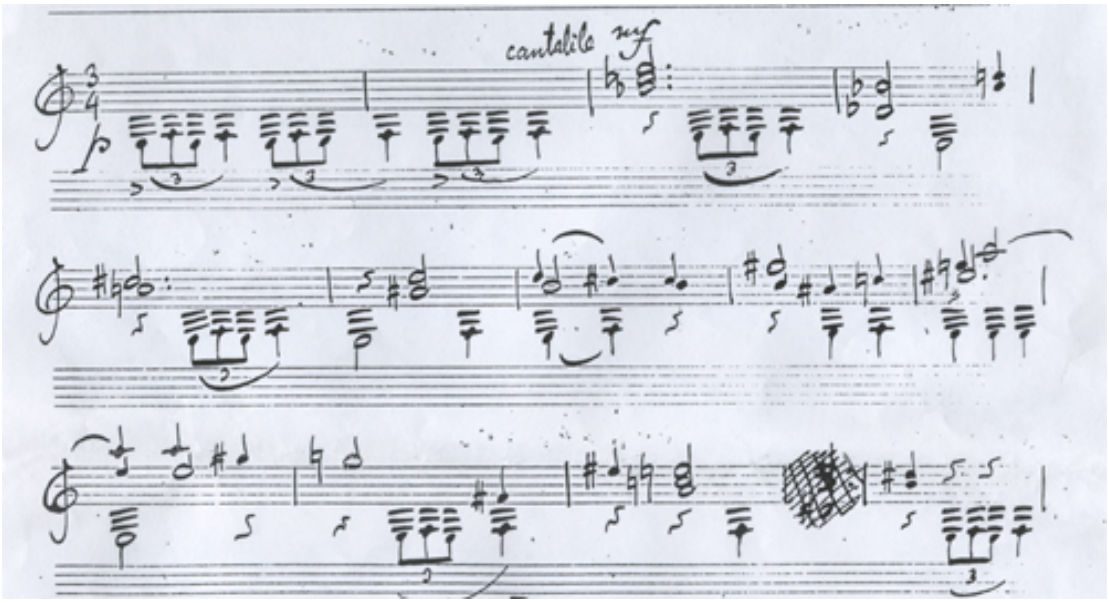


Ilustração 71– Após introdução do ostinato, a entrada do tema da seção *B*.

Após o movimento de sétima maior, entre as notas fá♯ e mi♯, na passagem entre o 44º e 45º compassos, verificamos a antecipação do movimento harmônico da cadência final, representado pela seqüência entre os acordes de lá menor (compasso nº 45), si maior (compasso nº 46) e sol menor (compasso nº 47). É importante verificar que esta seqüência envolve a utilização de material do *perfil temático nº 6*. No início do 49º compasso é feita uma incisiva pontuação harmônica, reafirmando o centro tonal de si, e o 49º compasso como centro da seção *B*, que prossegue a partir do salto de sétima maior. As notas dó♯-lá♯ produzem, enarmonizadas, o mesmo som das notas inicias do tema da seção do 37º compasso. A partir daí verificamos o movimento ascendente nas vozes intermediárias contribuindo para o aumento da tensão harmônica que atingirá seu ápice no 61º compasso. A linha melódica faz uso dos *motivos nº 1, 2 e 3*, perfazendo o *perfil temático nº 5b* entre o

52º e 58º compassos. Note-se que este perfil tem uma estreita relação com o *perfil temático nº 1*. O ponto culminante da seção é precedido pela reapresentação do *motivo nº 10*, introduzido contrapontisticamente nas vozes intermediárias na passagem entre o 59º e o 60º compassos.

A partir do 61º compasso temos a mudança no perfil melódico, com a introdução do movimento arpejado sobre os acordes de sol maior e lá♯ menor (ernamonizando-se o fá♮ para mi♯) em contraposição ao *motivo nº 10*, que reaparece inserido nos compassos nº 64, 66 e 69.

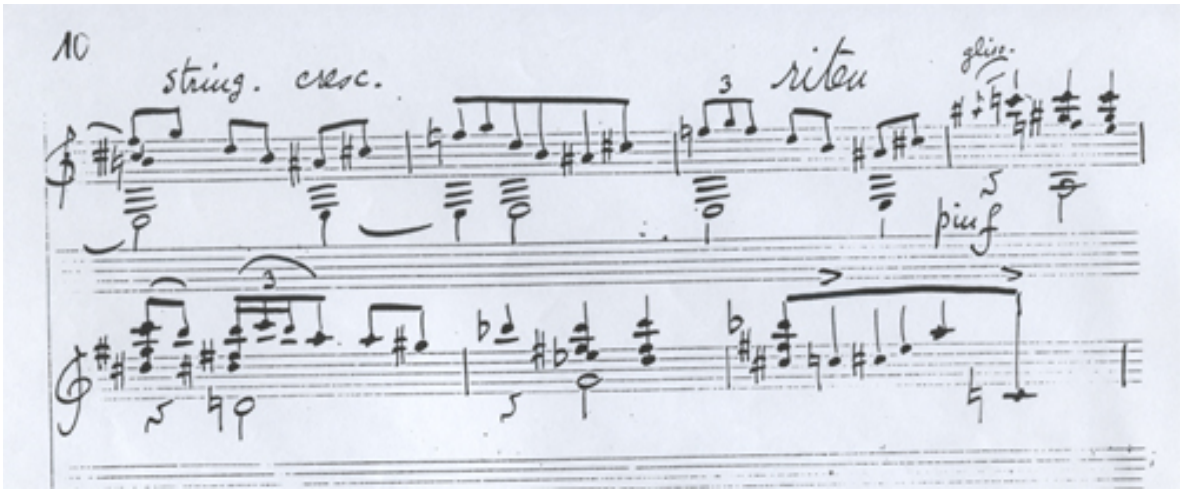


Ilustração 72 –- A mudança no perfil melódico a partir do compasso nº 61.

Entre o 70º e 81º compassos temos a ponte que nos conduzirá à reapresentação do primeiro tema da *Gigue*. Este trecho é composto pelo encadeamento de acordes arpejados, centrados em torno de ré menor, com a intercalação de acordes de fá menor (terceiros tempos dos compassos nº 76, 77 e 78).

A reapresentação do primeiro tema ocorre a partir do 82º compasso. Daí até o 86º compasso a reapresentação é idêntica à que ocorre entre o 6º e 10º compassos, com a inserção dos *motivos nº 7*, *4*, e *1* e *4* seqüencialmente. No 88º compasso é inserido o *perfil temático nº 6*, em cima do qual é desenvolvida a linha cromática descendente (proximamente ao que ocorrera entre o 17º e o 18º compasso), onde é trabalhado o elemento contrapontístico. A tríade de lá menor, que dá sustentação ao início à cadência final, utiliza-se de material melódico proveniente do *perfil temático nº 6*. A cadência,

identificada a partir do 91º compasso, utiliza algumas estruturas em sua composição, que descrevemos a seguir:

a) Material melódico proveniente do *perfil temático nº 6* na composição de sua estrutura harmônica

b) Movimento cromático descendente (observado na linha melódica aguda).

c) *Motivo nº 6* (salto descendente de terça maior seguido de terça menor, no sentido inverso).

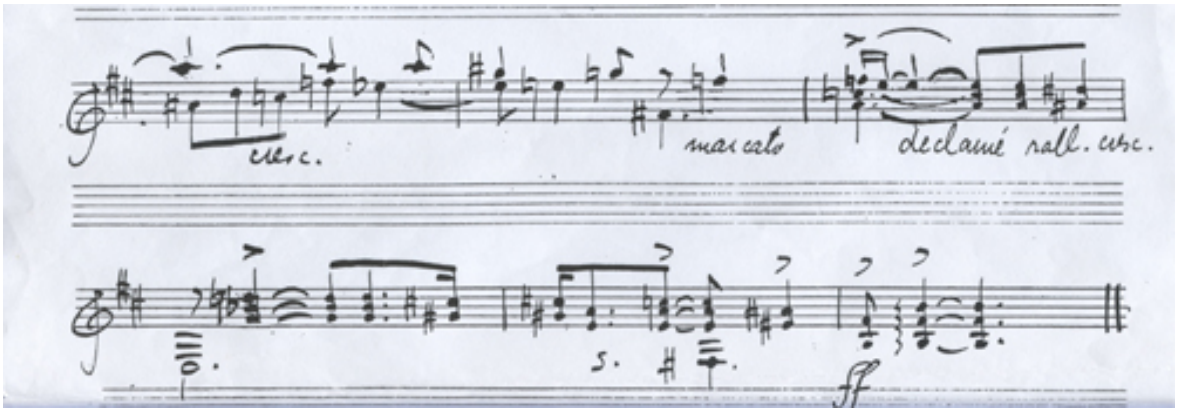


Ilustração 73- A cadência final (a partir do 3º compasso da ilustração) utiliza material do *perfil temático nº 6* em sua constituição harmônica.

A observação da estrutura interna da música nos permite sugerir a existência de uma pequena forma ternária, como pode ser esquematizado a seguir:

A-B-A'- Coda

Onde:

A é composto pelo tema e seu desenvolvimento (utilizando basicamente a conexão entre o *motivo nº 7 e o perfil temático nº 6*);

B, pela aglutinação dos *motivos nº 1, 2, 3 e 10*;

A', pela reapresentação condensada do tema principal;

Coda, pela utilização de material do *perfil temático nº 6* em sua estruturação harmônica.

4.9 *Gigue*: comparação entre as versões

A primeira diferença entre as versões refere-se ao título: na versão violonística lê-se *Comme une Gigue*, enquanto na partitura orquestral localizamos apenas a referência *Gigue*. Enquanto o andamento é dado como *Allegro Moderato* para a versão orquestral, na partitura para violão a referência é inexistente. Ambas compartilham a mesma fórmula de compasso, em 6/8 e, da mesma maneira, a armadura de clave, delimitando a região tonal de si menor. Em relação à organização dos naipes de cordas (exceto contrabaixos) temos a divisão entre a primeira estante solista e o restante do grupo. A expressão *premiere pupitre* (abreviadamente como *1º pup*.), indica que há um solista para cada naipe, sendo o restante designado *les autres* ou *l'autres*, abreviadamente.

1º compasso

A apresentação do *motivo* nº 7 é feita pelo violão ao início do primeiro compasso com a triplicação da nota si. Na orquestra esta realização está a cargo das harpas e trompas. Nestas verificamos indicação *bouchés* e os sinais de *tenuto* acima das notas. Curiosamente notamos a diferença entre os sinais de dinâmica que pedem *p* para a orquestra e *f* para o violão, que contém ainda sinais de acentuação acima das notas.

O acompanhamento orquestral apresenta uma interessante solução, cuja realização não é possível no violão: a sustentação, em harmônicos, das notas do acorde de si (sem a terça do acorde), pelas primeiras estantes dos violinos, violas e violoncelos solos. Note-se que no original para violão o *motivo nº 7* é apresentado triplicando-se a nota si, com a omissão da terceira e da quinta, fá♯, que está presente na versão orquestral. Os contrabaixos realizam a sustentação harmônica do compasso, dobrando (oitva abaixo) a nota si[74] com o clarinete baixo.

[74] Considerar o som produzido, e não escrito, para este e outros instrumentos transpositores.

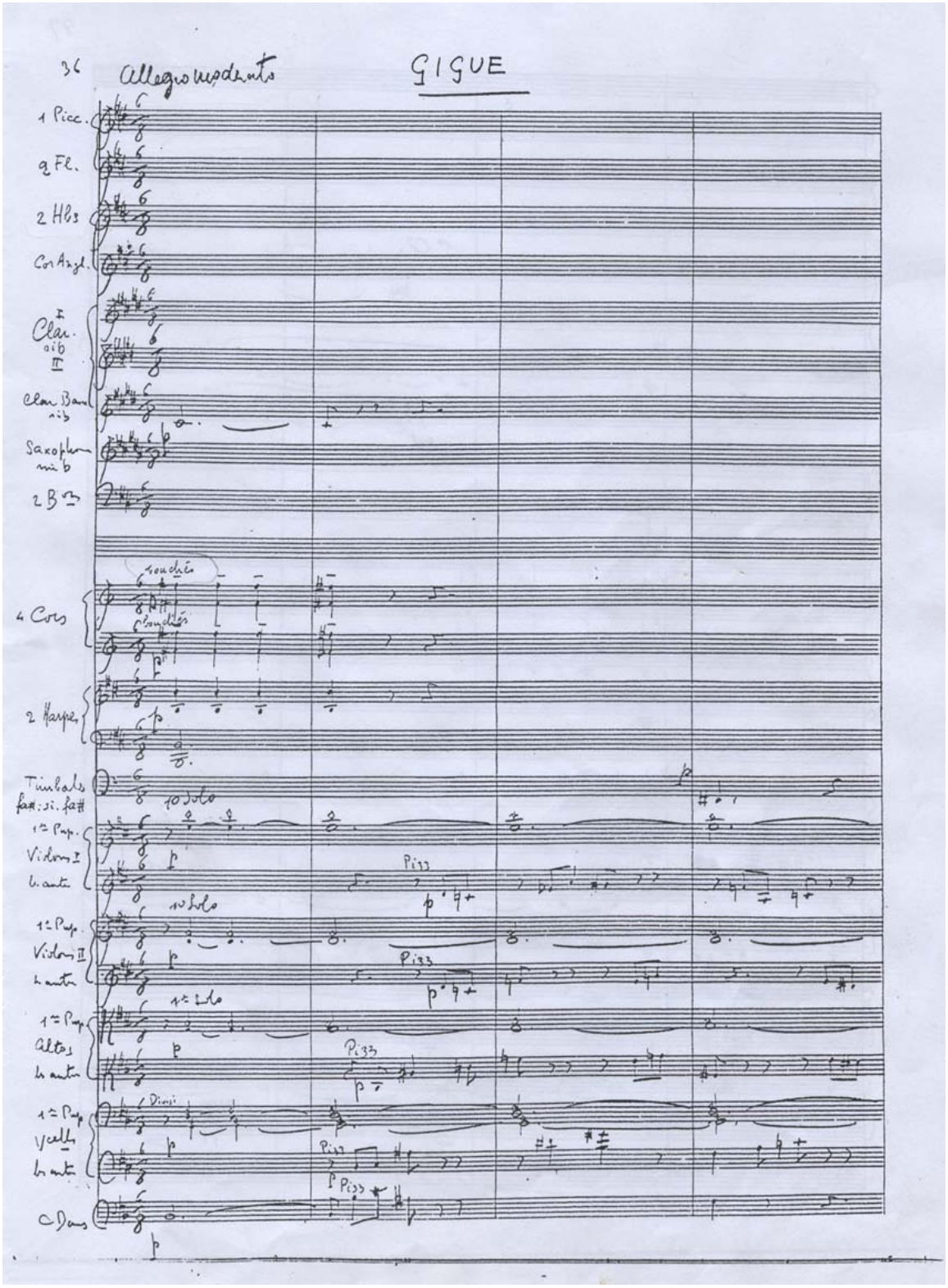


Ilustração 74- Os compassos iniciais do último movimento, *Gigue*. Pode-se ver o uso intenso de pizzicatos e harmônicos na composição da trama sonora.

2º ao 5º compasso

Após a apresentação do *motivo nº 7* temos a entrada do perfil *temático nº 6*, feita pelos violinos, violas e violoncelos em *pizzicato*, perfazendo a apresentação do primeiro tema da *Gigue*. O diálogo contrapontístico estabelece, uma vez mais, o recurso estereofônico que a orquestra possibilita. A indicação *p* na partitura orquestral diferencia-se novamente do sinal *mf*, presente no início do *perfil temático* da partitura para violão.

6º ao 10º compasso

A reapresentação do tema, condensada nos dois próximos compassos, é iniciada no 6º compasso com a entrada incisiva do *motivo nº 7*. O acompanhamento em harmônicos é mantido enquanto clarinete baixo (6º compasso), saxofone alto e clarineta I se apresentam completando a trama melódica. O seqüenciamento do *perfil temático nº 5* ao longo do 8º, 9º compassos é realizada de maneira contrapontística, fazendo uso do diálogo entre cordas e madeiras. Os violoncelos, a partir do 8º compasso, tem a indicação de arco da mesma maneira que as violas, a partir do compasso seguinte. Os violinos apresentam a indicação de *crescendo*, ausente na partitura do violão até o 10º compasso, onde encontraremos finalmente o sinal equivalente. A seção é encerrada de forma enérgica no compasso seguinte ao completar-se o a exposição do tema. A entrada da flauta I na passagem entre o 10º e 11º compassos, dobrando violinos em arco, contribui para a intenção conclusiva da frase.

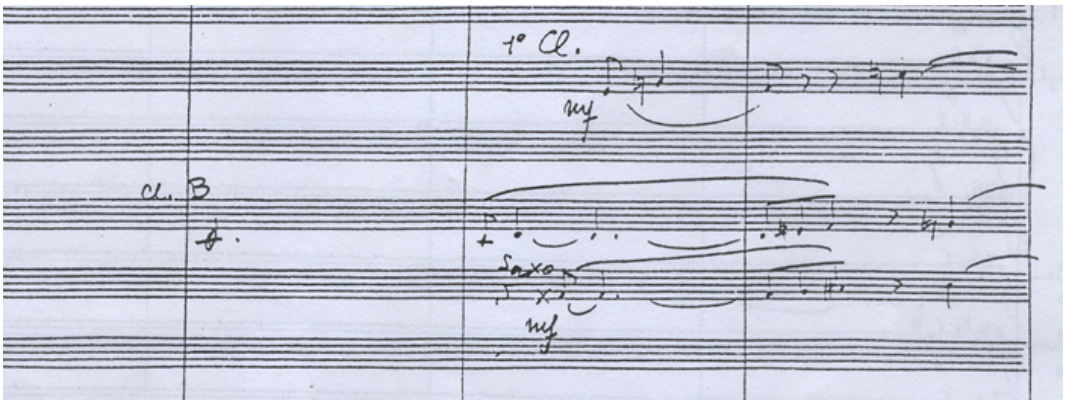


Ilustração 75- A entrada do saxofone alto, clarineta baixo e clarineta em si♭, na entrada do 6º compasso.

11º ao 16º compasso

Uma pequena seção contrastante marca o final da exposição do tema e é introduzida ao final do 11º compasso. Esta é construída com a entrada dos violoncelos e violas realizando uma figura rítmica composta de duas semicolcheias e uma colcheia, fixando a região tonal em torno de fá♯. Temos aí entrada dos tímpanos A entrada das trompas I e II (marcadas pela expressão *ouvert* - aberto)[75] é feita no último tempo do 11º compasso, na mesma localização correspondente à entrada do fá♯ do violão. Os oboés, que já haviam entrado no início do compasso, permanecem sustentando o fá♯. O movimento contrapontístico fica mais claro a partir do 13º compasso com o início do movimento cromático descendente realizado pelas trompas, oboé, e a entrada da clarineta I, reforçando o movimento melismático das colcheias sobre as notas sol♯ e sol♮, que também é realizado por violoncelos e violas. Ao mesmo tempo observamos violinos I e II realizando pontuação rítmica de acompanhamento em *pizzicato*. Esta curta seqüência, não verificada na partitura do violão, inclui ainda um movimento contrapontístico indicado pelo movimento descendente do mi♯ em direção ao mi♮ no 13º compasso da versão orquestral.

No 14º compasso temos a repetição dos mesmos elementos apresentados no último tempo do 11º compasso incluindo, na passagem do 13º para o 14º compasso, a marcação dos tímpanos. O 15º compasso apresenta o mesmo movimento descendente da linha melódica aguda, verificado no 11º compasso, igualmente instrumentada pela trompa II dobrada, em uníssono, pelo oboé II. A alteração do padrão melódico das cordas com a inclusão do sol♯ e lá♯ (como sexto e sétimo graus da escala menor melódica) encaminha a harmonia de volta para a região de si menor.

[75] Em oposição à indicação *bouchés*, no início do movimento.

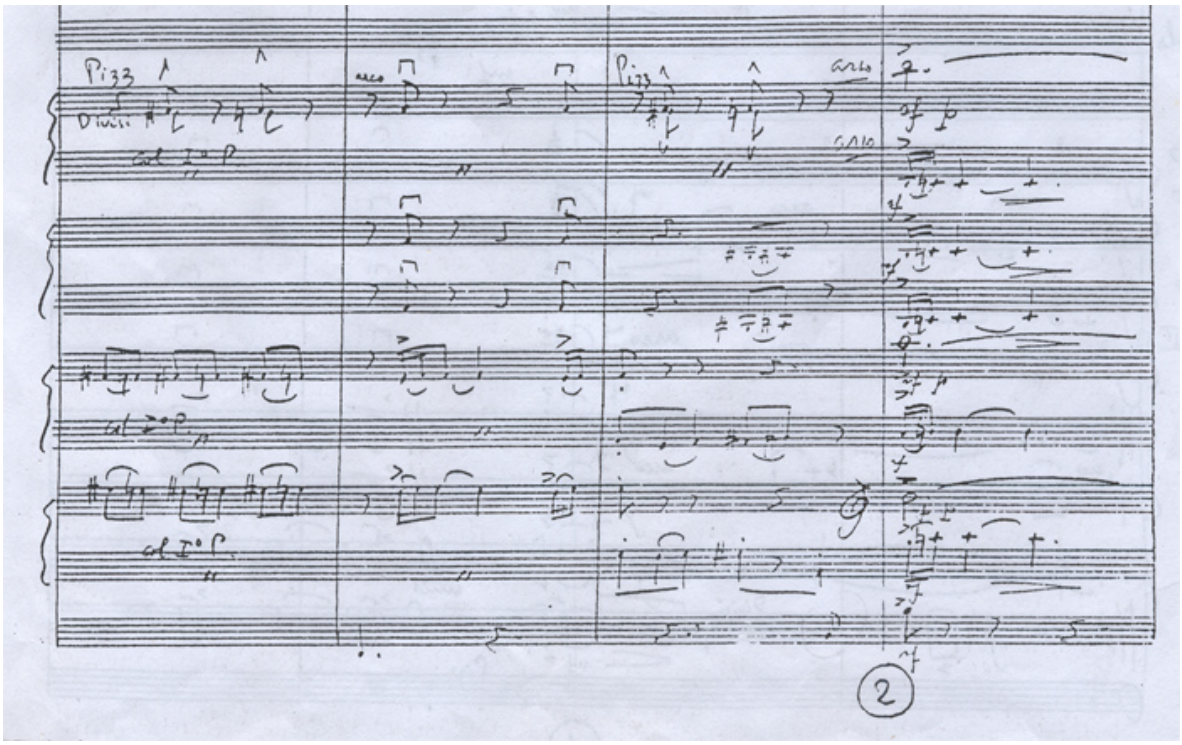


Ilustração 76- Do 13º ao 16º compassos o movimento descendente em pizzicatos dos violinos I está ausente no original.

17º ao 25º compasso

Esta seção marca a reutilização do *perfil temático nº 6*, que fora apresentado na composição do primeiro tema da *Gigue.* Trata-se de um complexo e detalhado movimento contrapontístico que utiliza o material temático desmembrado em duas vozes e desenvolvido pela adição de outros motivos (como o *motivo nº 10*, localizado na passagem entre 20º e 21º compassos) utilizados ao longo da obra. No 17º compasso temos a entrada da nota lá na região (que é a nota mais aguda do perfil *temático nº 6)*, sustentada pelo piccolo, oboé I e saxofone alto. Note-se a manutenção da nota si, por parte das estantes solistas dos violinos, violas e violoncelos, mantendo o efeito pedal durante os compassos nº 17, 18 e 19 quando é notada a súbita entrada dos tímpanos no primeiro tempo deste compasso.

A linha melódica desenvolve-se instrumentada pelo piccolo, oboé I e saxofone alto até 22º compasso, quando também são introduzidos a segunda flauta e o corne inglês. Pouco antes, no 20º compasso, 1ª estante dos violinos e violas incorpora uma terceira linha contrapontística (ausente no violão), realizando um movimento cromático ascendente

chegando até a nota ré, quando passa a integrar, no 22º compasso, a composição melódica já desenvolvida pelas madeiras.

Algumas diferenças entre as versões foram percebidas: o si♯, no primeiro tempo do 20º compasso, inexistente na partitura para violão, está presente na parte dos violinos I; o fá♮, no último tempo do 21º compasso dos 2º violinos, no violão corresponde um mi: o lá, no primeiro tempo 22º compasso dos segundos violinos é inexistente na partitura para violão; os fragmentos melódicos contidos no 23º e 24º compassos dos violinos I e II (exceto 1ª estante dos violinos I) estão ausentes na partitura para violão. No 25º compasso, o motivo melódico constituído pelo intervalo descendente de trítono (fá-si) é repetido e distribuído por entre cordas e madeiras, notando-se a ausência do ré♭, que está presente na segunda voz na partitura do violão.

Verificamos poucas indicações em relação à dinâmica na partitura do violão, e maior grau de detalhamento na versão orquestral. O trecho, segundo essas indicações, deve ser tocado em *p*, e *crescendo*, a partir do 19º compasso, quando se chega ao máximo em intensidade na entrada do 25º compasso. Destaque para os sinais de staccato e acentuação, no fá natural que antecede o 25º compasso, e o sinal de *crescendo*, na partitura do violão. Note-se a intenção de ataque na localização equivalente da versão orquestral, indicada pelo sinal de *sf*, para as cordas.

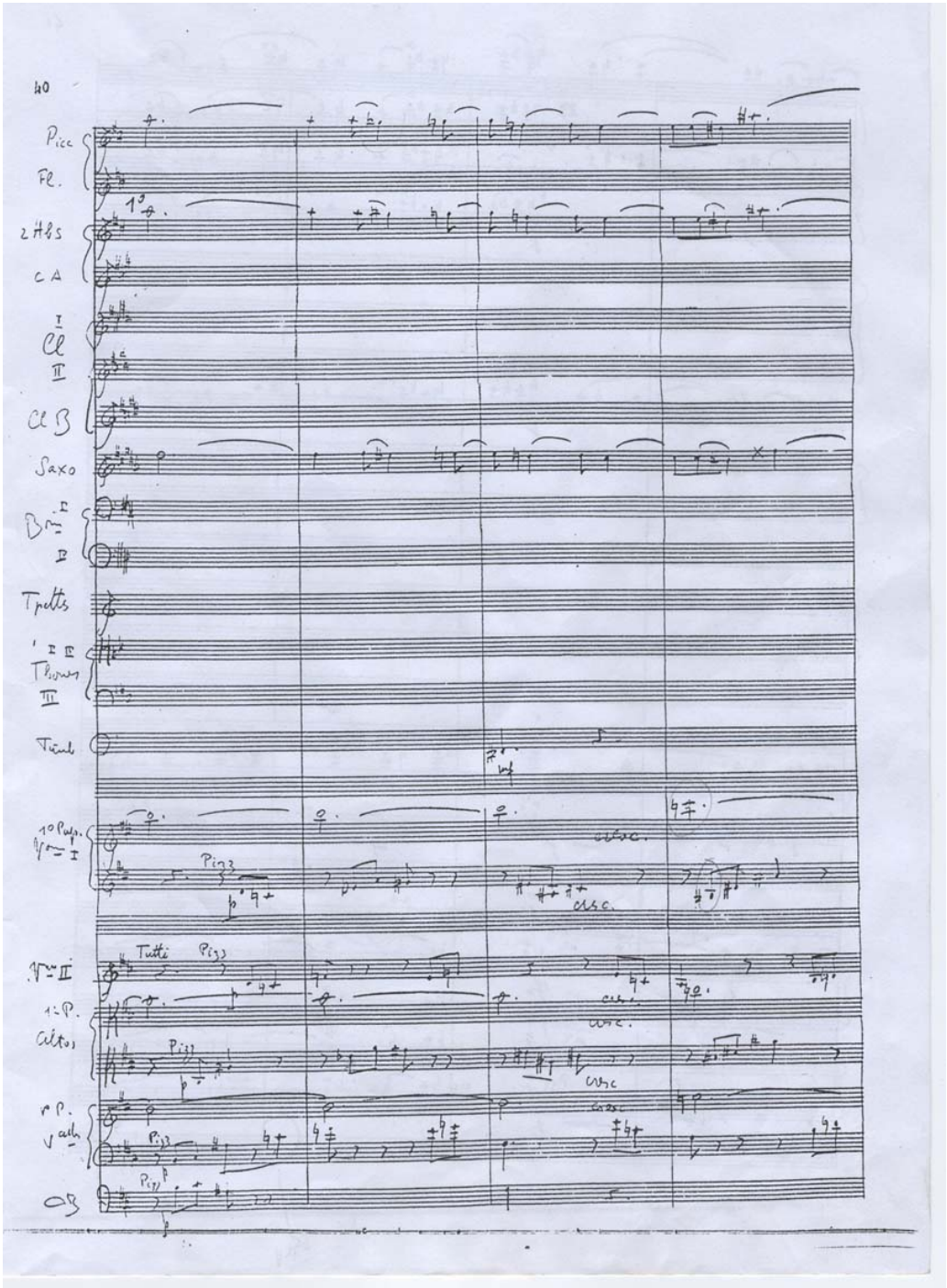


Ilustração 77- A inserção do *perfil temático nº 6* pelas cordas em *pizzicato* com a linha melódica sendo destacada pelas madeiras.

26º ao 31º compasso

Chegando ao 26º compasso temos a reapresentação do *motivo nº 7*, transportado uma quarta acima, para região de mi menor. Temos, na partitura orquestral, a indicação de

que o trecho deve ser tocado com força. Esta indicação, verificada pela presença dos sinais *f* (trompas) e *ff* (harpas) é confirmada na versão violonística, onde podemos verificar os sinal *ff*, juntamente com a descrição *si à vide*. Instrumentado pelos oboés, trompas, harpas, violinos e violas, o motivo (compondo o acorde de mi menor com 9ª) é conectado ao *perfil temático nº 6*, igualmente transposto, reconstituindo a apresentação do primeiro tema. Cordas em *pizzicato* reconstituem as notas do *perfil temático*, com intervenções pontuais do corne inglês, clarineta II, e fagotes a partir do 27º compasso. Um processo de diluição instrumental é percebido ao longo do trecho analisado, com a retirada da clarineta I (que sustentava o fá♯ desde o 26º compasso) e 1ª flauta, no 29º compasso. A marcação do tímpano, na entrada do 29º compasso, juntamente com a indicação de *Diminuendo*, na mesma localização, sinaliza o encaminhamento da música para a nova seção, que ocorrerá nos compassos seguintes.

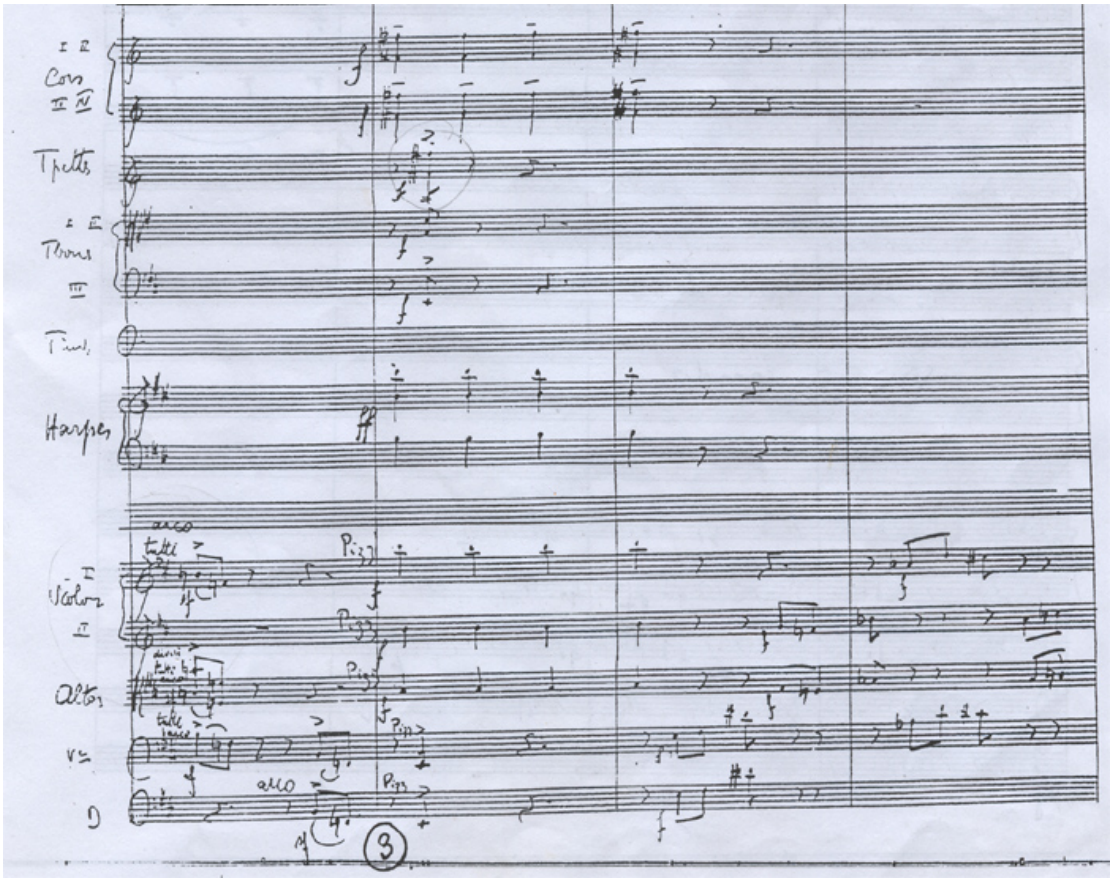


Ilustração 78- A retomada do *motivo nº 7*, transposto uma 5ª acima, pelos violinos, violas, harpas e trompas, no 2º compasso da ilustração.

32º e 33º compassos

Este é o trecho que faz a ponte para seção contrastante da música. Utiliza o *motivo nº 7* (já empregado na constituição do primeiro tema da *Gigue*, no 1º compasso) sobre a nota mi, instrumentado pelas trompas. A indicação *senza rall*. verificada na partitura do violão está ausente na versão orquestral (o que pode determinar interpretações realmente diferentes de andamento). No 33º compasso temos a alteração da armadura de clave com a exclusão dos acidentes e a inclusão da barra dupla de compasso em ambas versões, confirmando a entrada na nova seção. A entrada em uma nova região tonal não é, como pudemos observar no capítulo anterior, tão evidente. A ausência da armadura de clave parece indicar mais a intenção do compositor em trabalhar as relações harmônicas com certo grau liberdade cromática do que direcionar o trecho para uma tonalidade específica.

34º e 35º compassos

Com a alteração da fórmula de compasso em ambas versões de 6/8 para 3/4 temos o início da seção contrastante. O ostinato em tercinas (caracterizado pela repetição do *motivo nº 9)*, sobre as notas mi e fá é apresentado pelo clarinete I e clarinete baixo, reforçado, no início dos tempos, pelas trompas, com a indicação *bouchés*, e harpas. Cabe observar que haverá uma alternância entre clarinetes I e II assim como entre trompas III e IV, ao longo do desenvolvimento do ostinato. Este revezamento pode ser verificado nos compassos nº 36, 38, 40, 44, 47, 50, 52,54 e 52, entre os clarinetes I e II e nos compassos nº 38, 44, 47, 50 e 54, entre as trompas III e IV. Contrabaixos em *pizzicato* auxiliam na marcação rítmica, tocando simultaneamente com o início dos grupos de tercinas. A presença de um sinal de acentuação sobre os primeiros grupos de tercinas na partitura do violão está ausente na partitura orquestral. O sinal *p* está presente em ambas versões, e auxilia no direcionamento interpretativo para a entrada do segundo tema no compasso seguinte.

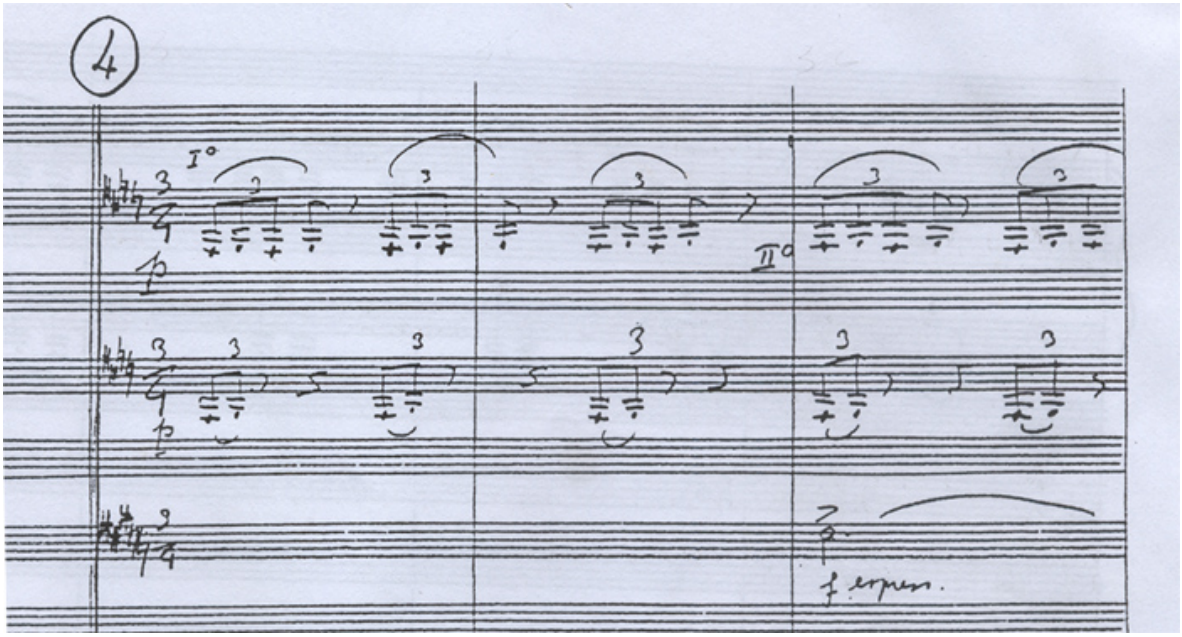


Ilustração 79- O ostinato, realizado pelas clarinetas e clarineta baixo, com a entrada do saxofone alto no 36º compasso.

36º e 37º compassos

Definido o acompanhamento, o segundo tema é introduzido pelas violas e violoncelos, ambos com indicação de *divisi*, acompanhando aquele que será o instrumento condutor do trecho: o saxofone alto. O acompanhamento do segundo tema é introduzido pelas violas e violoncelos, ambos com indicação de *divisi*. A expressão *cantabile*, posicionada acima do acorde de si♭ menor, na partitura do violão, é substituída na partitura orquestral pela indicação *expressivo*, tanto para as cordas (que contem ainda a indicação *très exppress*ive, [76] abaixo dos violoncelos), como para o saxofone alto, que destaca a melodia do segundo tema. Em ambas versões temos a instrução de dinâmica entre o *f* e o *mf*.

Após o salto de quinta descendente (notas fá-si♭) temos a conexão ao *motivo nº 10*, (junção da terça maior ascendente a uma segunda menor descendente si♭-ré-do♯), formando o tema segunda seção. O saxofone alto executa a melodia, dobrada pela estante solista das violas. O movimento contrapontístico que aparece na passagem entre o 37º e o 38º compasso é realizado pelos trombones I e II.

[76] Segue-se uma segunda indicação que está ilegível.

38º ao 48º compasso

Do 38º ao 48º compasso verificamos a manutenção do mesmo padrão estrutural, fixado nos compassos iniciais da segunda seção da música: desenvolvimento melódico a cargo do saxofone alto; ostinato, realizado pelas clarinetas; marcação rítmica feita pelas trompas e harpas; estrutura harmônico-contrapontística realizada pelas cordas; intervenções feitas pelo naipe de trombones.

Na partitura orquestral são verificadas poucas indicações interpretativas, como sinais de dinâmica ou articulação. Destacam-se as sinalizações de articulação, especialmente no naipe de cordas (primeiro tempo dos compassos nº 45 e 47) e as ligaduras de frase, especialmente no saxofone alto. Poucas indicações para o naipe de trompas, como sinais de *decrescendo* no 42º e 45º compassos, são verificadas. Não foram verificadas, na partitura do violão, sinais ou indicações de expressão no trecho analisado.

49º ao 57º compasso

Chega-se ao centro da seção contrastante. A nota si é colocada em evidência, o que é indicado pela instrumentação e sinalizações de dinâmica. Além disso, com a entrada do corne inglês, oitava acima do saxofone alto, temos o reforço na marcação rítmica com a entrada dos fagotes ao final do 50º compasso. Na partitura do violão, os sinais de acentuação, e a indicação *sf*, localizados no primeiro tempo do compasso do 49º compasso, além da apogiatura sobre a primeira nota, encontram correspondência em sua versão orquestral. As apogiaturas, ainda na cabeça do 49º compasso, são realizadas pelos violinos e violas e todos os instrumentos recebem um sinal de acentuação. Dois sinais de *decrescendo* indicam que, após o ataque inicial sobre a primeira nota do compasso, deve-se diminuir a intensidade, o que não é verificado na partitura do violão[77]. O salto de sétima maior, na passagem entre o 49º e 50º compassos é feito pelos violoncelos e, com o início do movimento ascendente nas vozes intermediárias, a partir do 50º compasso, temos o reforço das violas se estendendo até o 56º compasso. A inserção do *perfil temático nº 1* e seus componentes motívicos, em especial os *motivo nº 1 e nº 2*, são instrumentados pelo uso do

[77] A impossibilidade de se prolongar os sons pelo violão é uma das diferenças importantes entre as linguagens instrumentais das duas versões.

saxofone alto, violinos I e 1ª estante das violas, a partir do 52º compasso estendendo-se até o 58º compasso, quando se chega ao ponto culminante da peça.

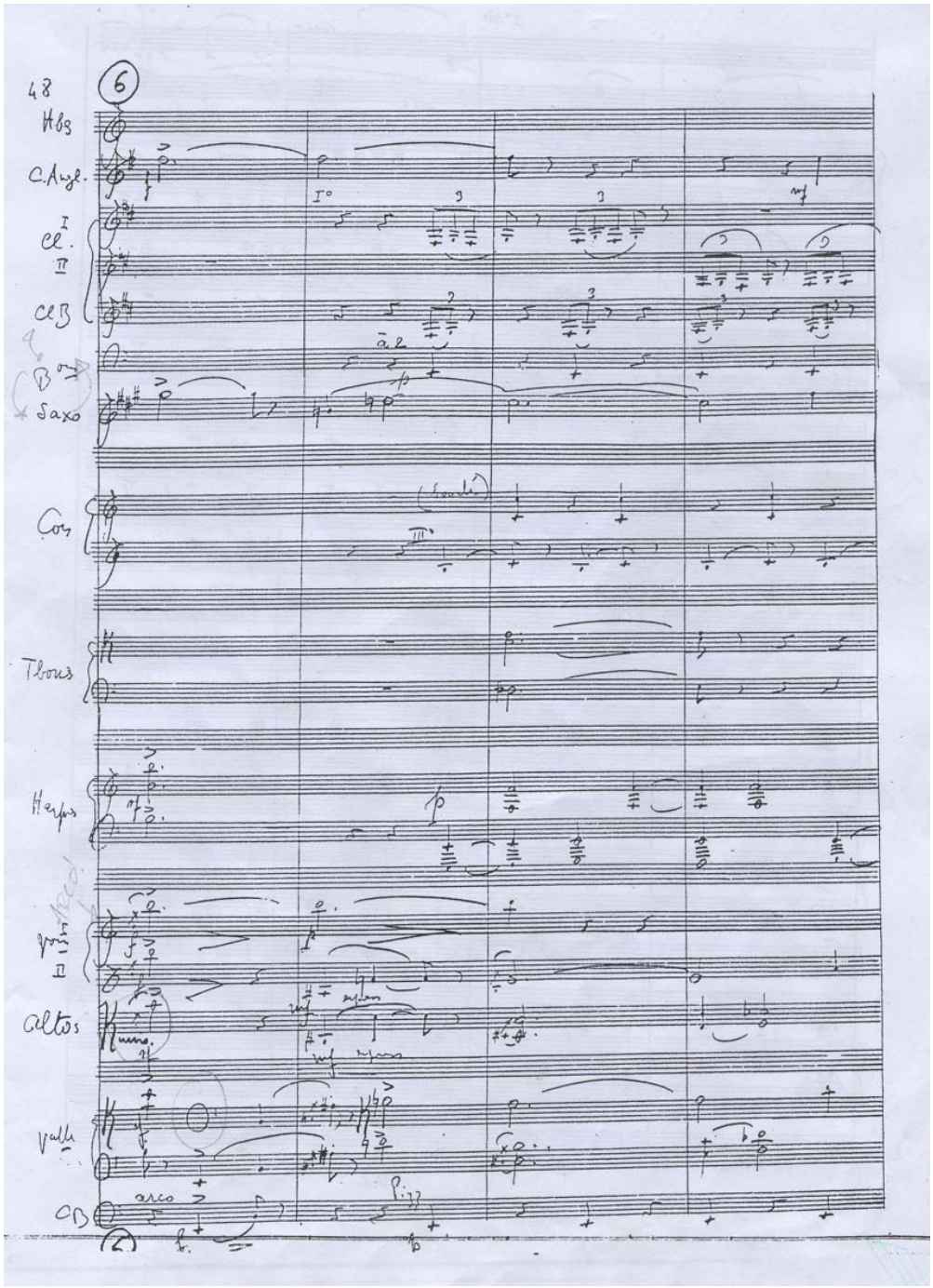


Ilustração 80- No início do 49º compasso a posição do saxofone é trocada com a do fagote.

58º compasso

O saxofone alto, que vem executando a linha melódica desde o 36º compasso, chega à sua nota mais aguda: o sol♭ atingido (mi♭ escrito) está num registro bastante alto para sua tessitura, o que confere ao trecho um alto grau de tensão. Como já observado, a linha melódica vem sendo reforçada, desde o 36º compasso pelas cordas e trombones em momentos específicos: violas, até o 48º compasso; violoncelos, até o 57º compasso; violinos II, entre o 49º e 57º compassos; e trombones, nos compassos nº 54 e 56 (note-se que as cordas estão em *divisi* e, com exceção das violas, que entram em uníssono a partir do 49º compasso, cabe a elas parte delas o reforço da linha melódica).

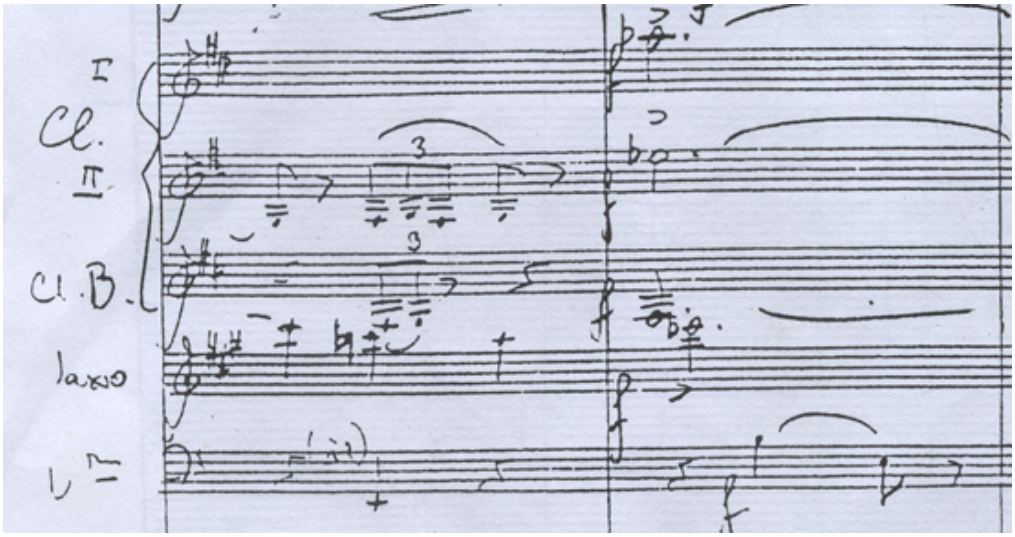


Ilustração 81- O saxofone alto atinge sua nota mais aguda no 58º compasso da *Gigue*.

As notas do acorde de sol♭ maior são distribuídas, no primeiro tempo do compasso, entre violoncelos, violas e violinos nas cordas, trombones e trompetes nos metais e clarinetas nas madeiras. A nota mi, instrumentada pelos contrabaixos, contrafagote e clarinete baixo, juntamente com as notas si e mi, tocadas pelos tímpanos, trompas e fagote, determinam a sonoridade bi-tonal conferida ao trecho. A entrada das trompas I e II no segundo tempo (sem surdina), harpas, oboés e corne inglês, tocando igualmente a nota si contribuem de forma decisiva para o aumento de densidade sonora e conseqüente tensão harmônica que o momento requer.

59º e 60º compassos

Temos na entrada do 59º compasso o *motivo nº 10*, que aparece instrumentado pelas violas em *divisi* e trombones (igualmente, na linha do trombone II). O motivo recebe tratamento contrapontístico e não aparece instrumentado pelo saxofone alto, que permanece executando a linha aguda.

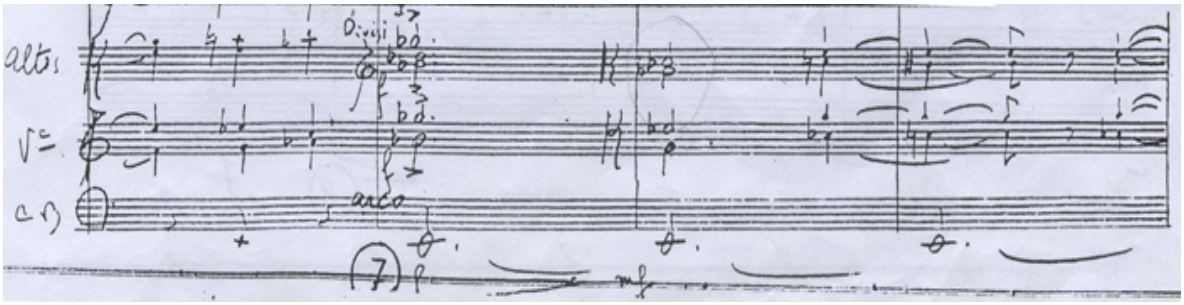


Ilustração 82- O *motivo nº 10* aparece instrumentado pela segunda estante das violas no 59º compasso (3º compasso da ilustração).

61º, 62º e 63º compassos:

Temos aqui a introdução do movimento ondulatório sobre os acordes de sol maior e lá♯ menor (ernamonizando-se a nota fá♮ para mi♯). O saxofone alto, reforçado pelos violoncelos e violas, executa os arpejos, tendo ainda a entrada das flautas e dos violinos II na entrada do 63º compasso. As expressões *stringendo* e *cresc*., acima do 61º compasso, e *ritenuto*, acima do 63º na partitura do violão, sinalizam a intenção interpretativa no trecho, ausentes na versão orquestral.

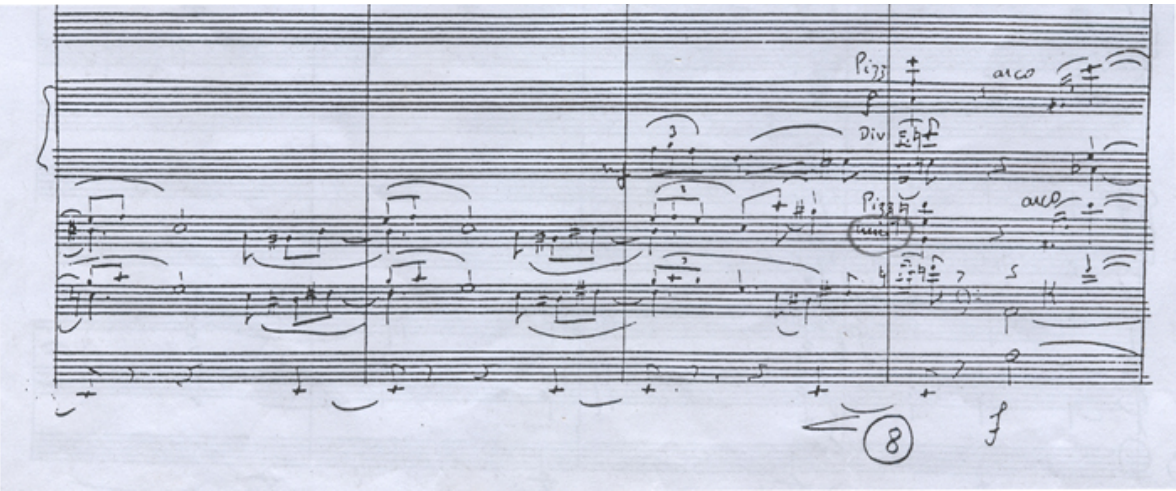


Ilustração 83- a introdução de um perfil melódico original no início do 61º compasso, aqui instrumentado pelas cordas.

64º, 65º e 66º compassos:

Este trecho, marcado pela presença do *motivo nº 7* (64º compasso), conectado a uma quiáltera (65º compasso), remete a um gracioso gesto de valsa. No violão localizamos a indicação *più f*, que encontra correspondência nas sinalizações *ff* (harpas) e *f* (restante dos instrumentos) na versão orquestral. O encadeamento harmônico, estruturado sobre o acorde de lá menor com 7ª maior e sexta menor, é repetido no 66º compasso, transposto um tom abaixo. A instrumentação é feita pelas flautas e corne inglês, com sinalização de staccato e cordas em *pizzicato* no primeiro tempo. A dupla apogiatura sobre a nota dó, juntamente com a indicação de ligadura de frase, sugere o glissando realizado na partitura do violão. No segundo tempo do 64º compasso, a nota sol♯ do violão (sétima maior do acorde de lá menor) é enarmonizada na partitura orquestral. O movimento descendente fá-mi é realizado pelos trompetes, trombones e fagote. No terceiro tempo as cordas tem a indicação de arco, e o sol♯ é grafado na apogiatura, realizada pelo violino I.

No 65º compasso a indicação de staccato está presente tanto na linha melódica (realizada pelas flautas, corne inglês, violinos I e estante solista dos violoncelos) quanto no acompanhamento (trompetes).

No 66º compasso temos a repetição da estrutura harmônico-melódica do 64º compasso, mantendo-se violinos, violas, 1ª estante dos violoncelos dobrando a melodia

com as flautas e corne inglês. Violinos II tocam, em *divisi* e *pizzicato* as seis, notas do acorde de sol menor.

67º e 68º compassos

Temos aqui a utilização do *motivo nº 3* em sua forma invertida. A seqüência, constituída pela segunda menor (enarmonizada) seguida de terça menor, forma a primeira frase (notas do♮-dó♯-mi) sendo executada pelos violinos, violas e 1ª estante dos violoncelos. Tocam também o fagote e saxofone alto, que a repetem na passagem entre este e o compasso seguinte, juntamente com clarinetas, corne inglês, oboés e flautas. A quiáltera, que aparece no segundo tempo do 68º compasso bem como o interessantíssimo salto de oitava, realizado pelos violinos I, não aparece na versão violonística.

69º compasso

Este compasso, que antecede a entrada da nova seção, é novamente constituído pelo *motivo nº 7*. O acorde inicial de dó♯ menor tem seu baixo deslocado descendentemente (dó♯-dó♮-si) gerando os acordes de dó maior com 5ª aumentada e, em seguida, mi maior em segunda inversão. Na partitura orquestral o primeiro acorde é antecipado no 68º compasso e a nota si♭, que na partitura do violão entra no terceiro tempo, lá é adiantada pelos contrabaixos e violoncelos, sendo deslocada para o segundo tempo. Note-se a sonoridade bi-tonal, presente na relação entre os acordes encadeados e o baixo em si♭. Outra diferença encontrada está na presença do movimento de anacruse, constituído pelas notas sol♯-si, no último tempo do 69º compasso da partitura orquestral, ausente na versão violonística.

70º e 71º compassos

Inicia-se uma nova seção constituída pelo harpejo do acorde de lá maior com 7ª e 9ª menor. Nos tempos fortes de cada grupo de tercina reconhece-se o movimento descendente ré-dó♯-si. Este é contraposto ao arpejo ascendente das cordas em *pizzicato* na versão orquestral. Na partitura do violão a harmonia não fica claramente definida, enquanto na partitura orquestral, com a inclusão da nota lá (nas frases executadas pelas cordas), o acorde passa a ser definido como a preparação para a entrada no tom de ré menor. Esta afirmação pode ser validada pela observação da inclusão de outras notas pertencentes àquele centro tonal, como o si♭ (último temo do 71º compasso) e o dó♯, sensível de ré. Piccolo, flautas, oboés, e clarinetas realizam as notas do arpejo na região aguda enquanto corne inglês, juntamente com trompetes, trompas e fagote auxiliam na marcação dos tempos fortes.

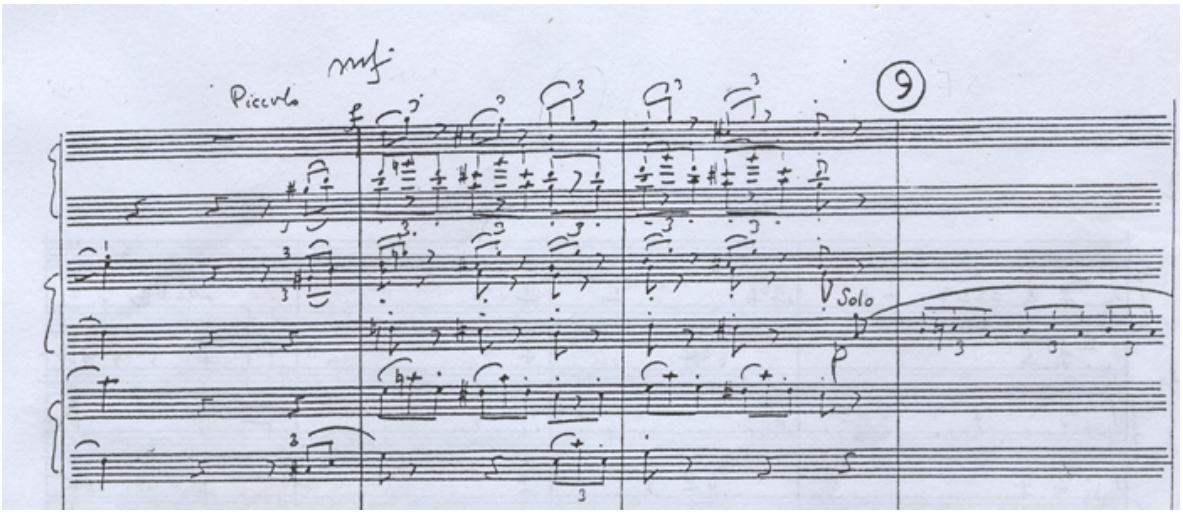


Ilustração 84- Sonoridade brilhante na região aguda com as madeiras. Repare-se, no 72º compasso, o solo de corne inglês.

72º ao 75º compassos

Neste momento, em que a orquestra está rarefeita em sua instrumentação, é criado um ostinato sobre as notas mi, fá e ré, que pode ser facilmente visualizado no 72º compasso na partitura do violão, onde se observa uma indicação *pp subito*. Na partitura orquestral o anacruse iniciado pelo corne inglês e pelo fagote no compasso anterior, parte da nota ré. No

violão está nota corresponde a um si. As trompas em *bouchès* fazem a marcação rítmica e os tímpanos rulam sobre a nota si♭. Destacam-se o movimento em *pizzicato* das violas e violoncelos, que se contrapõe aos grupos de tercinas do corne inglês do fagote I e as intervenções do clarinete baixo. No violão esse movimento é substituído pela entrada das notas ré e lá (cordas soltas), tocadas pelo polegar da mão direita, simultaneamente ao ostinato na voz aguda.

76º ao 78º compassos

A entrada da flauta I cria um clima misterioso que antecede a ponte para a retomada do primeiro tema da *Gigue*, que ocorrerá mais adiante. A entrada abrupta do acorde de fá menor, arpejado no último tempo do compasso, é associado ao tremolo dos violinos e à entrada da harpa, que toca em harmônicos (seguindo o padrão rítmico do *motivo nº 7*). Todo trecho é tocado em *pp* ou *ppp* e, no caso das cordas, *sul tasto*. A indicação de *ritenuto* aparece ao final do 78º compasso em ambas versões. Uma fermata, entretanto, é verificada exclusivamente sobre o último temo do compasso orquestral, afim de que o arpejo realizado pela flauta possa ser concluído.

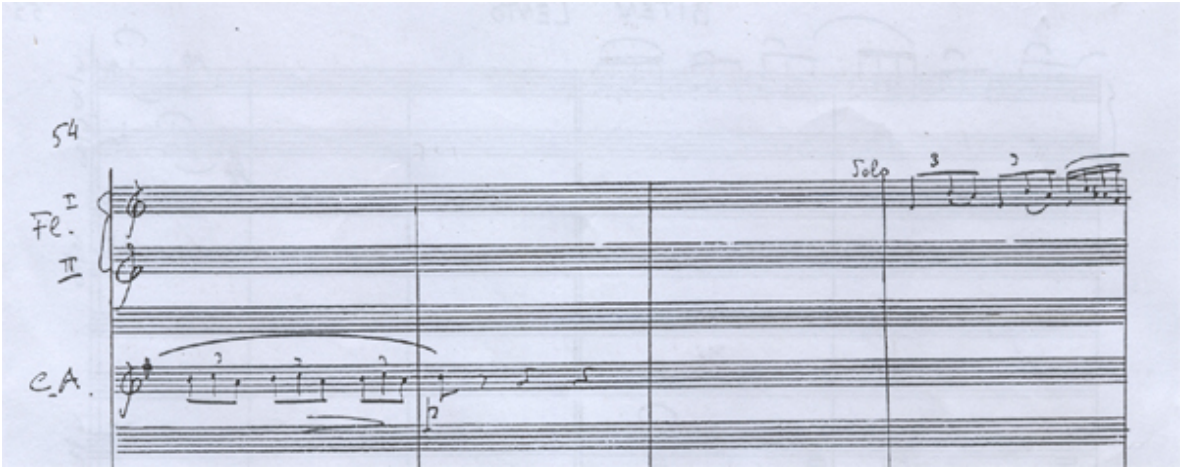


Ilustração 85- A flauta I solo aparece na entrada do 76º compasso: este movimento será repetido por mais dois compassos.

79º ao 81º compassos

Igualmente ao que ocorrera no *Prélude* e no terceiro movimento *Plainte*, Martin insere no último movimento de *Guitare* um trecho de suspensão rítmica, onde o andamento cai abruptamente e se caracteriza pela antecipação de algum evento importante na música. No *Prélude*, por exemplo, esse momento está localizado no 38º compasso (correspondente ao 40º compasso da versão violonística) que antecede a cadência. No terceiro movimento, *Plainte*, situa-se numa pequena passagem entre o 29º e 31º compassos, e prepara a entrada da cadência. Na *Gigue* temos essa passagem entre os compassos nº 79 e 81, antecedendo a a entrada na seção *A'* da música e a conseqüente reapresentação do tema principal.

Com a indicação *Lento,* na partitura orquestral e seu correspondente em francês, *lent*, na versão violonística, temos como primeira diferença a indicação de dinâmica entre as duas versões: a partitura orquestral pede que se toque *pp* durante todo trecho, enquanto a versão original para violão deve ser interpretada em *mf*.

Assim como fizera em outros momentos da obra, Martin "empresta" elementos idiomáticos do violão na realização desta seção orquestral: com a entrada gradativa das cordas a partir da região grave, auxílio das trompas (em *bouchés*), e finalmente das flautas, o compositor constrói um grande arpejo cujas notas permanecem ressoando, analogamente ao que se pode produzir no violão. A diferença está mais uma vez na duração das notas: enquanto o som das madeiras e cordas pode ser sustentado, no violão ele dura por um certo tempo (o que depende da natureza de cada instrumento e da intensidade com que se toca). No original para violão, portanto, o trecho se torna mais nítido, carecendo, entretanto, de uma certa intensidade. Na versão orquestral, ao contrário, é produzida uma certa indiferenciação sonora, o que gera, por outro lado, uma grande intensidade expressiva.

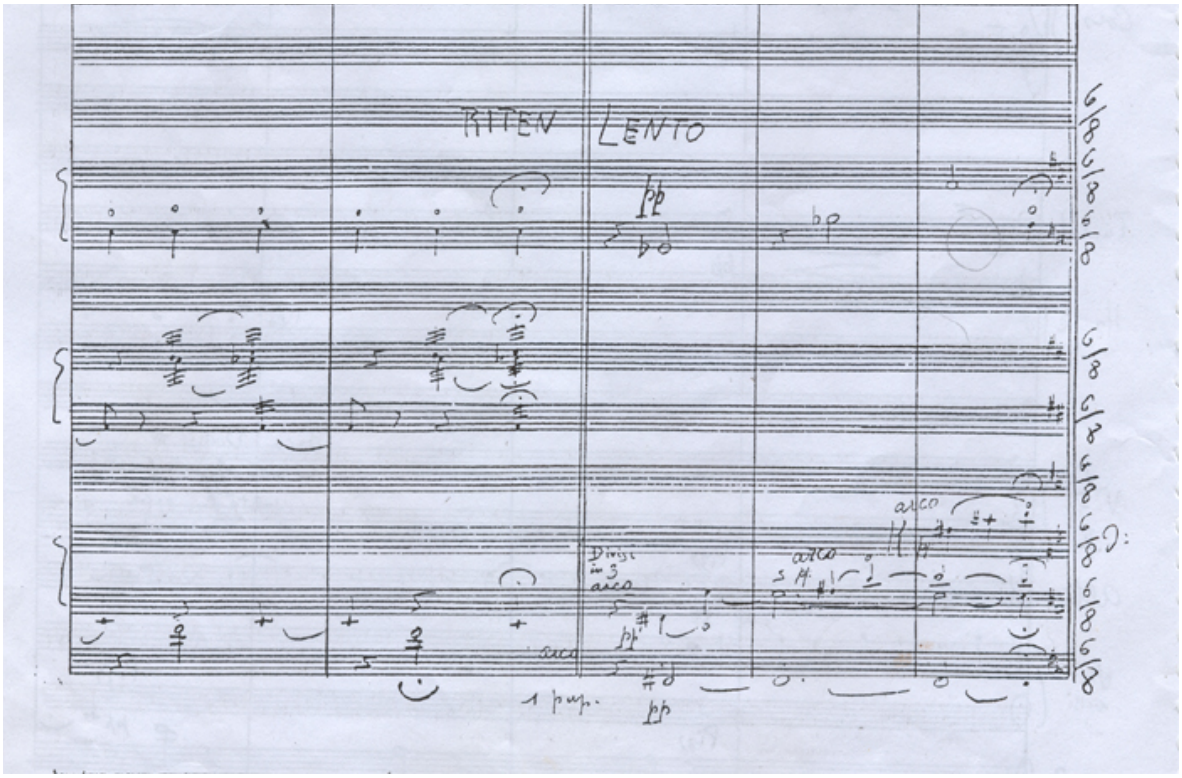


Ilustração 86- momento de suspensão criado pelas cordas antes da retomada do primeiro tema da *Gigue*.

82º ao 87º compassos

Neste trecho a análise refere-se mais à instrumentação que à estrutura, uma vez que a seção que vai do 82º ao 86º compassos é a repetição do trecho que vai do 6º ao 10º compassos do mesmo movimento. Na partitura do violão a disposição das notas é idêntica enquanto na versão orquestral a instrumentação é um pouco mais leve. A indicação *Tempo Iº* está presente em ambas versões.

No 82º compasso percebemos a ausência do harmônico fá♯ produzido pela 1ª estante dos violoncelos (como ocorrera no 6º compasso) e dos violinos II. Além disso, a forma de se produzir os sons harmônicos é diferente aqui: a mesma nota si, produzida pela 1ª estante das violas no 82º compasso, é um harmônico de 4ª (duas oitavas acima do som fundamental, si) enquanto no 6º compasso é um harmônico de 3ª (uma terça e duas oitavas acima do som fundamental, sol.); já a nota si, produzida pela 1ª estante dos violinos, no 82º compasso, é um harmônico de 4ª (duas oitavas acima do som fundamental, si) enquanto no 6º compasso é um harmônico de 5ª (uma quinta e uma oitavas acima do som fundamental,

mi.). Notemos também a ausência do harmônico de 3ª, fá♯, produzido pela 1ª estante dos segundos violinos. As harpas mantém o padrão utilizado no 6º compasso (*motivo nº 7*) com a entrada simultânea das trompas, produzindo o pedal na nota si.

No 83º compasso a produção dos pizzicatos é similar à do 7º compasso, e, da mesma forma a entrada da clarineta I e do clarinete baixo, mas realizando frases ligeiramente modificadas. Aqui temos a ausência do saxofone alto, que lá executava parte da linha melódica.

No 84º compasso temos a entrada do trompete I executando o início da frase que seria conferida ao clarinete I, no 8º compasso. A surdina indicada confere brilho e expressividade ao trecho, e anuncia a entrada da coda final, que ocorrerá mais adiante no 91º compasso, contando com a presença do naipe completo de trompetes. No 85º compasso temos a ausência dos sons harmônicos produzidos pelas 1ªs estantes das cordas.

Verificamos violinos I e II em pizzicato, violoncelos, desde o compasso anterior, e violas em arco, sustentando o trompete I. O 86º compasso difere em maior grau do 10º, especialmente em relação ao final da frase, que é ascendente, realizada pelo trompete. A célula rítmica do último tempo do 87º compasso é similar em ambas versões e executada pelos violinos II e violas em uníssono. A 1ª estantes dos violinos I, violas e violoncelos entram na cabeça do compasso produzindo em harmônicos a nota si, o que vem a reforçar o fá♯ tocado pelo restante dos violinos I e violas. Este reforço é dado também pela entrada das harpas e pelo tímpano solo, tocando a 5ª justa descendente, fá♯-si.

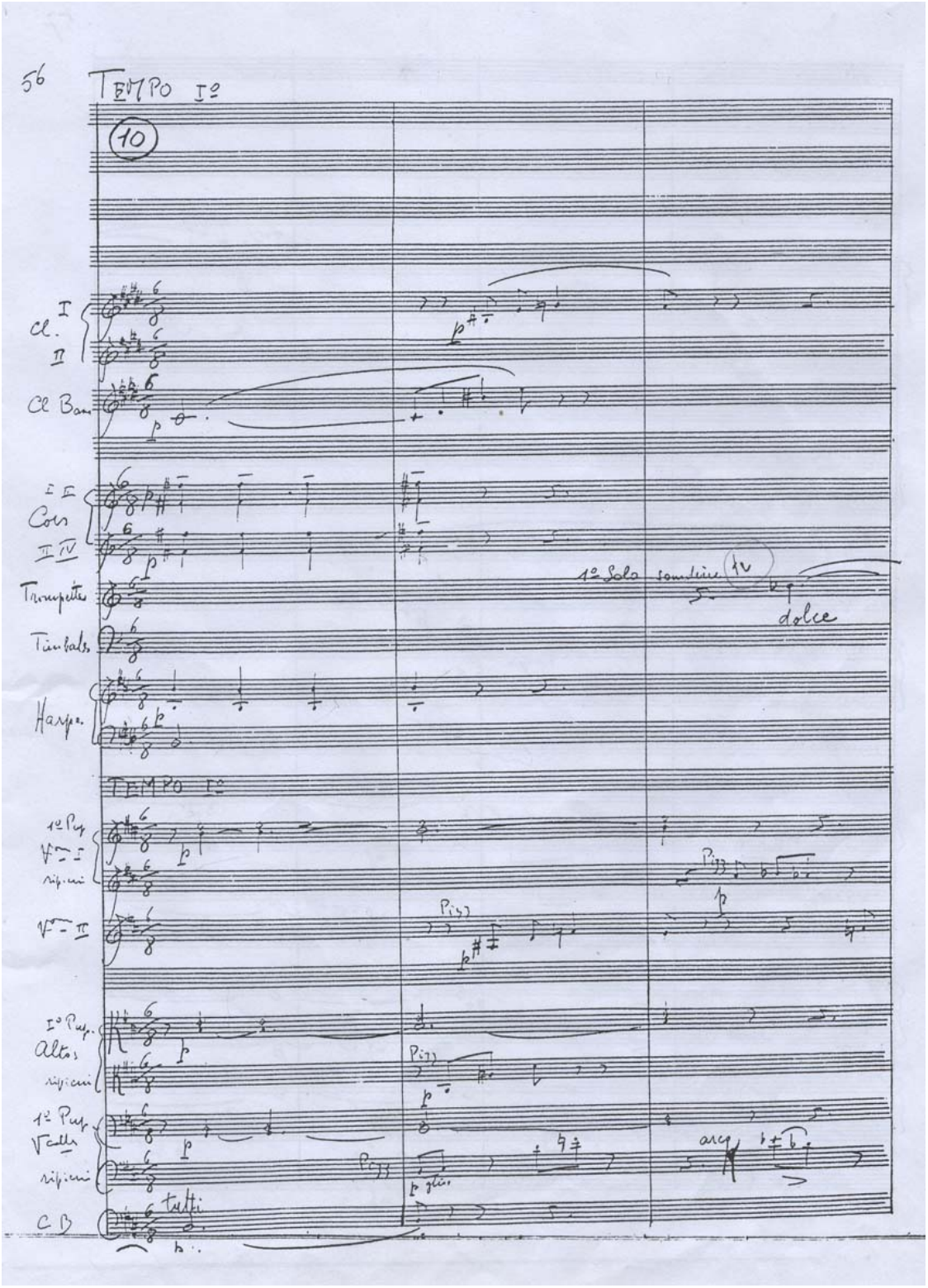


Ilustração 87- A reapresentação do tema principal, com pequenas mudanças na instrumentação. Repare-se a entrada do trompete I com surdina no 84º compasso.

88º, 89º e 90º compassos

Os compassos que antecedem a entrada da coda perfazem a tessitura contrapontística já verificada no trecho que vai do 17º ao início do 19° compassos. A utilização do *perfil temático nº 6* é aqui instrumentado pelas cordas em pizzicato até o início do último tempo do 90º compasso, contrapondo-se à linha aguda, que é executada pelos clarinetes (88º compasso), oboé I e fagote I (na passagem do 89º para o 90º compasso). Violinos e violas em arco, ao final do 90º compasso, reforçam a linha melódica descendente desenvolvida pelas madeiras, executando o movimento anacrúsico sobre a nota fá, que conduzirá o trecho, juntamente com o golpe de tímpano, à entrada da coda.

91º ao 95º compassos

As indicações *declame rall. cresc*endo, na partitura para violão e as indicações equivalentes a *Più Lento e Declamato,* na partitura orquestral, anunciam o caráter majestoso com que a obra é finalizada. Como já observado no item referente à análise estrutural da *Gigue*, o compositor estrutura a organização harmônica desta seção final a partir de técnica serial, na qual conecta verticalmente notas do *perfil temático nº 6* (que inclui a série de doze sons a partir da nota fa♮). Das madeiras, oboé I, clarineta I e fagote I realizam o movimento cromático descendente fá-mi. Nos metais esta função cabe ao trompete I com surdina enquanto nas cordas o movimento é realizado pelos violinos I e violas. A complementação da estrutura harmônica é realizada da pelo restante das madeiras (excetuando-se fagote e contra fagote que, juntamente com contrabaixos e violoncelos, realizam uma pontuação rítmica de acompanhamento) além dos trompetes II e III e violinos II.

As cordas alternam a utilização de arco e pizzicato, e a indicação de articulação, especialmente na partitura orquestral, é bastante precisa, contando com a indicação de staccatos, acentuações e tenutos. Algumas diferenças de escrita e ritmo entre as versões foram notadas: na passagem entre o 92º e 93º compassos (na partitura do violão o último acorde de sol menor é pontuado e seguido de uma semicolcheia) e no 94º compasso, uma nova célula rítmica, derivada daquela utilizada no segundo tempo do 11º compasso (duas colcheias seguidas de colcheia), é introduzida. Esta última alteração gera o acréscimo de

um compasso ao final da partitura orquestral, o que possibilita o prolongamento das notas fá♯ e si por cerca de um tempo. Este recurso é utilizado na realização de um *crescendo* (impossível de ser realizado pelo violão), produzido pelas madeiras e metais, que leva à finalização da obra com um súbito corte do som, realizado pelas cordas em pizzicato.

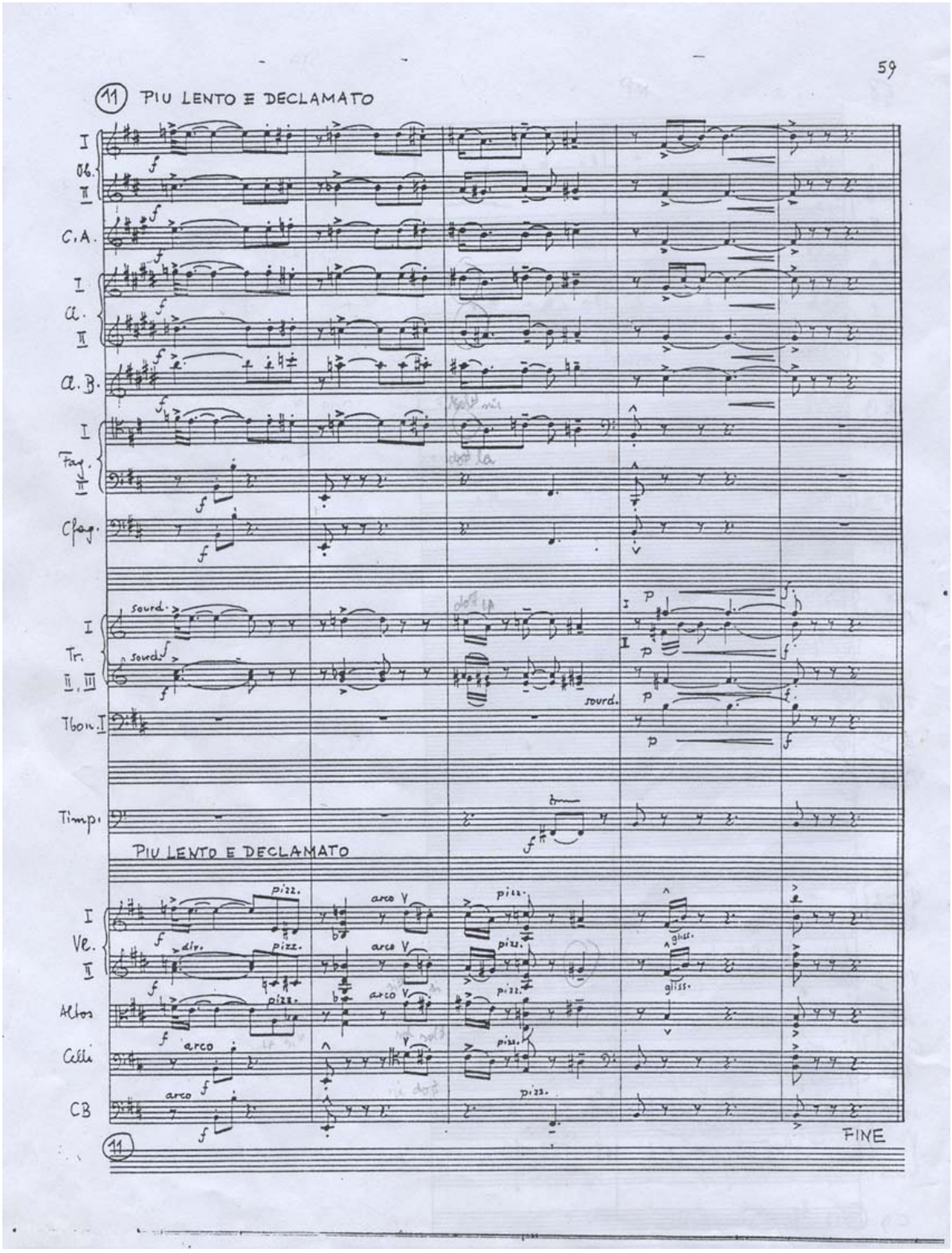


Ilustração 88- Última página da obra que, aparentemente, recebeu tratamento de copista.

5. CONCLUSÃO

Ao final da primeira etapa de nosso projeto de pesquisa, com a entrega do relatório de qualificação há cerca de um ano, algumas conclusões sobre o processo de análise de *Guitare* haviam sido feitas. Uma delas dizia respeito à clareza de escrita, relativa à transcrição de elementos musicais para a orquestra, a partir de uma obra originalmente concebida para violão. Esta clareza, sem dúvida decorrente do conhecimento da linguagem instrumental do violão, possibilitou ao compositor ir muito além de uma transcrição superficial, através da qual se obtém novos efeitos sonoros após o processo de instrumentação. Ficou claro para nós que Frank Martin obteve algo difícil num processo como este: o êxito na *tradução* entre linguagens instrumentais.

Apesar do conteúdo da carta de Leeb[78], afirmando que o compositor talvez ainda não estivesse totalmente familiarizado com a escrita do violão, parece-nos que, para um compositor não violonista, o entendimento dos recursos instrumentais superou em muito as pequenas dificuldades relativas às especificidades técnicas do instrumento. É o próprio Leeb quem afirma: "tudo é tocável como está". Este aprofundamento no entendimento do idioma violonístico possibilitou ao compositor um feito notável: enriquecer o repertório orquestral com uma obra cuja fonte inspiradora advém de uma linguagem ainda pouco explorada. A presença, na versão orquestral, de gestos da música flamenca, afinações por quartas, arpejos típicos da execução técnica do violão, a aproximação timbrística pelo o uso das harpas, a presença ostensiva das cordas em *pizzicato vibrato*, a valorização dos instrumentos de sopro em tessituras graves são alguns dos elementos que demonstram o ganho e a riqueza timbrística adquiridos após o processo de orquestração da obra original.

O que ainda não havia ficado claro, naquele momento da pesquisa, era o porque de uma orquestra tão grande no processo de transcrição. Esta característica é também notada na instrumentação de outra obra importante do repertório violonístico, *Homenaje, pour le Tombeau de Debussy* (1920), de Manuel de Falla. Sua versão orquestral (cujo subtítulo é *Elegia de la guitarra)* utiliza uma configuração em certa medida próxima à de *Guitare*, incluindo harpas, celesta, e madeiras nas regiões graves, como clarinete baixo e o contra-fagote.

[78] Para um breve histórico da obra, ver subseção 2.3.

A partir da criação da versão sonora digital de *Guitare*, entretanto, começou-se a delinear com mais clareza a razão pela qual Martin utilizou uma orquestra desse porte. Em raros momentos, como nos compassos que antecedem a cadencia do *Prélude*, ou na parte central da *Plainte*, clímax do movimento, a orquestra é utilizada em sua plenitude do ponto de vista exclusivamente dinâmico. Naturalmente a força de intensidade é um recurso valioso que, sem dúvida, faz parte da natureza da linguagem orquestral tendo sido muito bem aproveitado na valorização de momentos específicos da obra. Entretanto, o ponto de intersecção mais relevante entre as versões está, sem dúvida, na abordagem do timbre. A música ouvida é, antes de tudo, extremamente "colorida", e a escolha dos instrumentos de percussão (como a celesta e o *cymbale raulée*), a utilização do saxofone alto e o uso freqüente dos *pizzicatos vibratos* aliados aos arpejos dedilhados das harpas, conferem à orquestração uma sonoridade extremamente rica e, além de tudo, delicada e transparente. Estas características denotam uma conexão direta com a sonoridade do violão que possui, por sua natureza, uma resposta imediata às mudanças de posição da mão direita do violonista, conferindo a este uma gama de timbres característica.

O uso do colorido orquestral e a instrumentação inventiva em *Guitare* acabou por instigar uma dura, porém construtiva, crítica por parte de seu amigo e diretor da *Orquestre de la Suisse Romande*, Ernrest Ansermet, como revela a passagem de uma carta ao compositor durante o processo de elaboração da partitura orquestral:

> Eu achei a sua orquestra super carregada em efeitos e às vezes constituída de fragmentos sem suficiente continuidade formal em seu colorido. Preocupe-se com o uso de muita cor nessas pequenas peças - [este] é um erro do qual Stravinsky nem sempre escapou (ANSERMET[79] apud COOKE, 1990, p. 467, tradução nossa).

Apesar de dura, a crítica de Ansermet ajuda a entendermos e confirmarmos o que fora dito algumas linhas acima: que o foco da orquestração revela-se, antes de tudo, pela procura do timbre e pelo uso inventivo da instrumentação. A grande admiração do regente suíço por seu compatriota é atestada pelo relato da Sra. Martin, segundo correspondência a nós endereçada:

[79] PIGUET, J.Claude. *Correspondance 1934-1968*. Neuchâtel, 1976, p. 162.

> No início (1918) eles não eram amigos, mas cresceram juntos ao longo dos anos e no fim de sua vida eles eram realmente amigos. Ansermet foi muito atraído pela música de Frank Martin: ele conduziu 35 de seus trabalhos, 20 dos quais em primeira audição[80].

Aceito o desafio proposto por Ansermet, Martin se lança na aventura de construir a ponte entre dois mundos aparentemente tão distantes: o do micro e do macro universos do violão e da orquestra. E como mestre na conciliação entre contradições, Martin o realiza com sabedoria e sensibilidade: recria uma obra cuja tradução é digna de levar a seu título o nome de nosso querido instrumento: *Guitare*.

[80] Tradução nossa. Cf. anexo C: original das correspondências via *e-mail* com Sra. Martin.

6. REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Aristóteles Pires de. *A sonoridade do violão na execução musical: um estudo sobre os aspectos formadores e a análise de duas gravações das Quatro Pièces Brèves de Frank Martin*. Rio Grande do Sul, 2006. Dissertação de Mestrado –UFRGS.

ADORNO, Theodor. *Filosofia da nova música*. Trad. de: Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BREAM, Julian. *20th Century Guitar*. RCA, 1966. LM/LSC2964.

CAMERON, Pedro. *Estudo programado de violão*. São Paulo: Vitale, 1978.

COOKE, Mervyn. *Frank Martin's Early Development*. The Musical Times, East Sussex, v. 131, n.1771, p. 473-478. Set. 1990.

COOKE, Mervyn. *Late Starter. Mervyn Cook Concludes His Survey of Frank Martin's Creative Life.* The Musical Times, East Sussex, v. 134, n. 1802, p. 197-199. Abr.1993.

FALLA, Manuel de. *Homajes*. Milão: Ricordi, 1953. 5 partituras (50 p.). Orquestra.

GERARD, Alberto. *Le quatre pièces brèves di Frank Martin, nelle versioni per chitarra, pianoforte, orquestra*. Il Fronimo, Milão, 1993.

GLOEDEN, Edelton. *O ressurgimento do violão no século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segovia*. São Paulo, 1996. Dissertação de Mestrado -Escola de Comunicações e Artes -USP.

GLOEDEN, Edelton. *Os anos 20*. São Paulo: EGTA, 1997. SVG 10.160 -01. Encarte de CD.

GRONDONA, *'Novecento-twentieth century guiar music*.E.E.C: Phoenix, n.98419, 1995. 1CD.

GROVE, George. *Dicionário Grove de Música*. Trad. de: Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar,1994.

JONKERS, Han. *A Swiss homage to Andrés Segovia*. Bissingen: Bayer Records, 1995. CAD -800 905.

KING, Charles W. *Frank Martin: a bio -bibliography*. New York: Greenwod, 1990.

KLOE, Jan de. *Frank Martin's Quatre Pièces Brèves: a comparative study of the available sources.* GFA Soundboard Magazine, Califórnia, p. 19 -27. Summer, 1993.

MARQUES, Henrique de Oliveira. *Dicionário de termos musicais*. Lisboa: Estampa, 1996.

MARTIN, Frank. *A propos du langage musical contemporain*. Schweizerische Musikzeitung, Zürich, p. 501-505. Out. 1937.

MARTIN, Frank.*Guitare pour Orquestra*. Universal Edition (UE -16848): Viena, 1977. Partitura (59 p.). Orquestra.

MARTIN, Frank.*Quatre Pieces Breves pour Piano.* Universal Edition (UE -15051): Viena, 1976. Partitura (11 p.). Piano.

MARTIN, Frank.*Quatre Pieces Breves pour la Guitare.* Universal Edition (UE -12711): Viena, 195976. Partitura (10 p.). Violão.

MÜLLER, Mary Stela; **CORNELSEN**, Julce Mary. *Normas e padrões para Teses, Dissertações e Monografias*. Londrina: Eduel, 2007.

PISTON, Walter. *Orquestración*. Trad. de: Ramón Barce, Llorenç Barber e Alicia Perris. Madri: Real Musical, 1984.

PISTON, Walter. *Armonia*. Trad de: SpanPress®. New York: Span Press Universitaria, 1998.

PRESTI, Carlo lo. *'Novecento-twentieth century guiar music.* Stegano Grondona, E.E.C: Phoenix, n.98419, 1995. Encarte de CD.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Trad. de: Eduardo Seincam. São Paulo: EDUSP, 1993.

STICKEN, Klaus. *Frank Martin – Artur Honegger*. Thorfon: CTH/2478-Radio Bremen, 2003.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

6.1 Endereços eletrônicos.

<http://www.celibidache.fr/en/4_10parti_en.htm>
Página do Website da organização ligada ao falecido regente romeno Sergiu Celibidache. Contém informações sobre música e reimpressões de partituras. Acesso em: 19 jan. 2008.

<http://www.frankmartin.org/english.html>
Website oficial da família de Frank Martin. Contém informações biográficas, catálogos de obras, indicações de livros e oferece a possibilidade de contato com a viúva do compositor, a Sra. Maria Martin. Acesso em: 19 jan. 2008.

<**http://www.guitarandluteissues.com/martin/martin2.htm**>
Acesso a fotos e à carta de Hermann Leeb endereçada a Frank Martin. Acesso em: 19 jan. 2008.

<http://www.musikmph.de/musical_scores/composers_sales/scorelist_eng.htm>
Website da editora Musikproduktion Höflich, que publicou em 2006 a reimpressão de *Guitare pour Orquestre*, sob o n° 479. Acesso em: 19 jan. 2008.

<**http://www.universaledition.com/**>
Web Site da editora suíça Universal Edition, que editou boa parte da produção de Frank Martin. Acesso em: 19 jan. 2008.

ANEXOS

Anexo A: *Guitare pour Orquestre* em versão manuscrita de 1934.

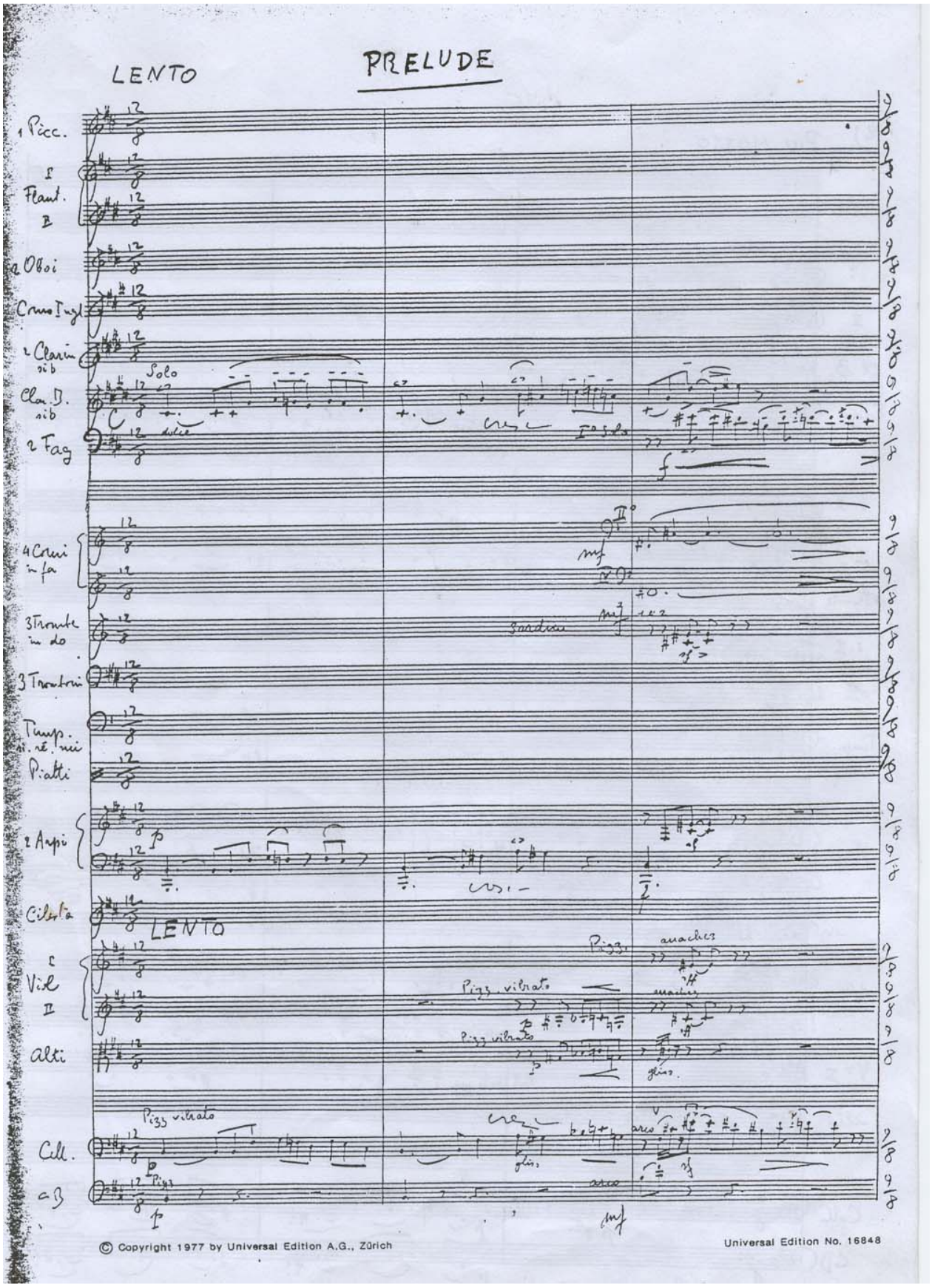
O R C H E S T R E

Piccolo
2 Flutes (2^{e} aussi 2^{e} Piccolo)
2 Hautbois
Cor anglais
2 Clarinettes en si$^{\flat}$ (2^{e} aussi Clar. picc. en mi$^{\flat}$)
Clarinette basse en si$^{\flat}$
Saxophone alto an mi$^{\flat}$
2 Bassons
Contrebasson

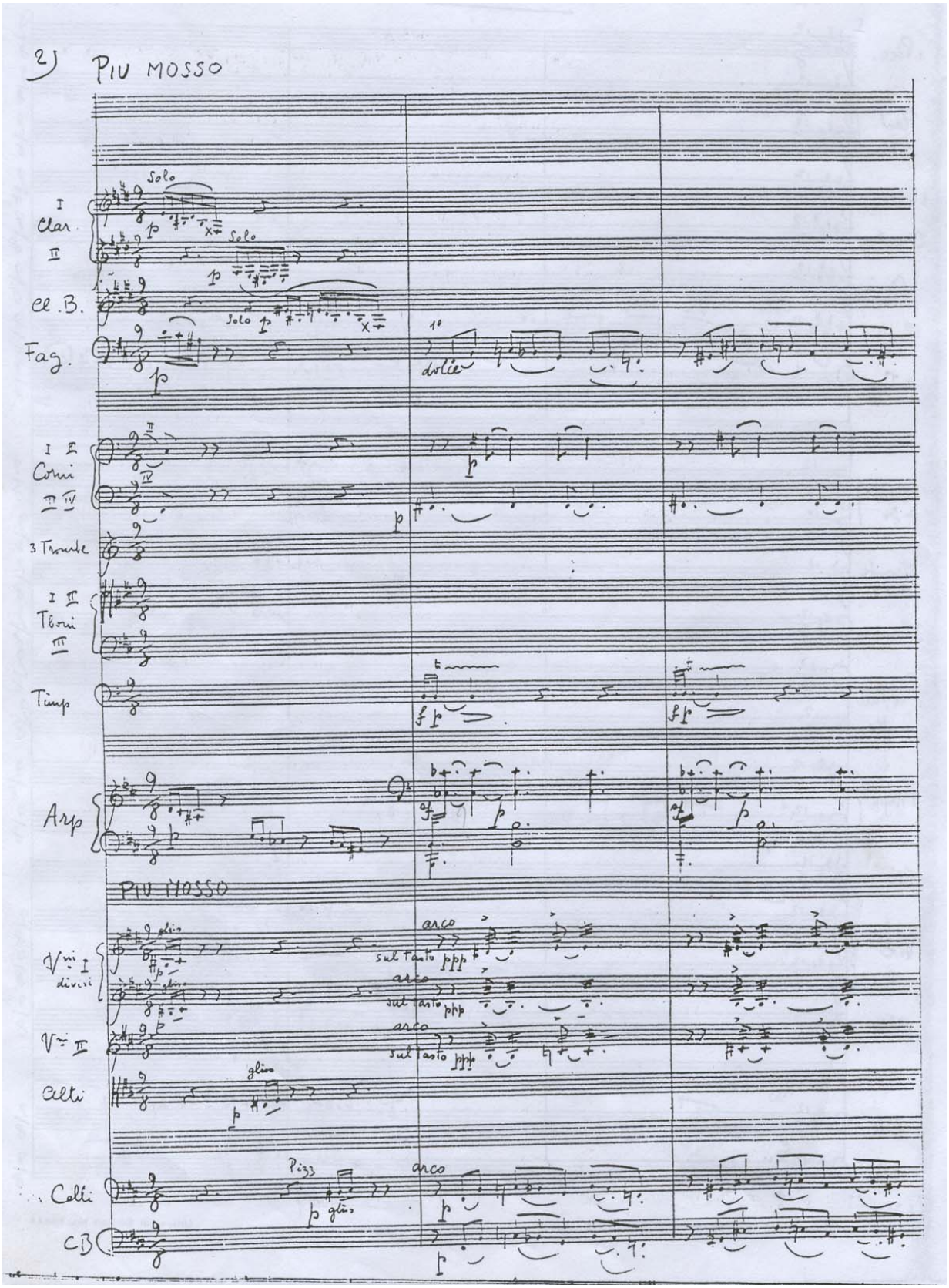
4 Cors en fa
3 Trompettes en ut
3 Trombones

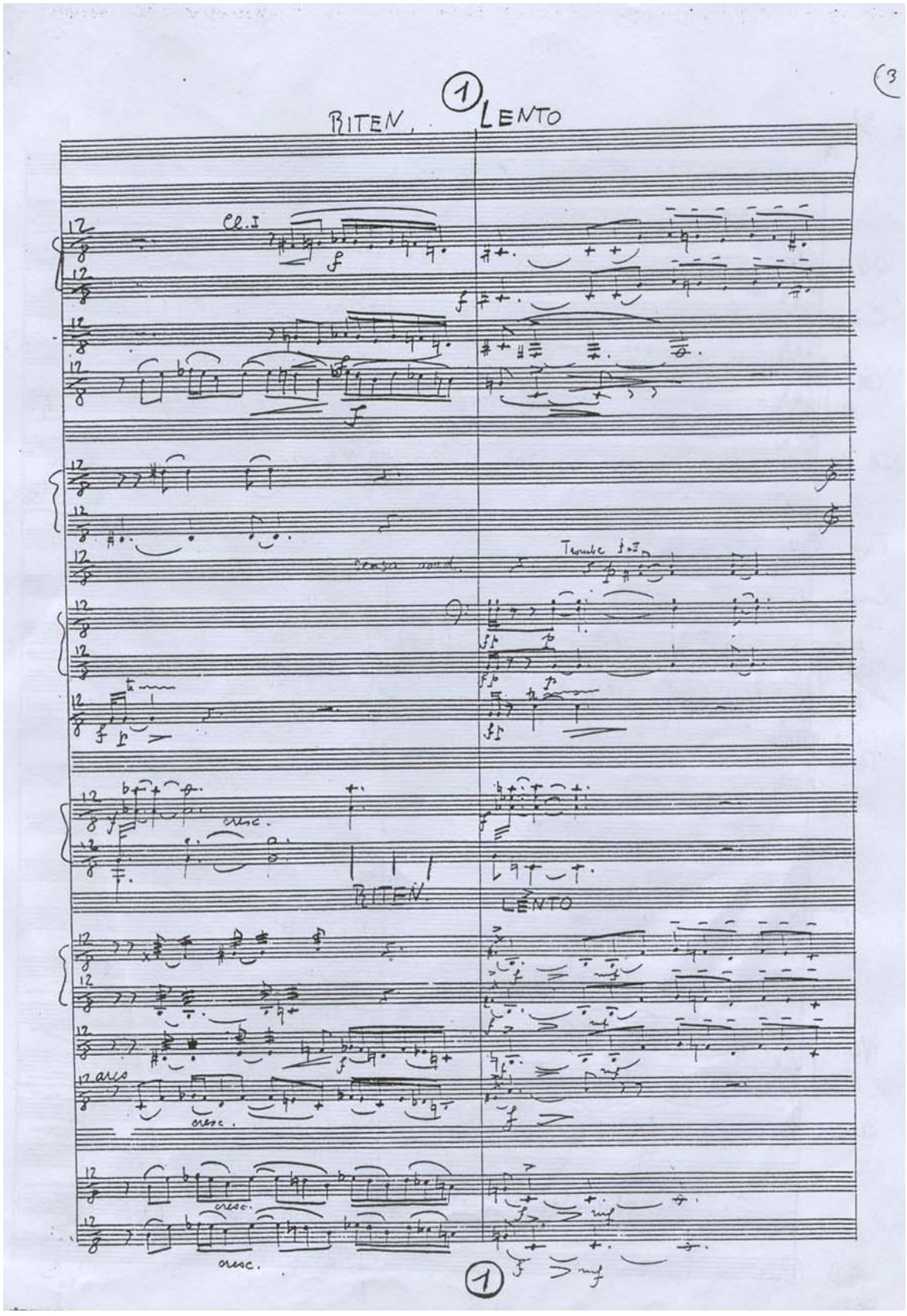
3 Timbales
Cymbales
2 Harpes
Celesta

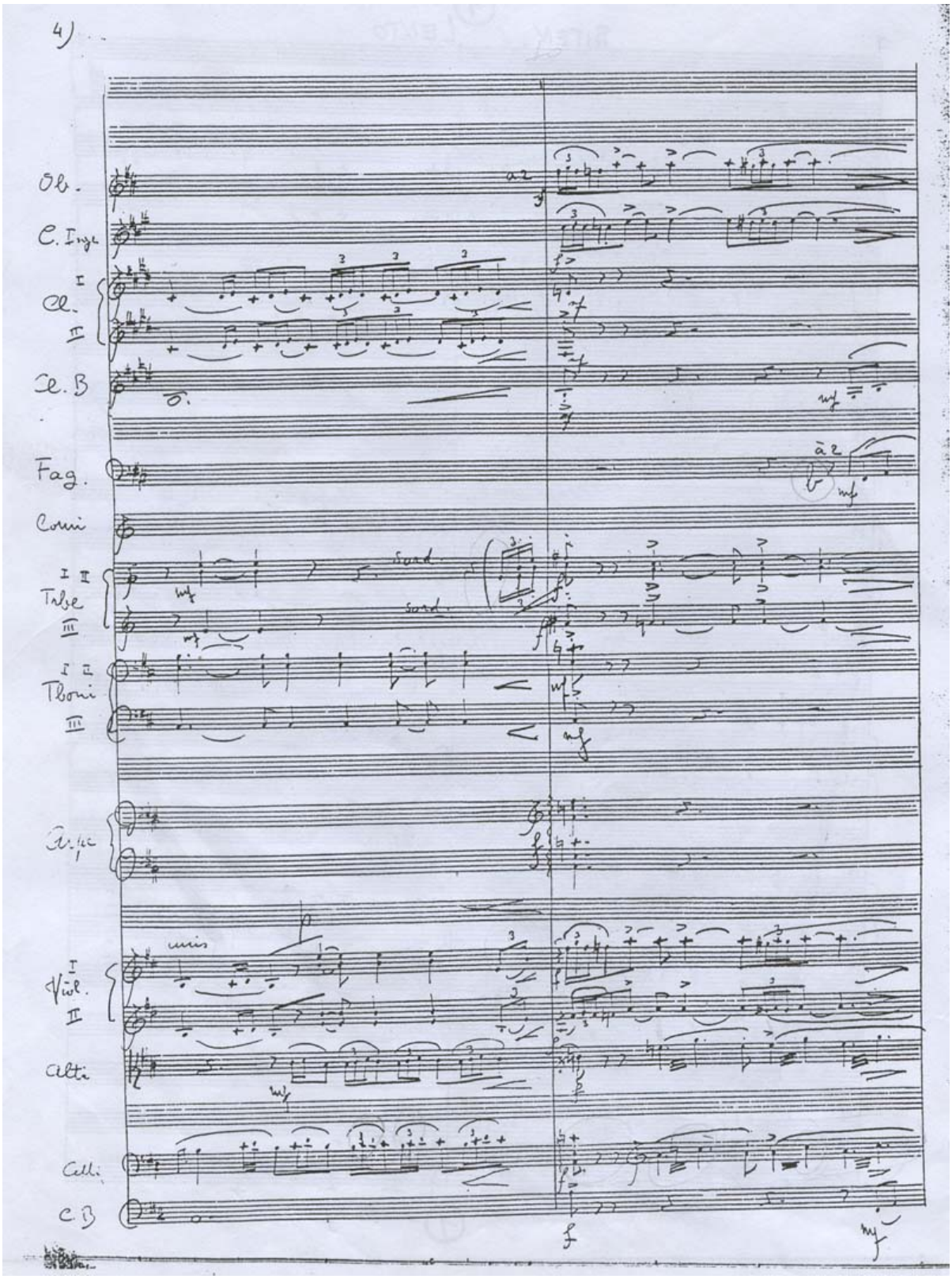
Violons I
Violons II
Altos
Violoncelles
Contrebasses

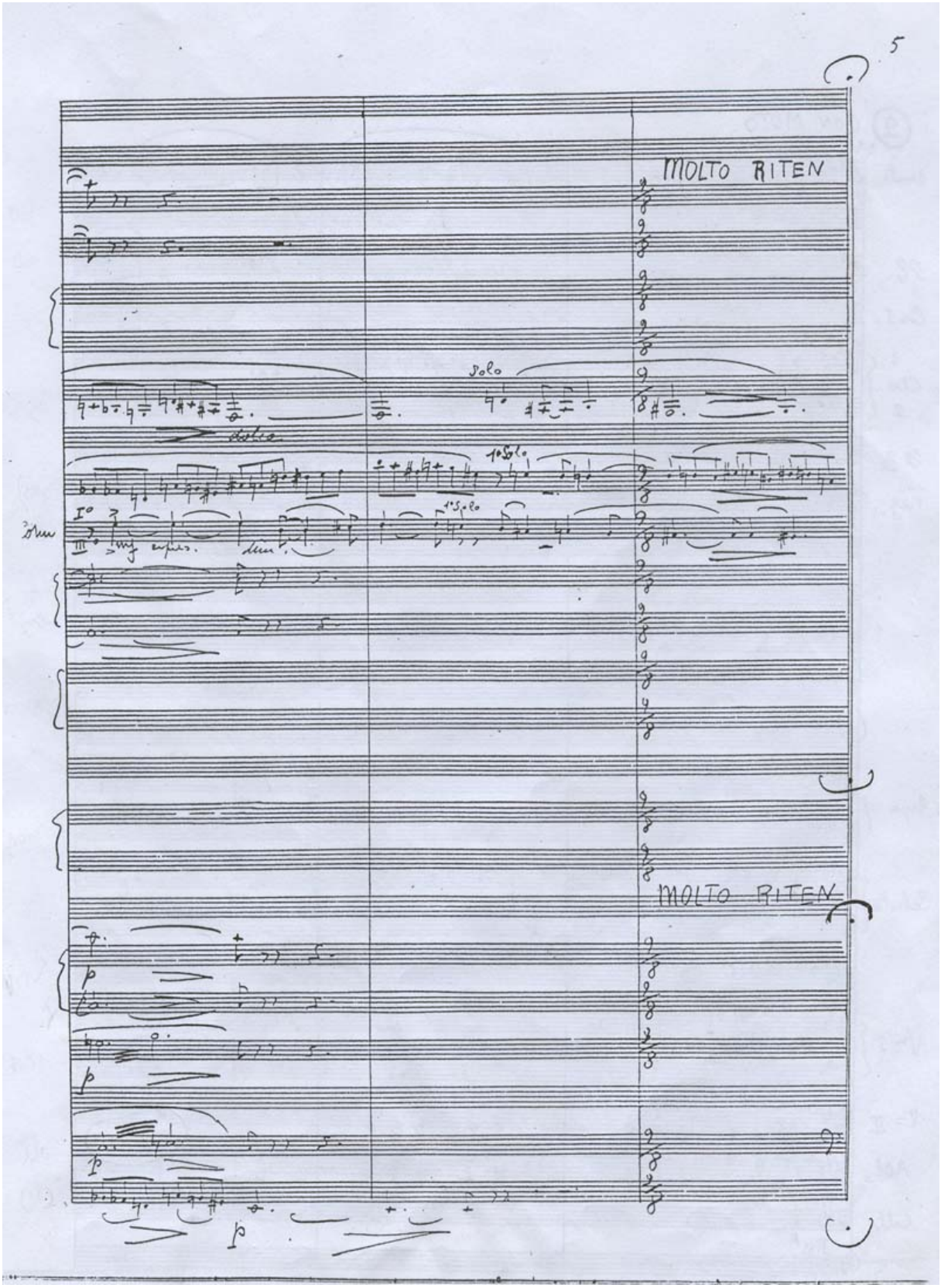


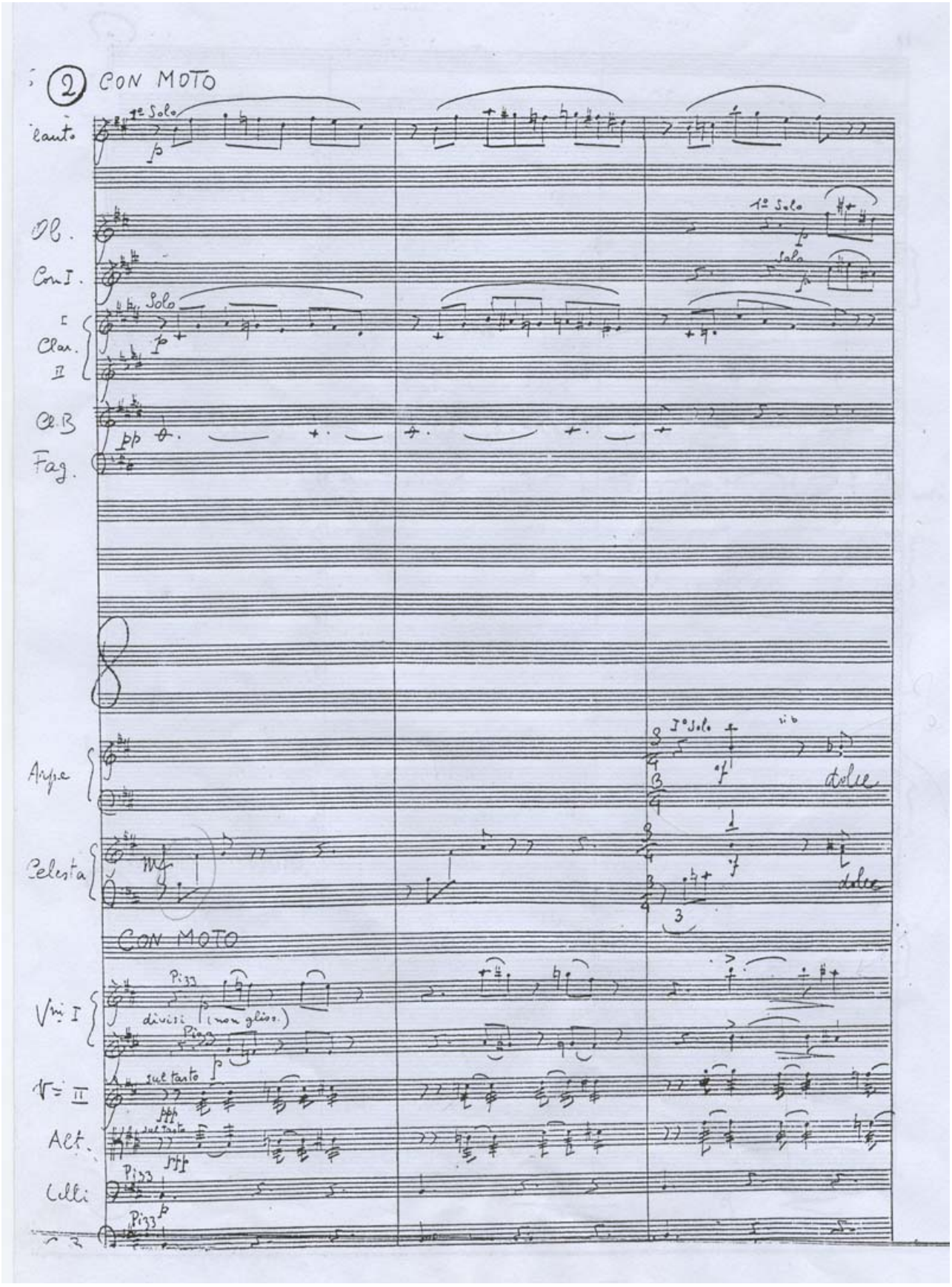
© Copyright 1977 by Universal Edition A.G., Zürich

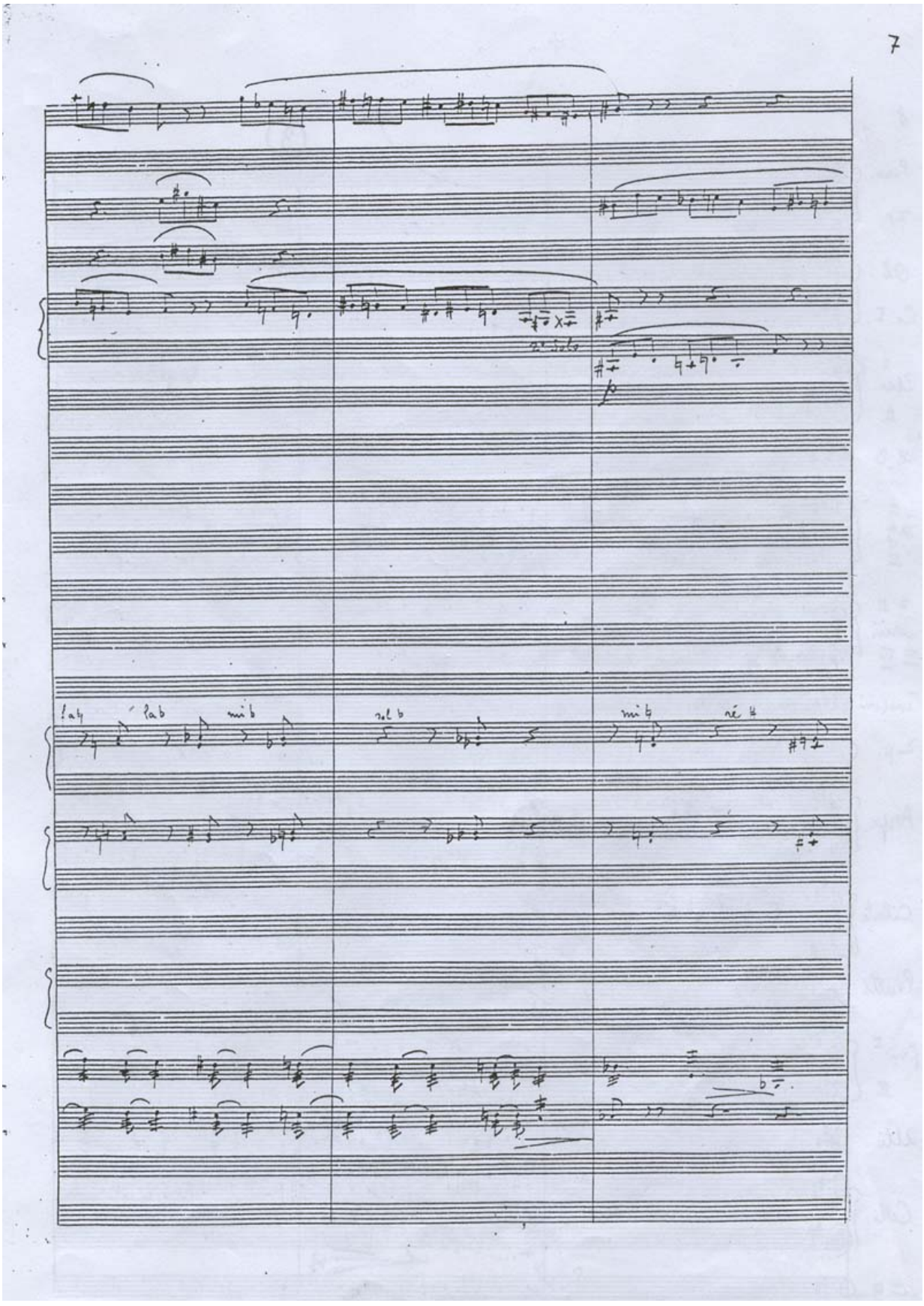

2) PIU MOSSO
I Clar
II
Solo
Cl. B.
Fag.
dolce
I II Corni
III IV
3 Trombe
I II Tboni
III
Timp
Arp
PIU MOSSO
Vni I diversi
Vni II
Alti
Celli
CB
arco
sul tasto
gliss
Pizz

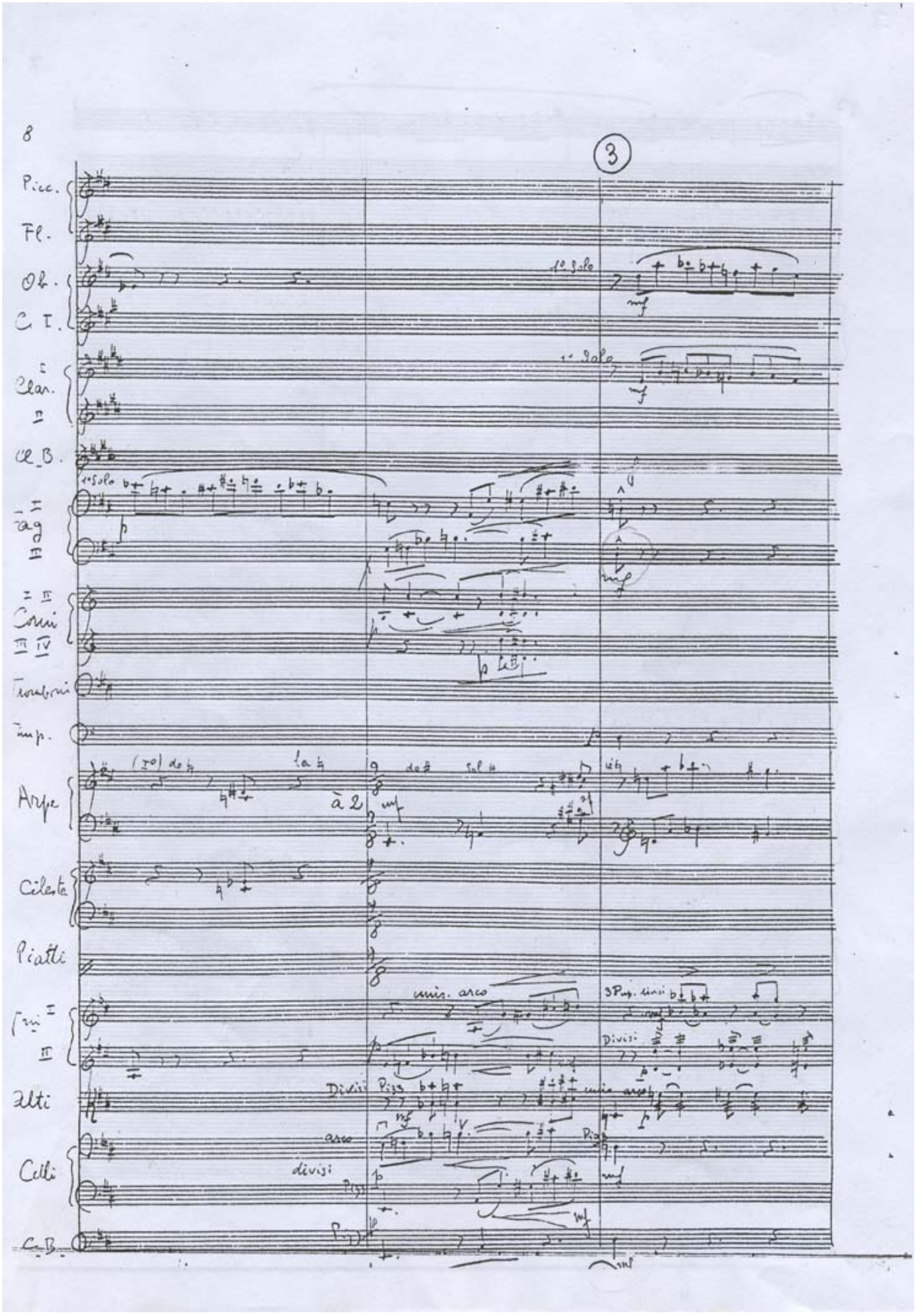

1
RITEN.
LENTO
Cl. I
Tromba
cresc.
RITEN.
LENTO
arco
cresc.
cresc.
cresc.
1

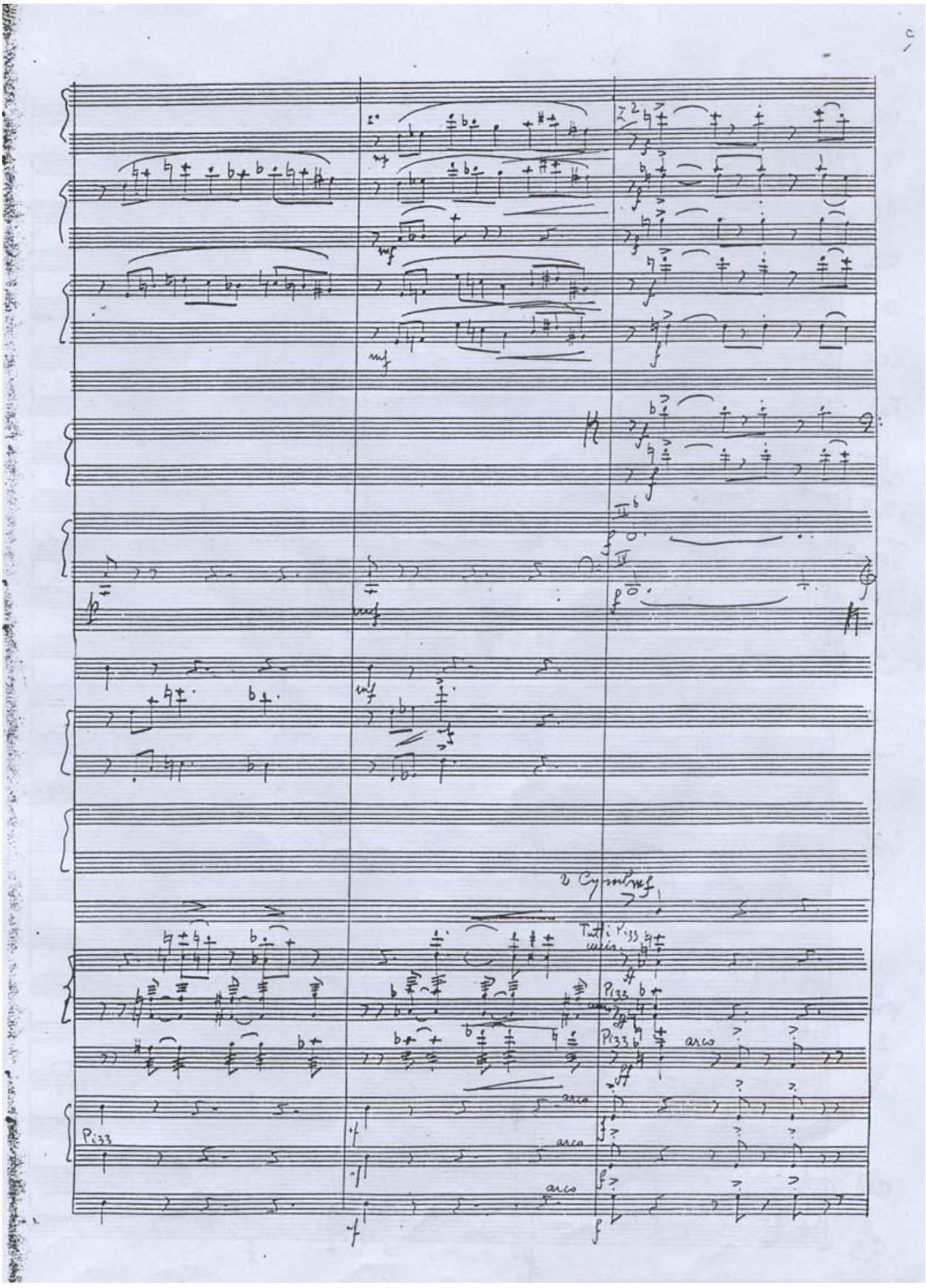

4)
Ob.
C. Ingl.
Cl.
I
II
C. B
Fag.
Corni
I II
Trbe
III
I II
Tboni
III
Arpe
I
Viol.
II
alti
Celli
C. B
a2
sord.
sord.
unis

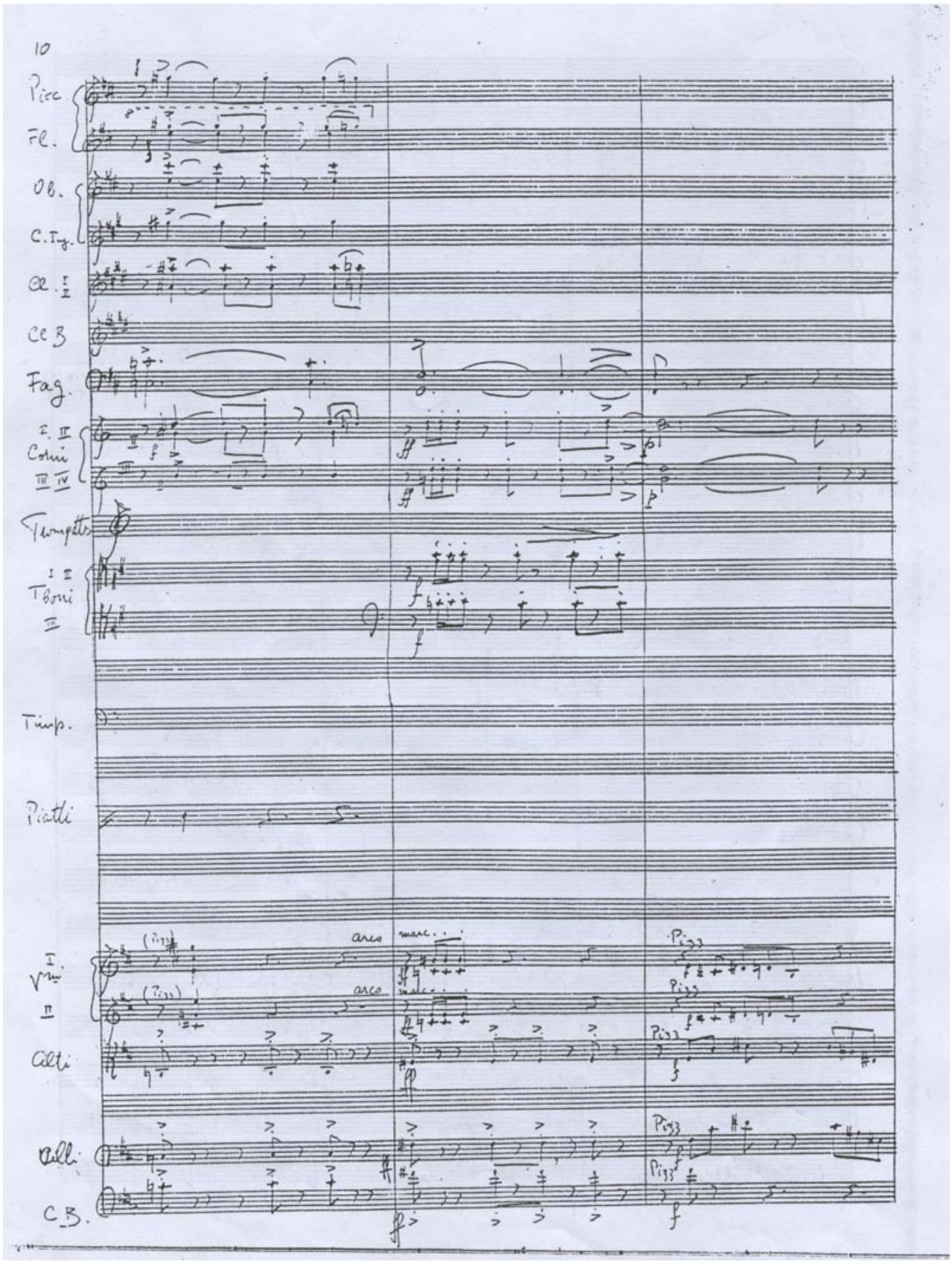

5
MOLTO RITEN
solo
1° Solo
MOLTO RITEN

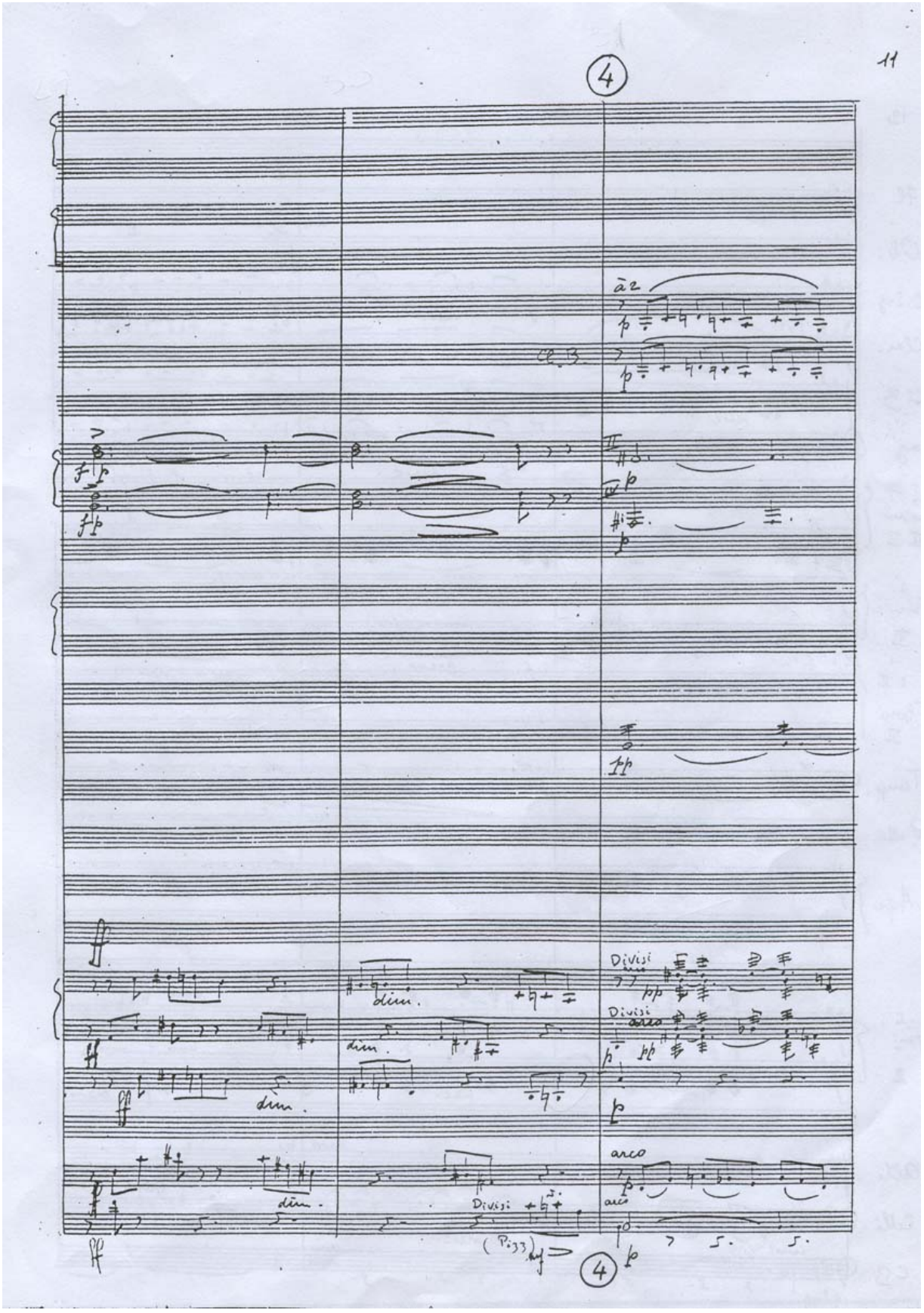

2 CON MOTO
Flauto
1° Solo
Ob.
1° Solo
Con I.
Solo
Clar. I II
Solo
Cl. B
Fag.
Arpe
I° Solo
dolce
Celesta
dolce
CON MOTO
Vni I
Pizz
divisi (non gliss.)
Pizz
Vni II
sul tasto
Alt.
sul tasto
Celli
Pizz
Pizz

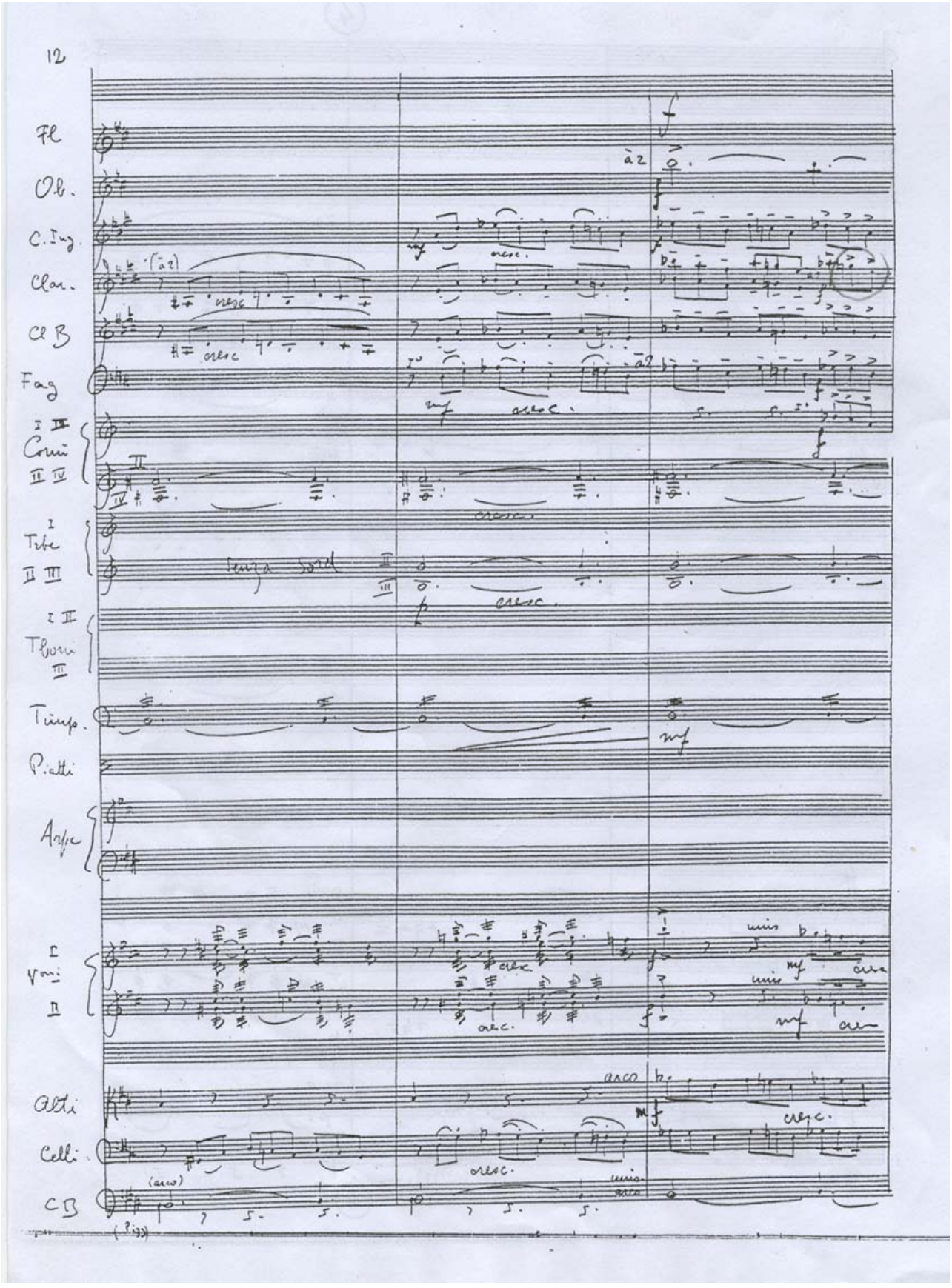

7
lab
lab
mi b
sol b
mi ♭
ré ♯

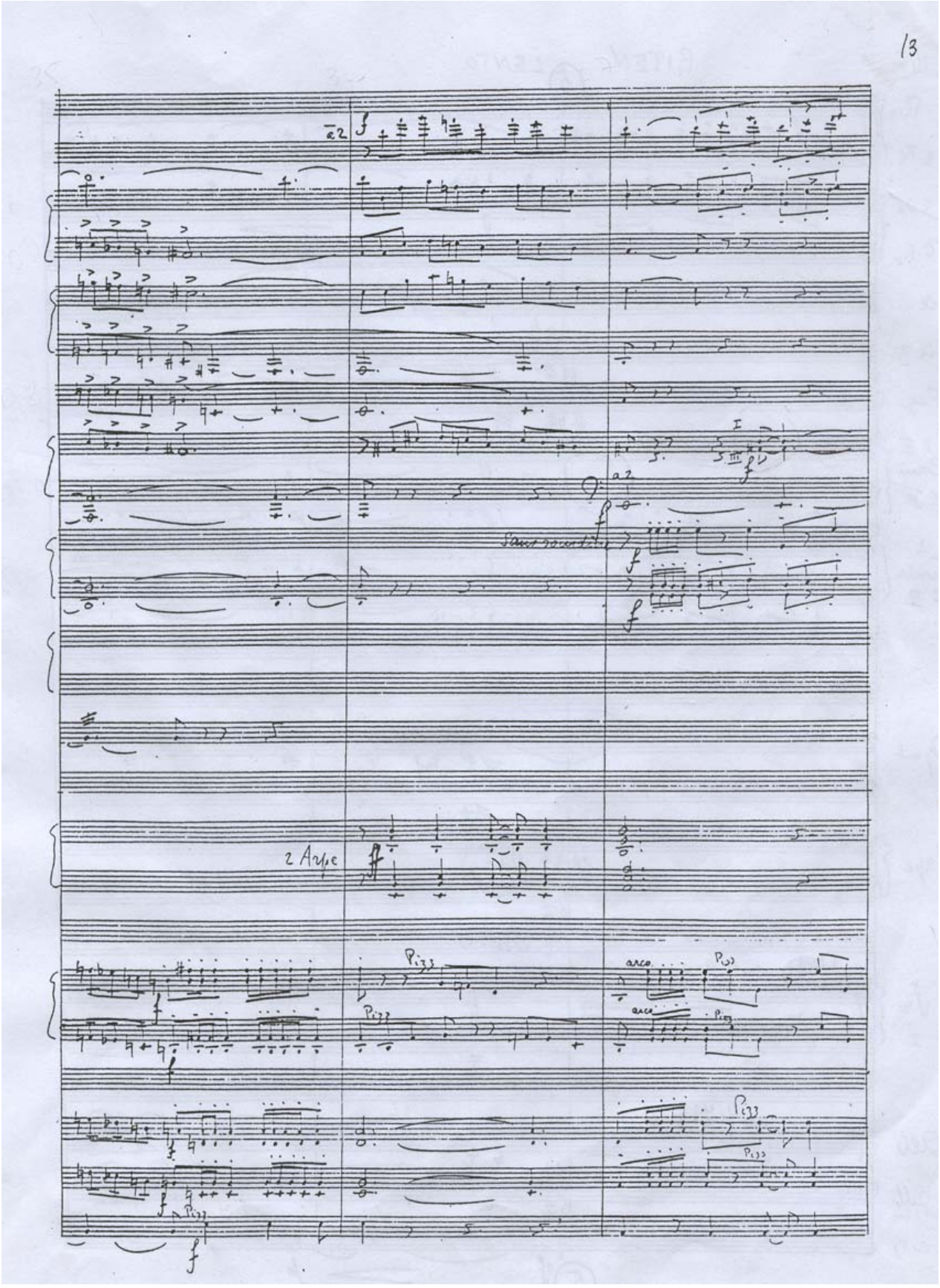

8
3
Picc.
Fl.
Ob.
C. I.
Clar.
Cl. B.
Fag
Corni
Trombone
Timp.
Arpe
Celeste
Piatti
Alti
Celli
C. B.
1° solo
à 2
unis. arco
Divisi
arco
divisi

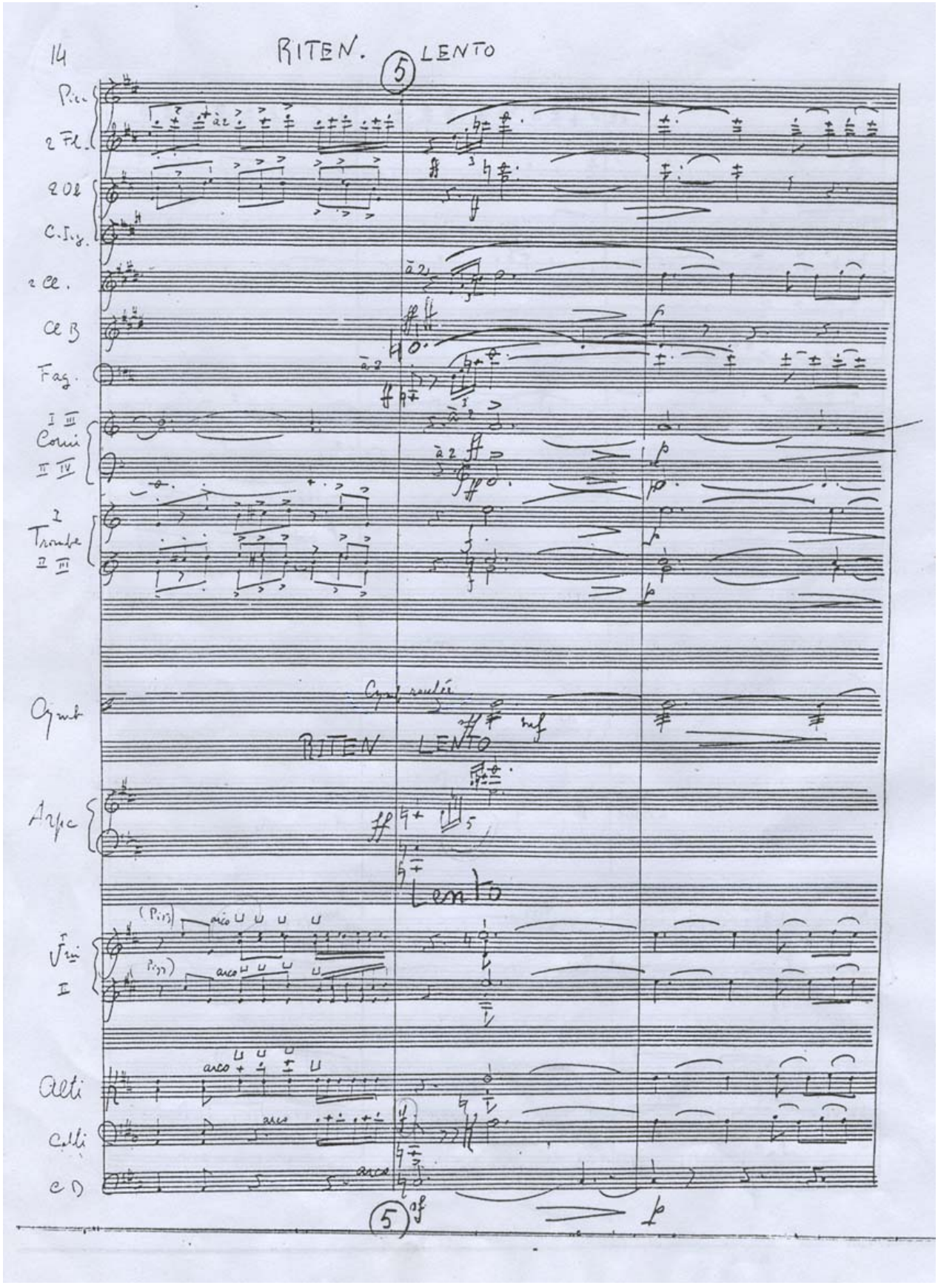

2 Cymb
Tutti Pizz
Pizz
arco
Pizz

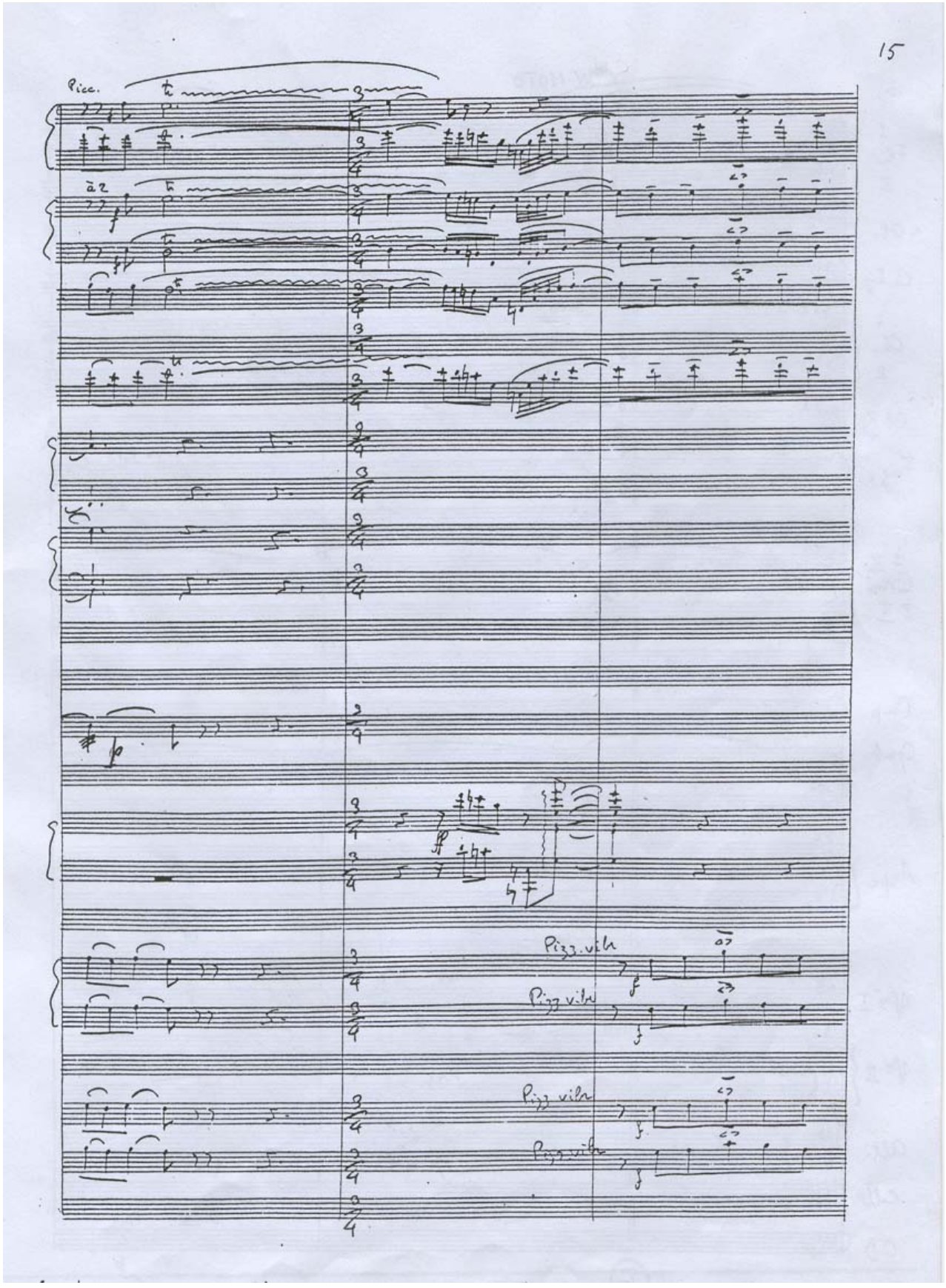

10
Picc.
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cl. I II
Cl B
Fag.
I. II
Corni
III IV
Trompette
I II
Tboni
III
Timp.
Piatti
I
Vni
II
Cilti
Cilli
C.B.
arco
marc.
Pizz

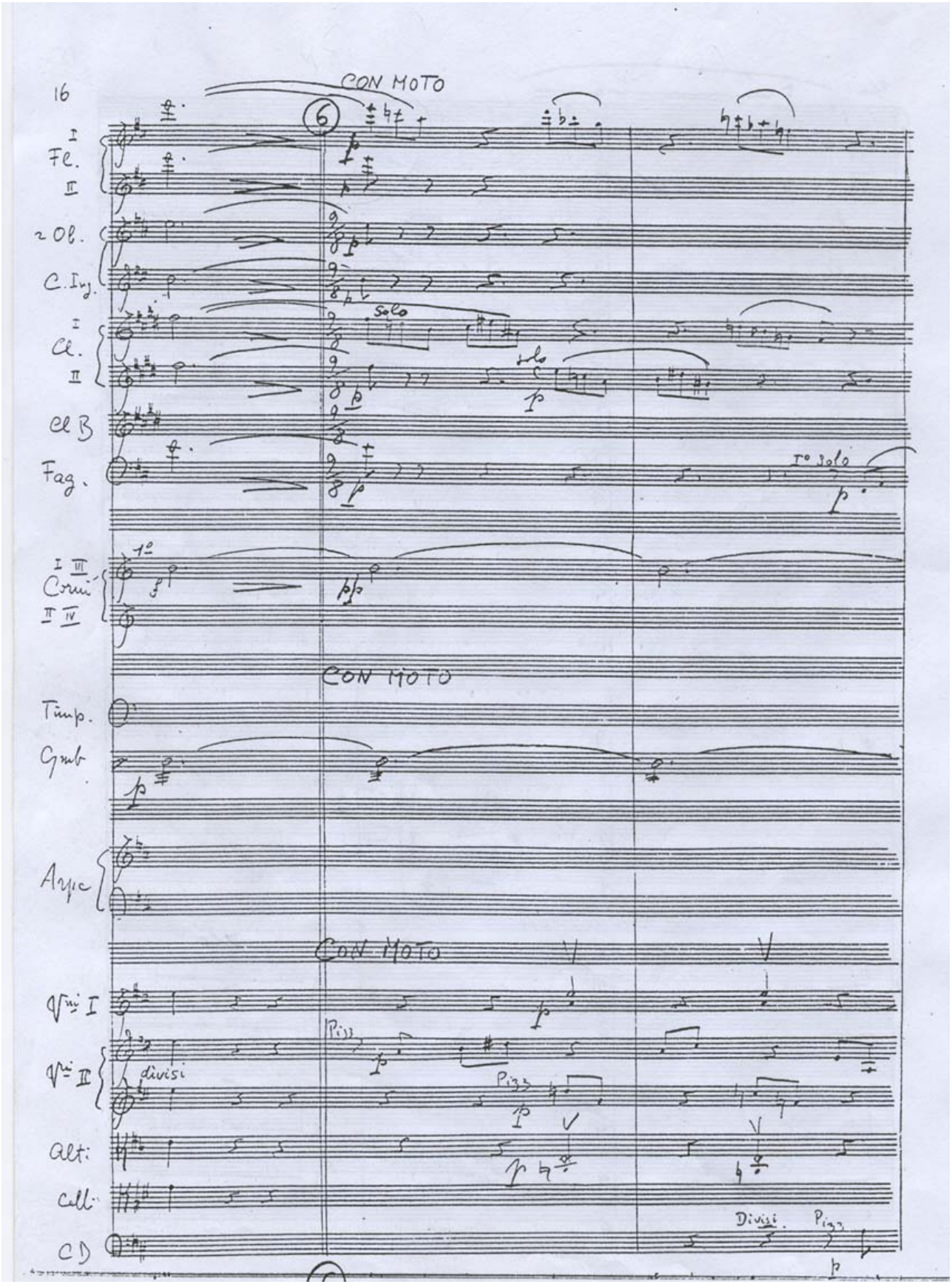

11
4
à 2
Cl. B.
dim.
Divisi
arco
(Pizz)
4

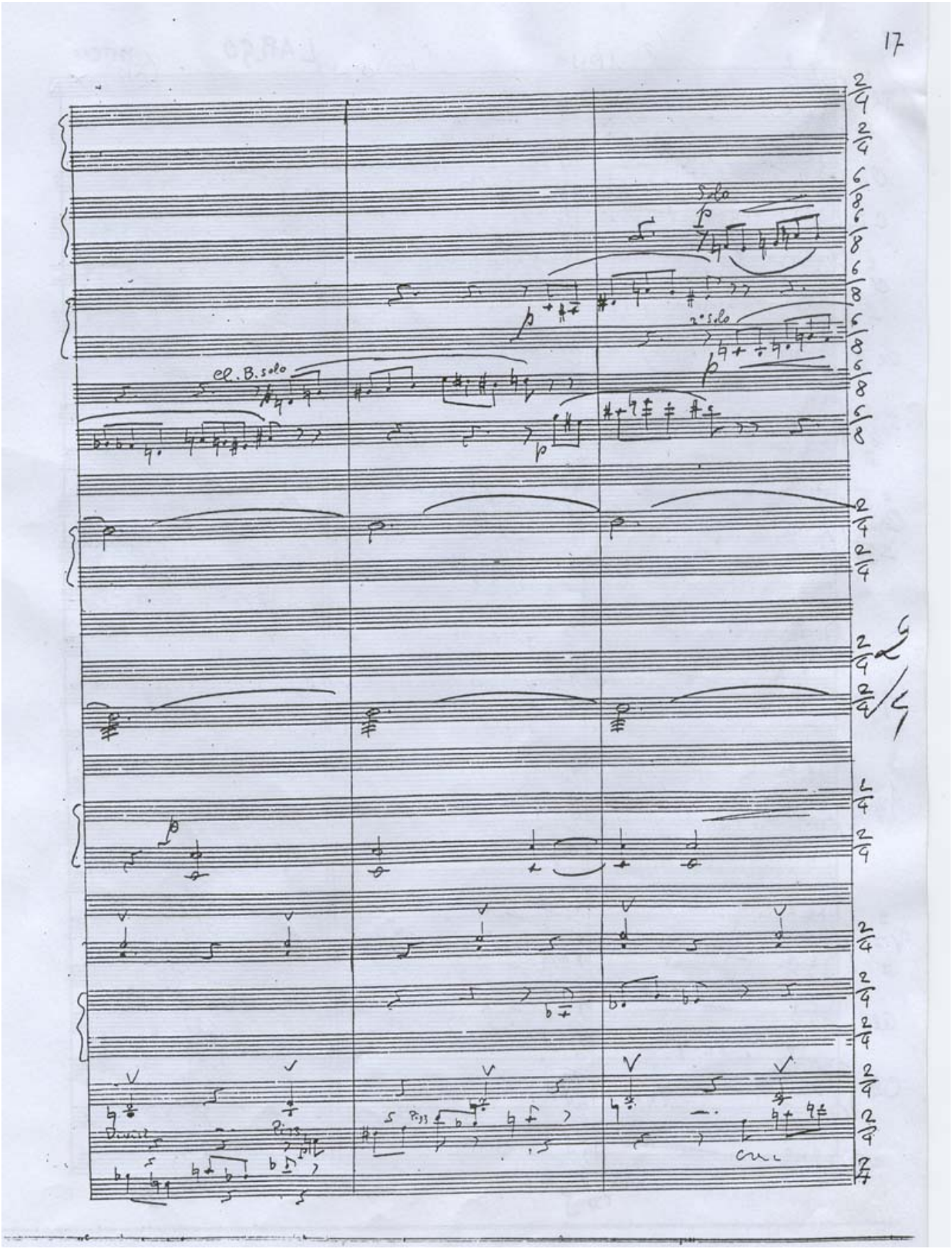

12
Fl
Ob.
C. Ing.
Clar.
Cl B
Fag
Corni
Tbe
Tboni
Timp.
Piatti
Arpe
Voni
Alti
Celli
CB
cresc.
senza sord
arco
unis.

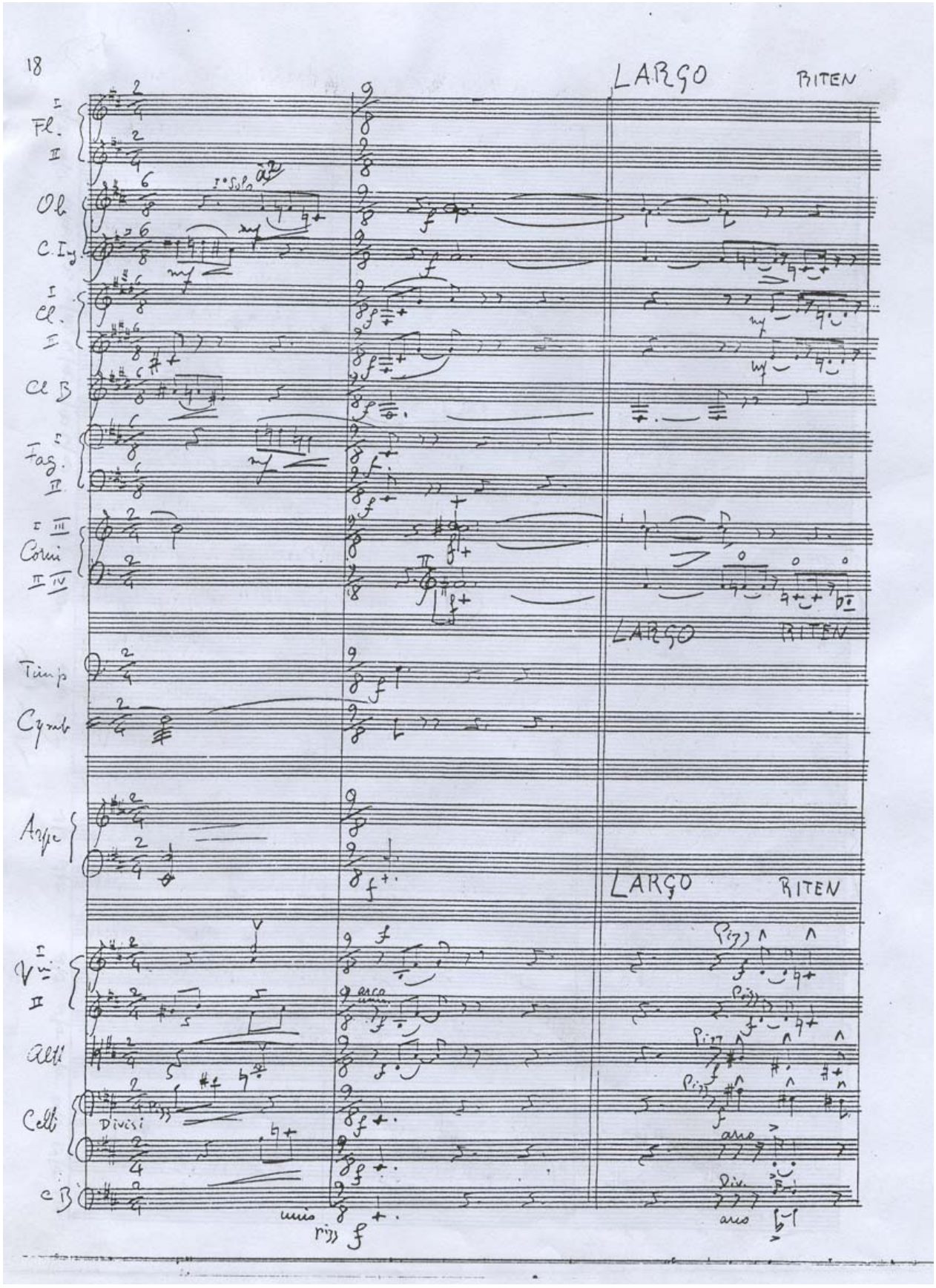

13
a2
a2
2 Arpe
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz
Pizz
Pizz
Pizz

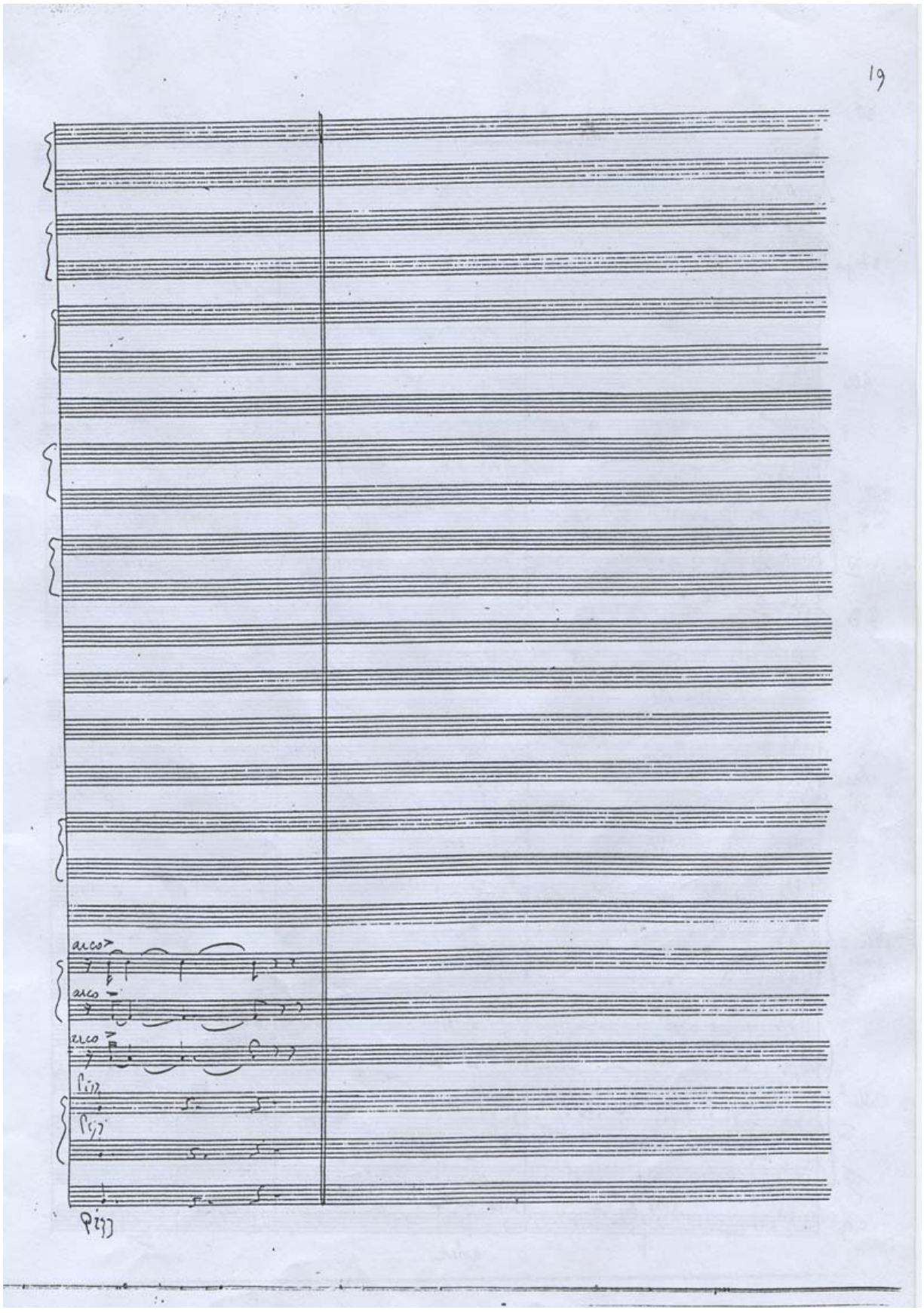

14
RITEN.
5
LENTO
Picc.
2 Fl.
2 Ob.
C. Ing.
2 Cl.
Cl B
Fag.
Corni
Trombe
Cymb
RITEN
LENTO
Arpe
Lento
Vni
Alti
Celli
Cb
5

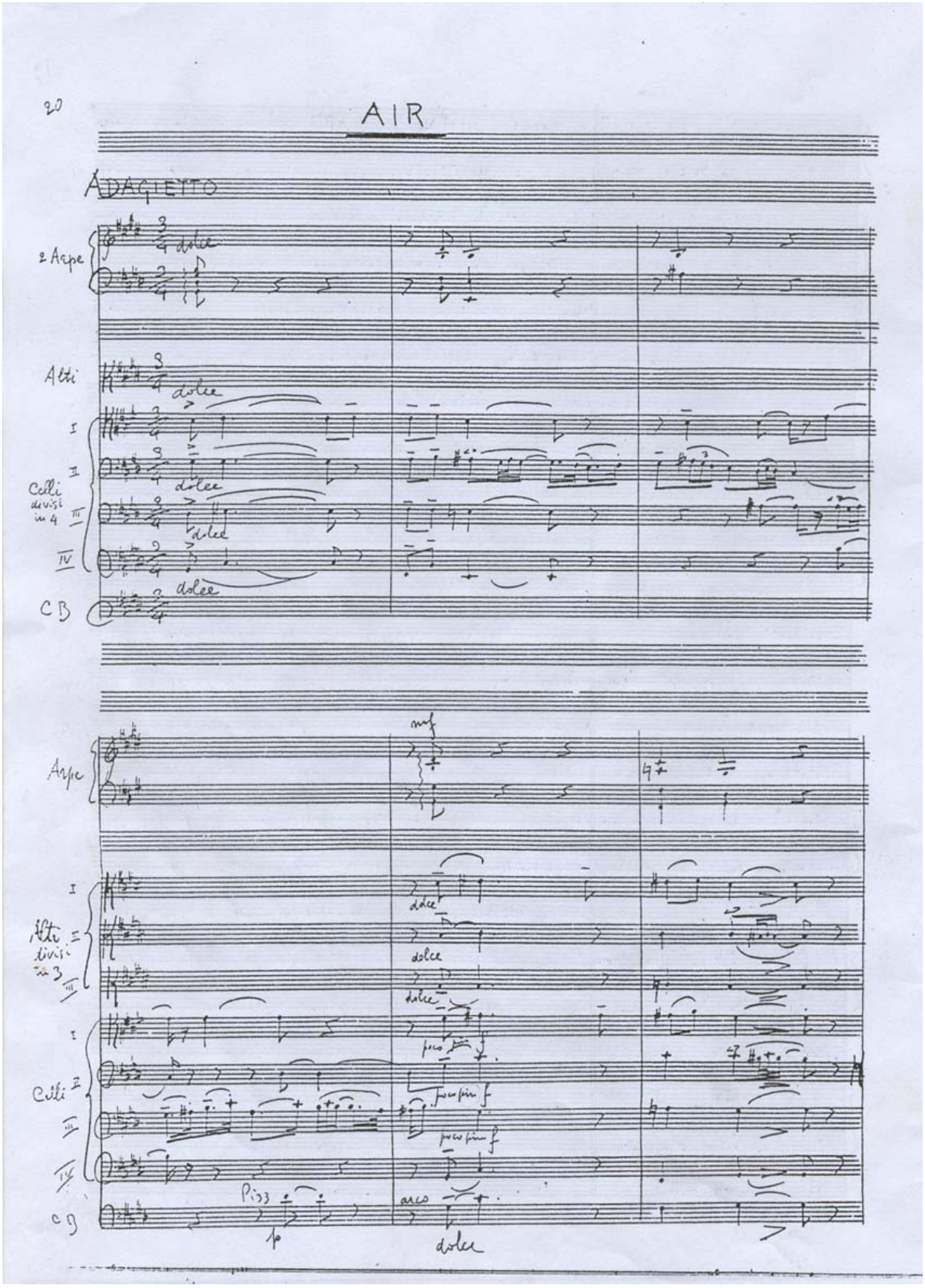

15
Picc.
a2
Pizz. vlh
Pizz. vlh
Pizz. vlh
Pizz. vlh

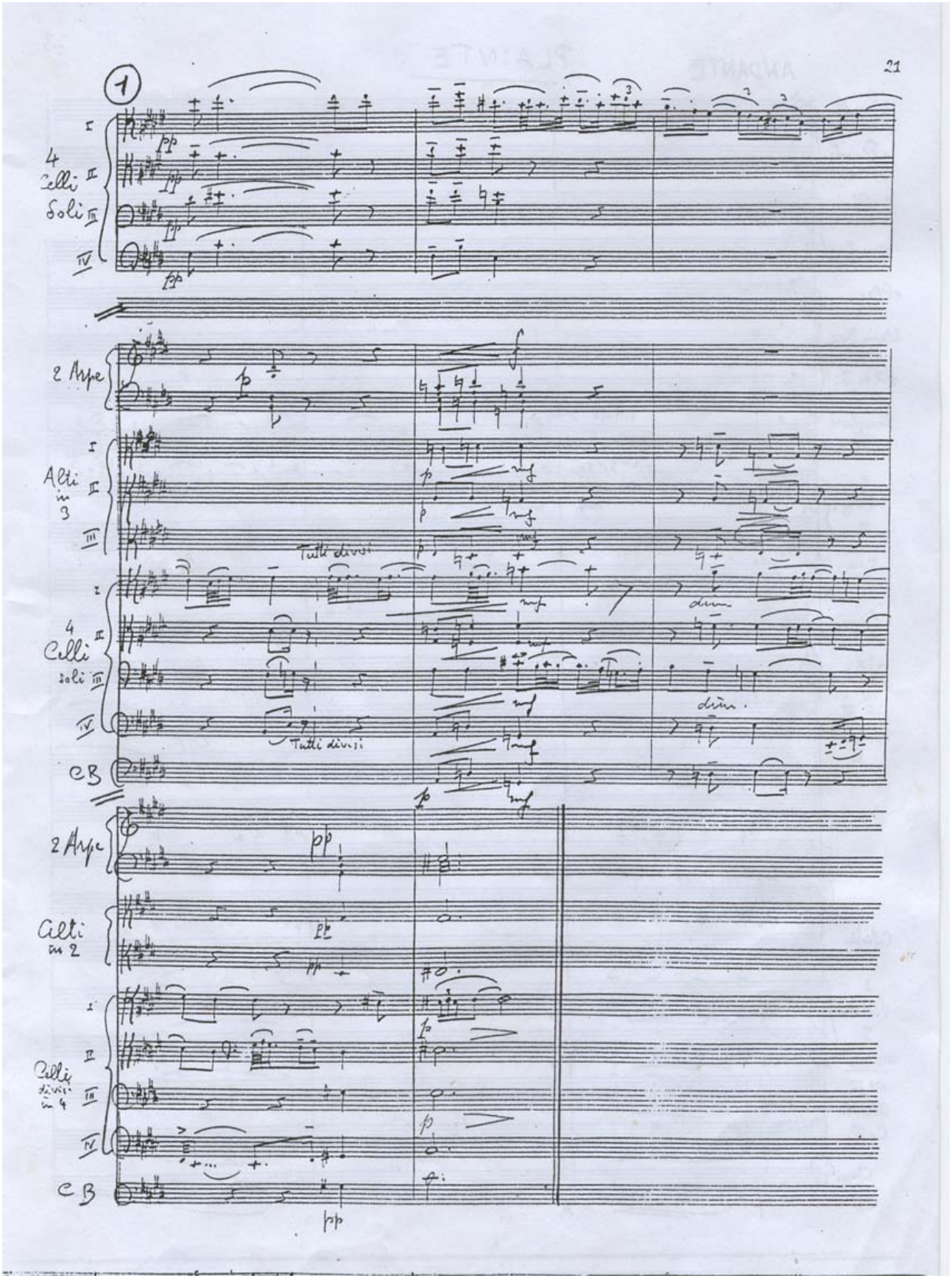

16
CON MOTO
6
I
Fl.
II
2 Ob.
C. Ing.
I
Cl.
II
Cl B
Fag.
solo
solo
I° solo
I III
Corni
II IV
1°
CON MOTO
Timp.
Grab
Arpe
CON MOTO
Vni I
Vni II
divisi
Pizz
Pizz
Alti
Cell.
CD
Divisi
Pizz

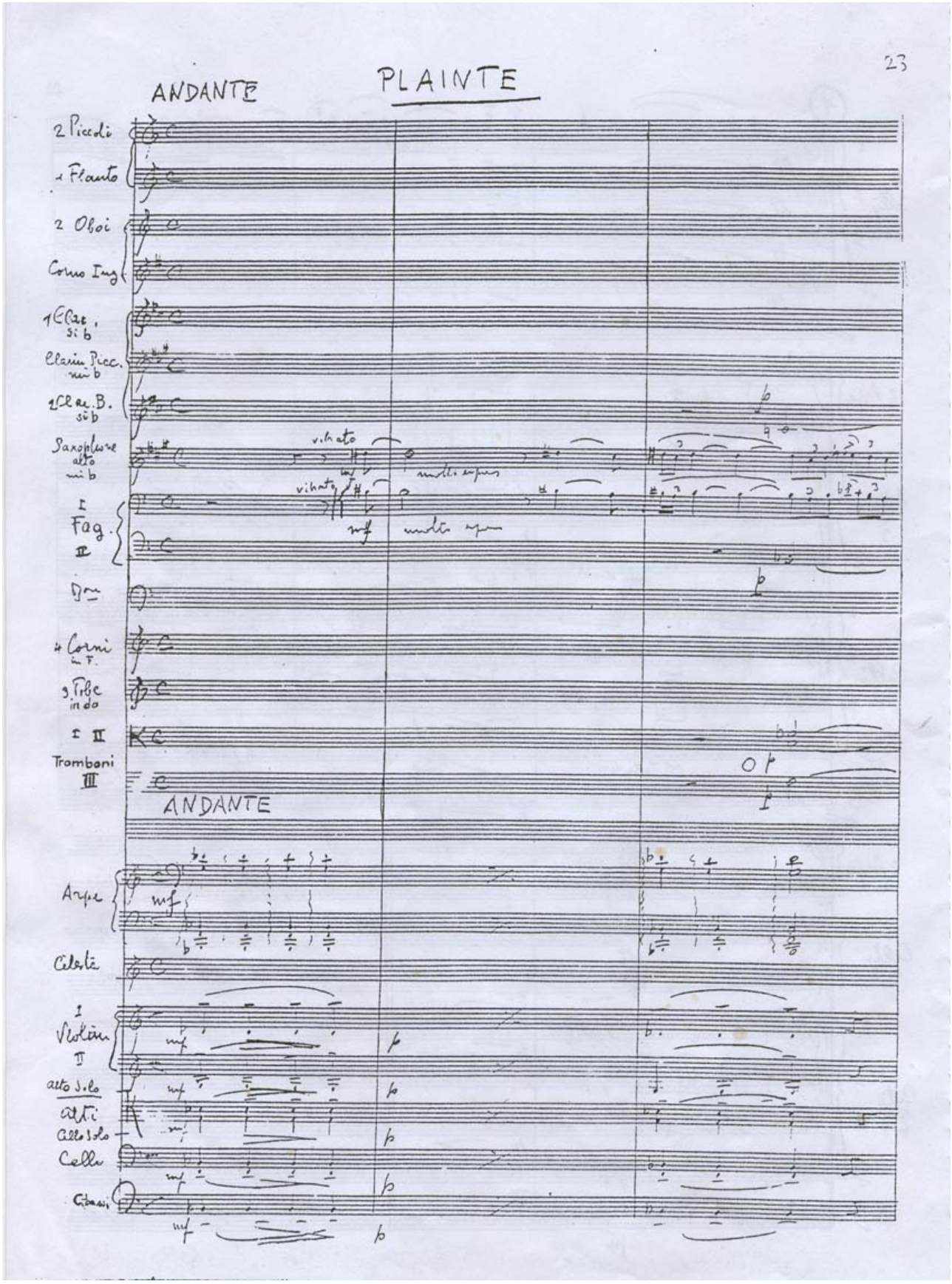

17
el. B. solo
Solo
2° solo

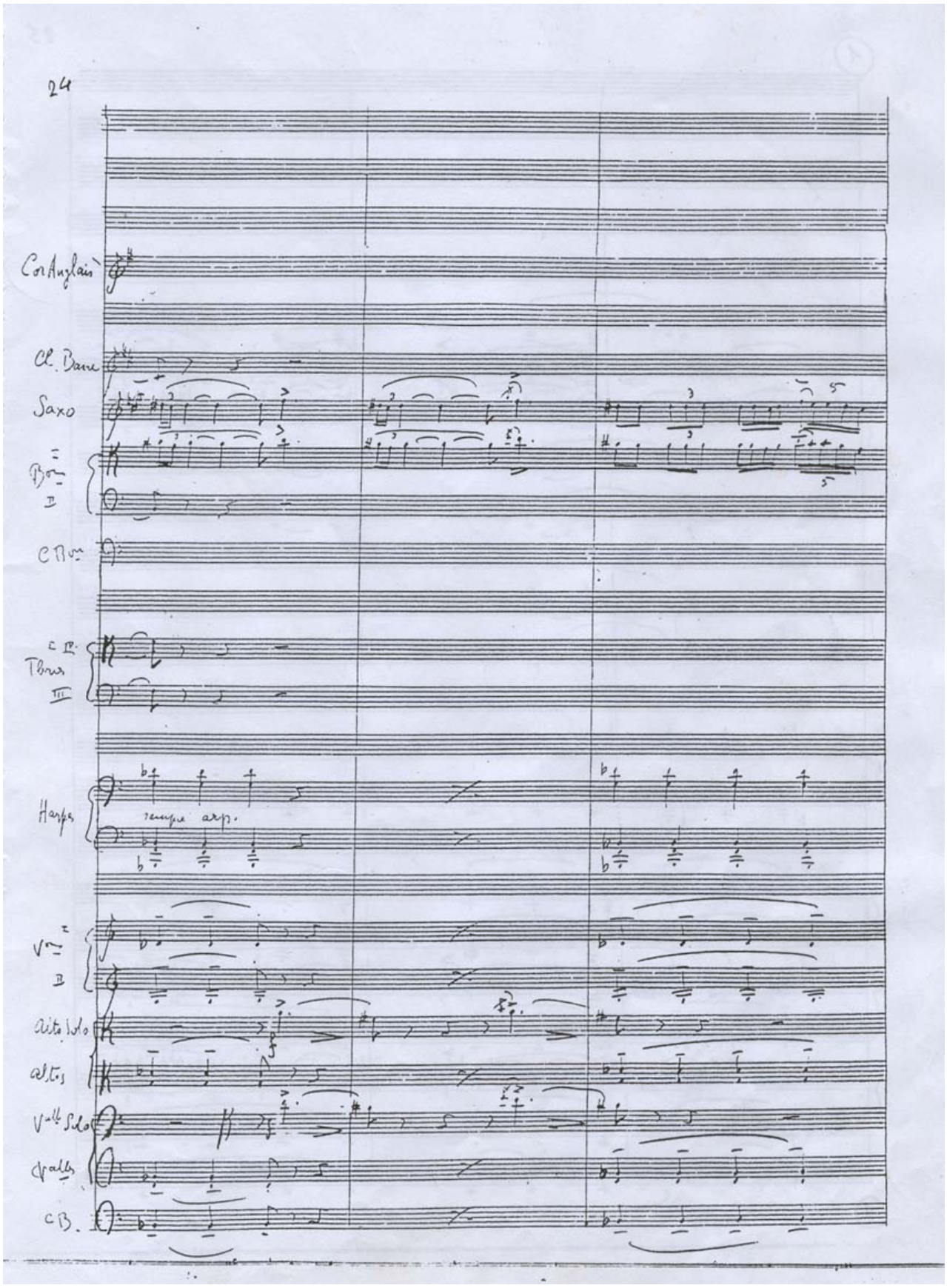

18
LARGO
RITEN
Fl.
Ob.
C. Ing.
Cl.
Cl. B
Fag.
Corni
Timp.
Cymb.
Arpe
Vni
Alti
Celli
C. B.
Divisi
arco
unis
pizz
Div.

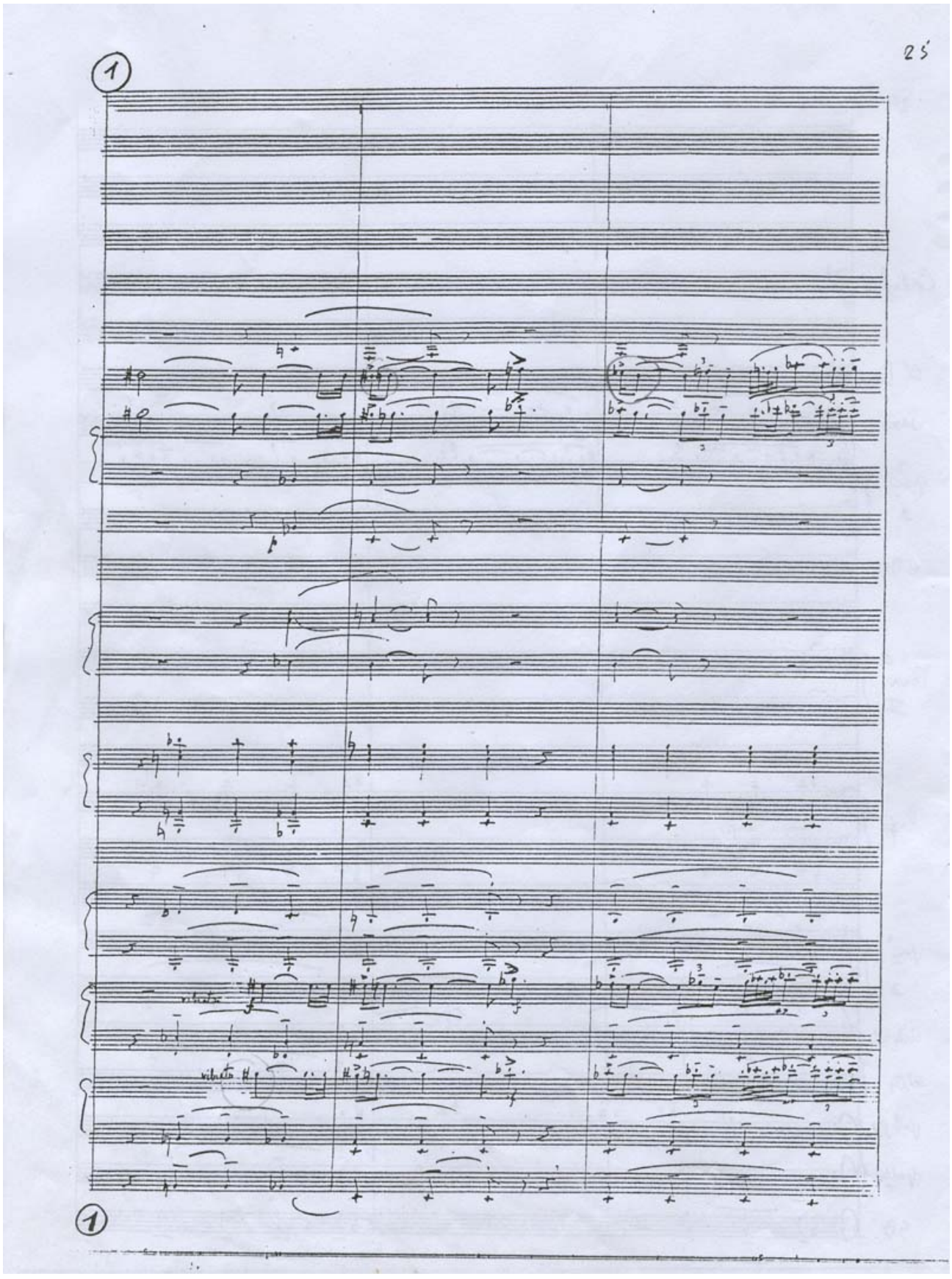

19
arco
arco
arco
pizz
pizz
pizz

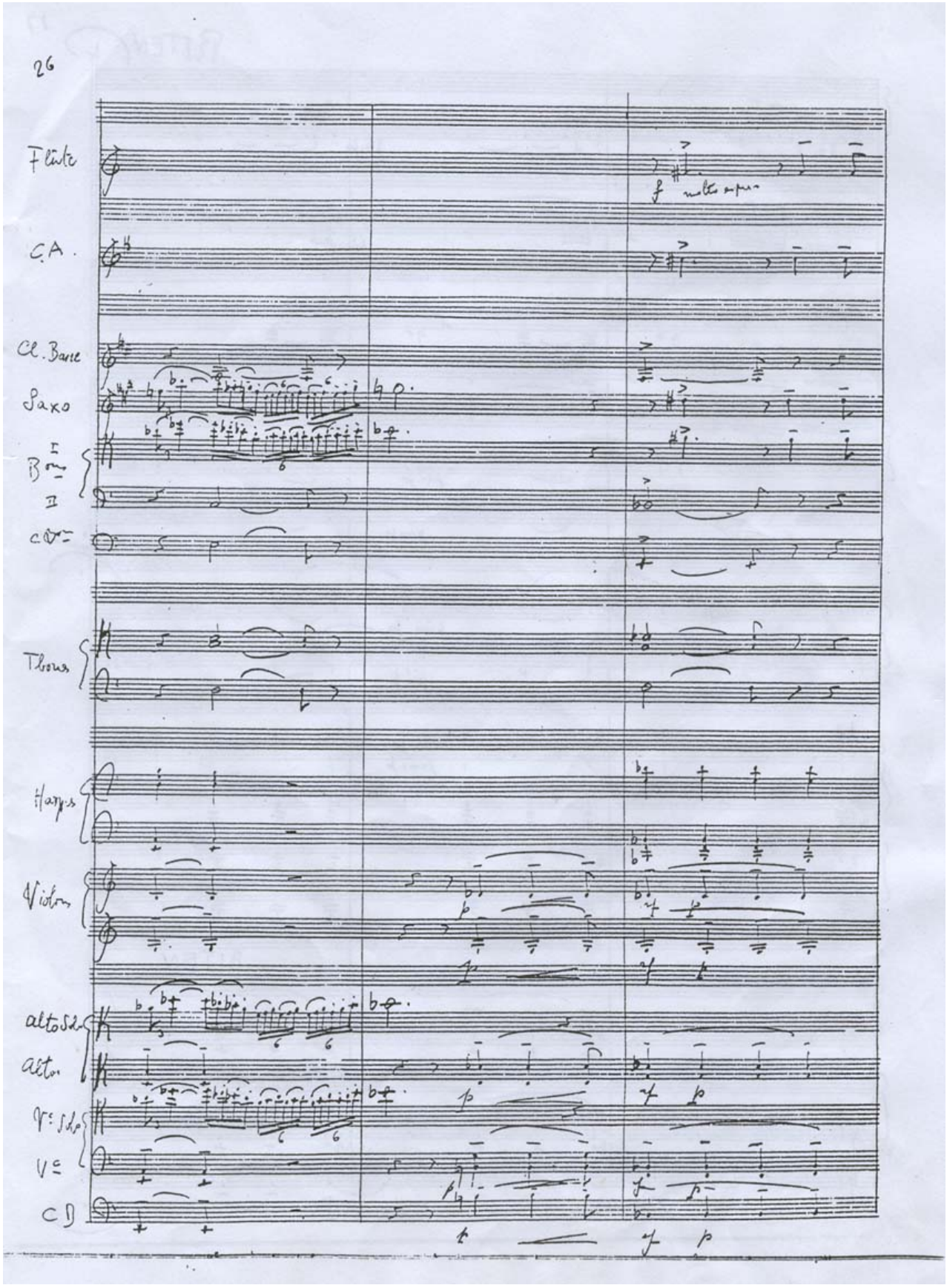

20
AIR
ADAGIETTO
2 Arpe
dolce
Alti
Celli divisi in 4
I
II
III
IV
CB
Arpe
mf
Alti divisi in 3
Celli
Pizz
arco
dolce
poco più f

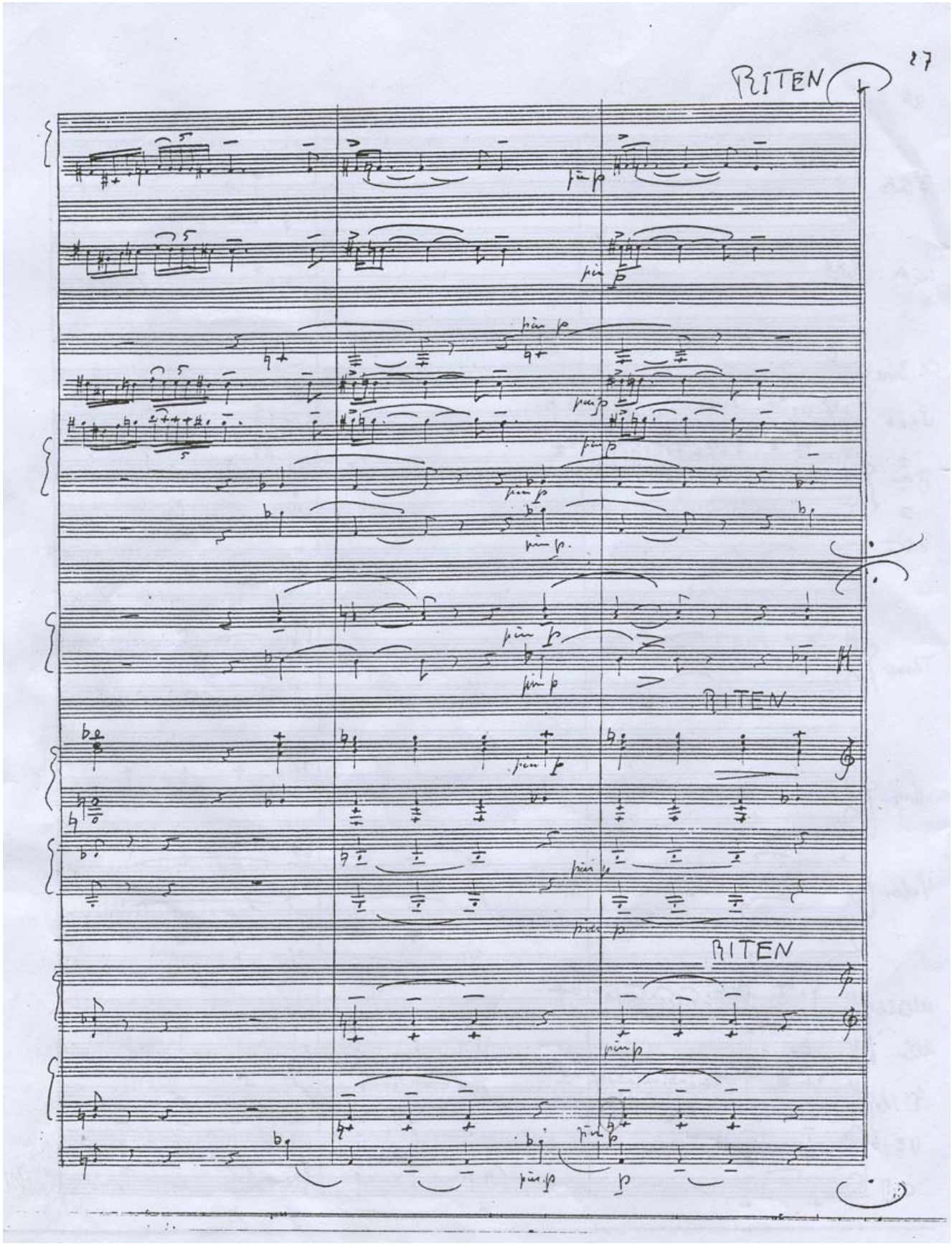

21
1
4 Celli soli
2 Arpe
Alti in 3
Tutti divisi
4 Celli soli
Tutti divisi
CB
2 Arpe
Alti in 2
Celli divisi in 4
CB

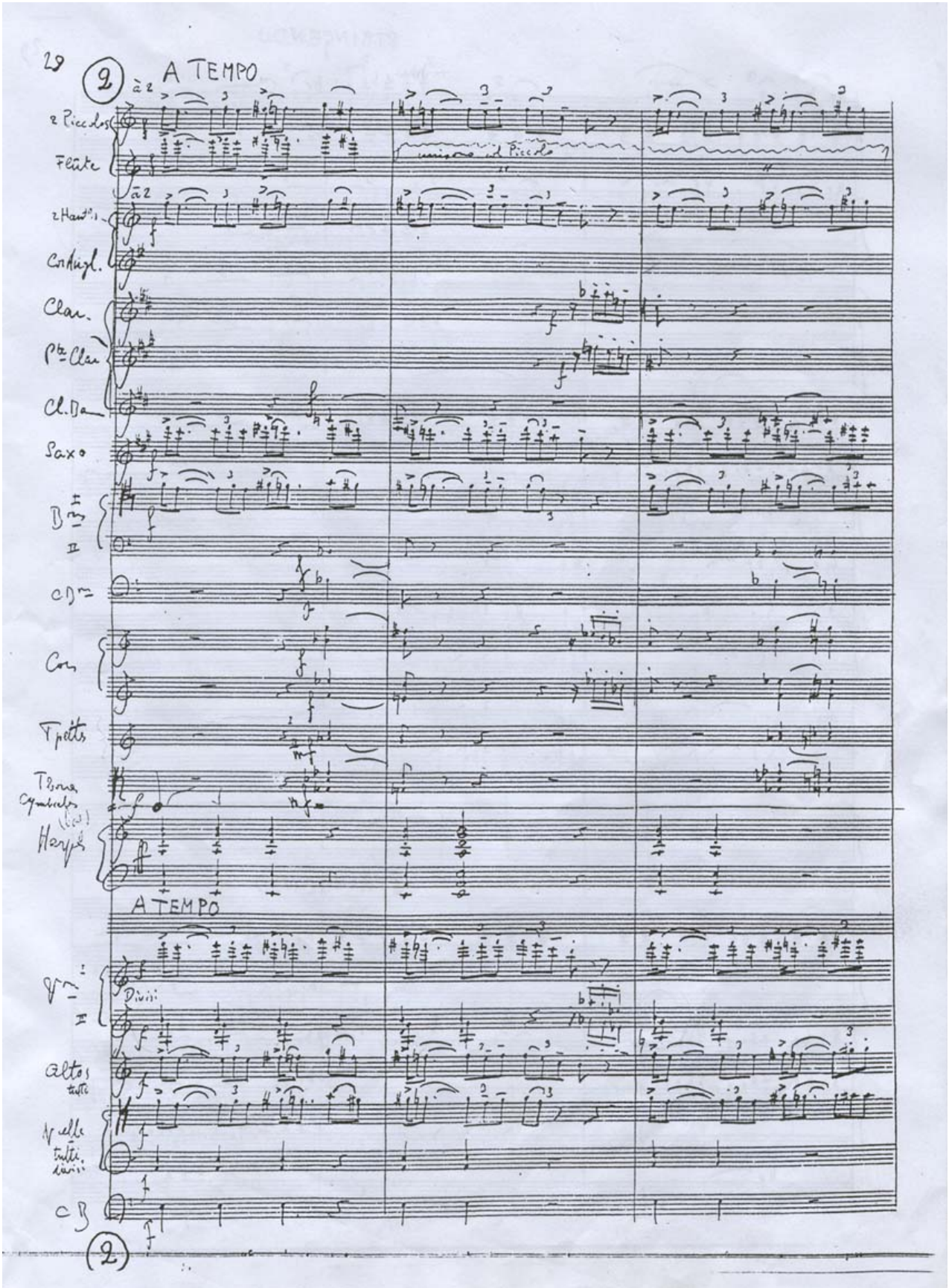

23
PLAINTE
ANDANTE
2 Piccoli
1 Flauto
2 Oboi
Corno Ing.
1 Clar. si b
Clarin. Picc. mi b
1 Clar. B. si b
Saxophone alto mi b
vibrato
molto espres
I
Fag.
II
4 Corni in F.
3 Tribe in do
I II
Tromboni
III
ANDANTE
Arpe
Celeste
I
Violini
II
alto Solo
Alti
Cello Solo
Celli
Cibassi

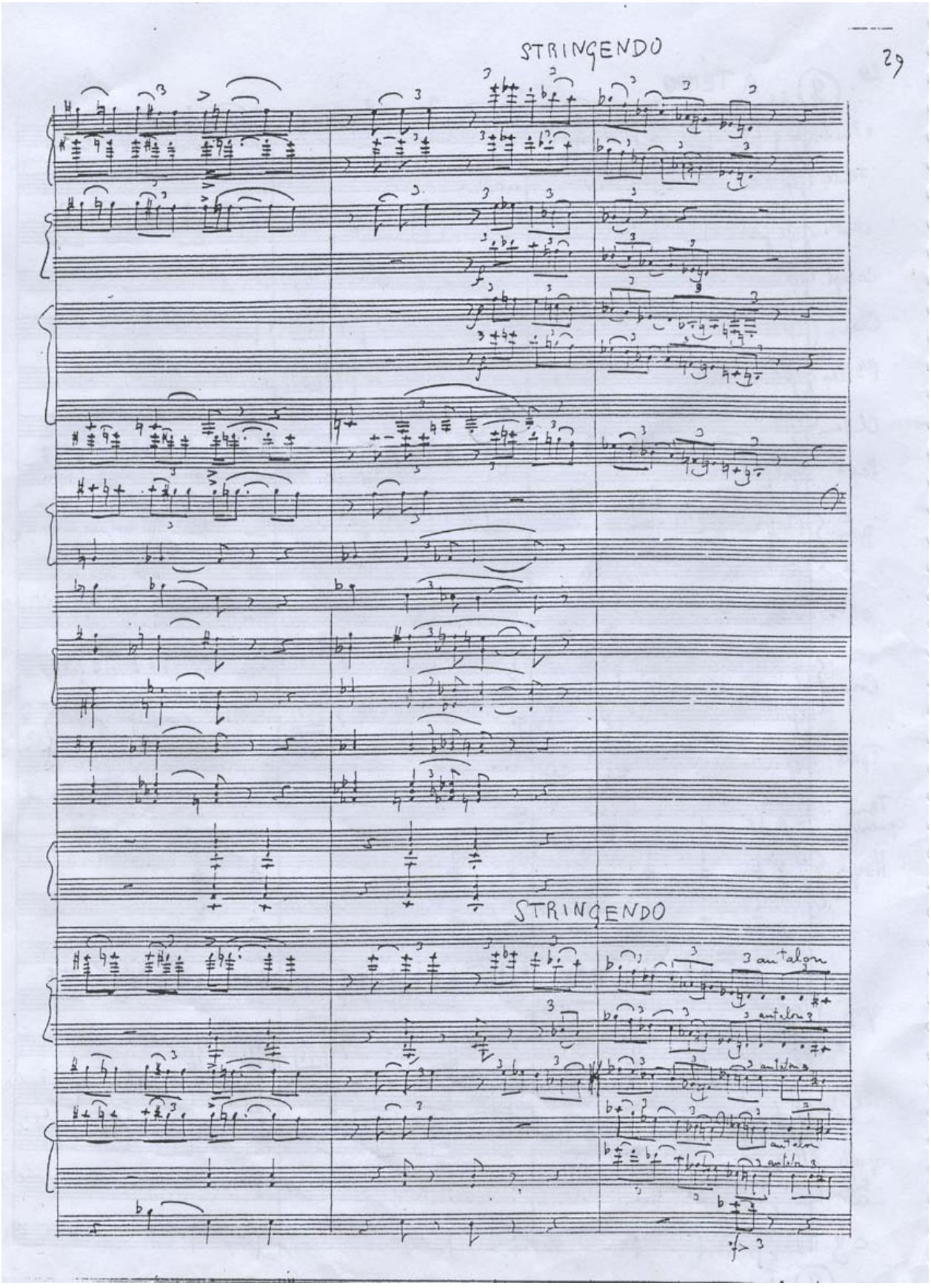

24
Cor Anglais
Cl. Basse
Saxo
Bons
C Bon
Tbres
Harpes
sempre arp.
Vons
Alto Solo
Altos
Vlle Solo
Vlles
C B.

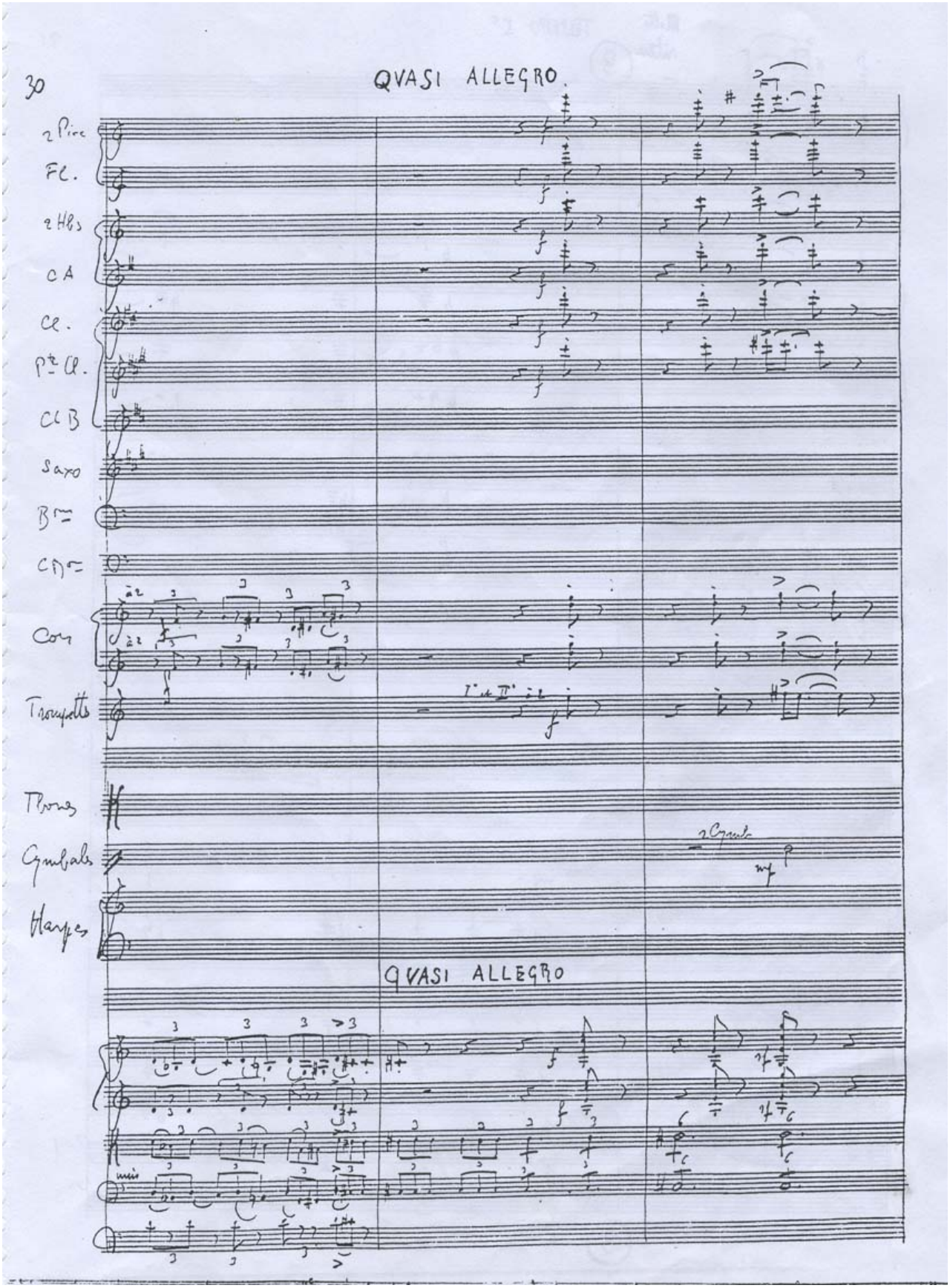

25
1
vibrato
1

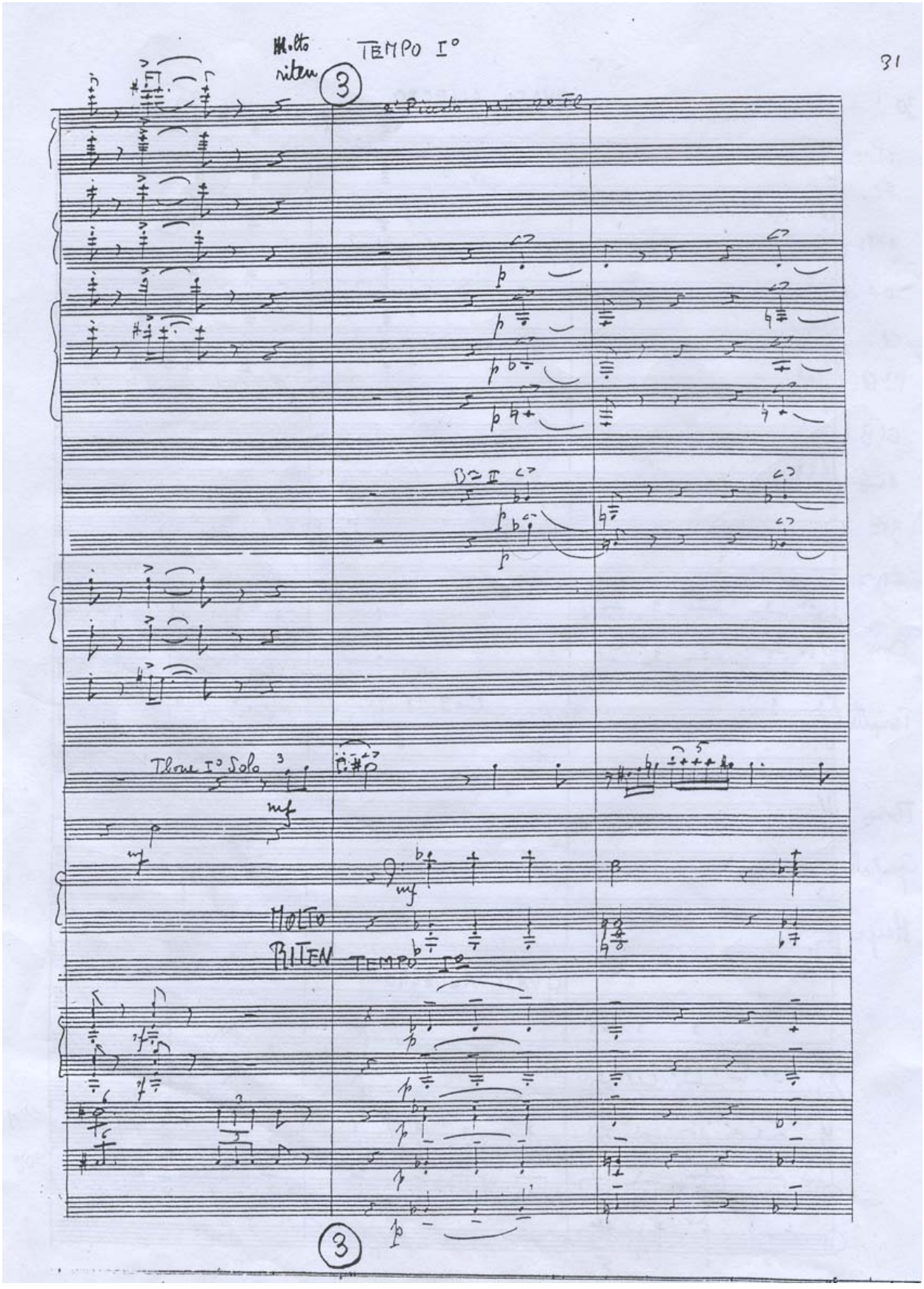

26
Flûte
C.A.
Cl. Basse
Saxo
Bons
Thons
Harpes
Violons
alto Solo
Alto
Vc Solo
Vc
CD

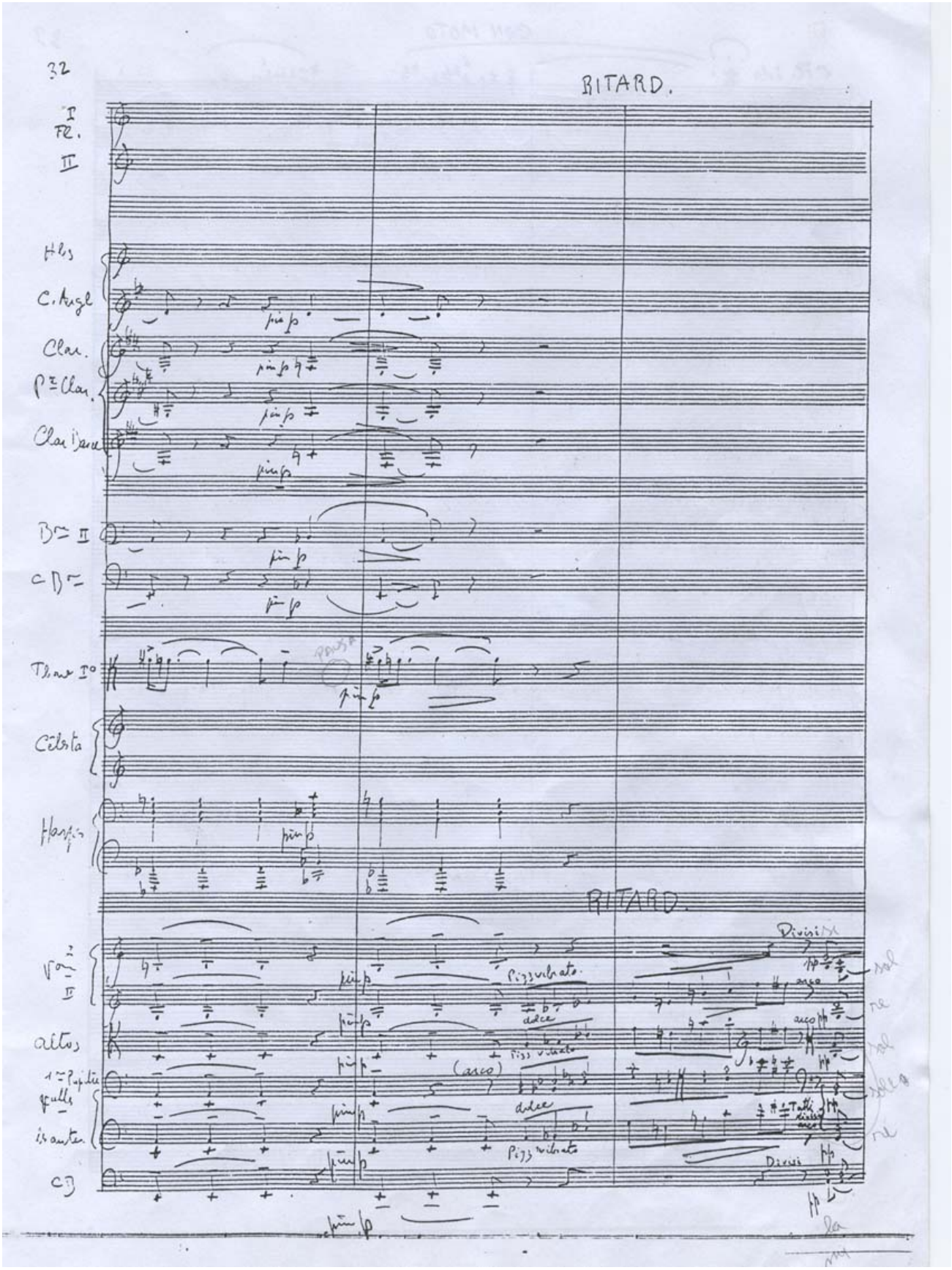

RITEN
27
RITEN.
RITEN

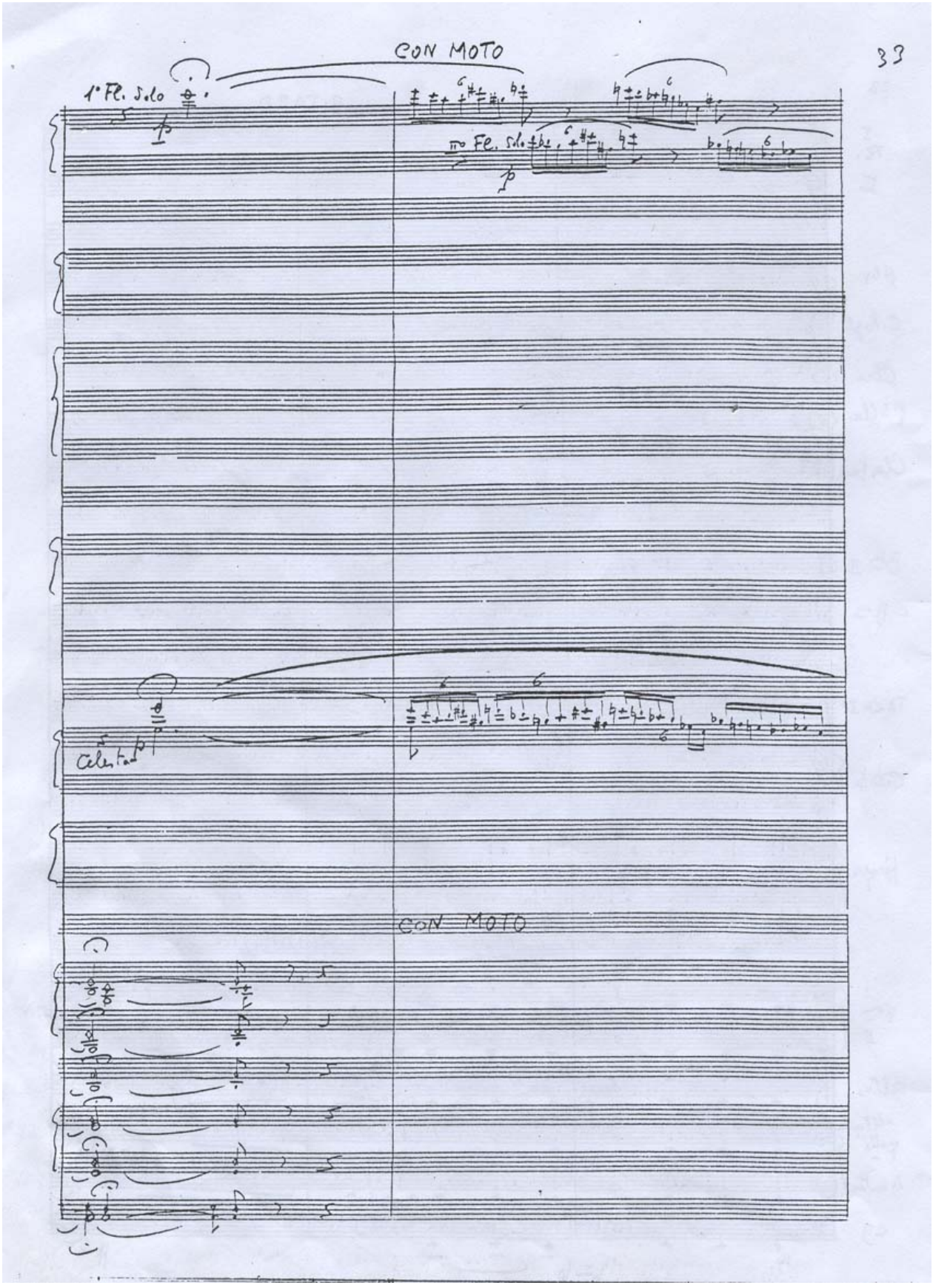

29
2
A TEMPO
à 2
2 Piccolos
Flûte
unisono col Piccolo
2 Hautbois
Cor Angl.
Clar.
Pte Clar.
Cl. Ba
Saxo
Bons
CDns
Cors
Tpettes
Tbones
Cymbales
Harpes
A TEMPO
Vns
Divisi
Altos
tutti
Vcelle
tutti
divisi
CB
2

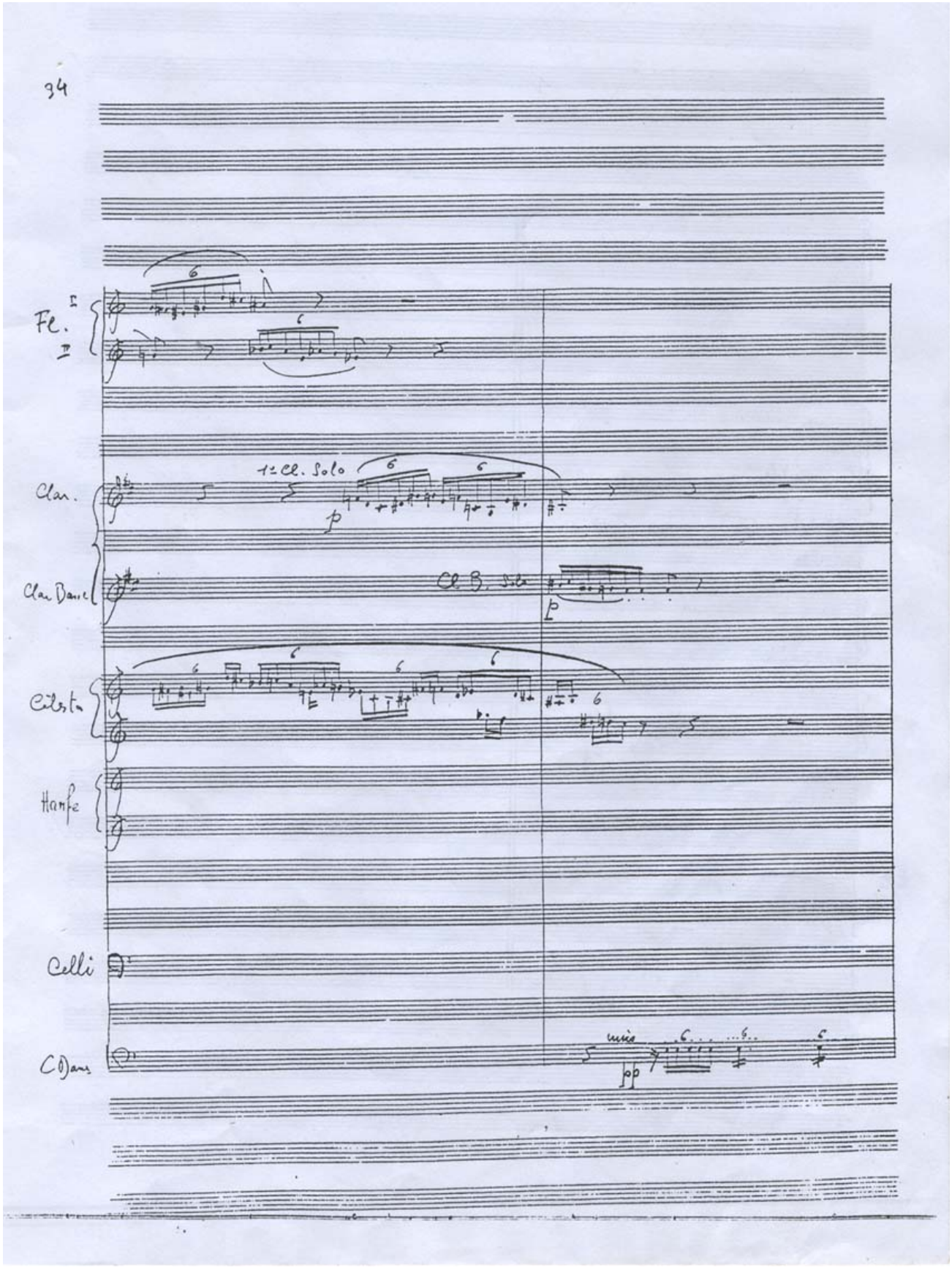

STRINGENDO
29
STRINGENDO
3 antalon
3 antalon
3 antalon
3 antalon
3 antalon

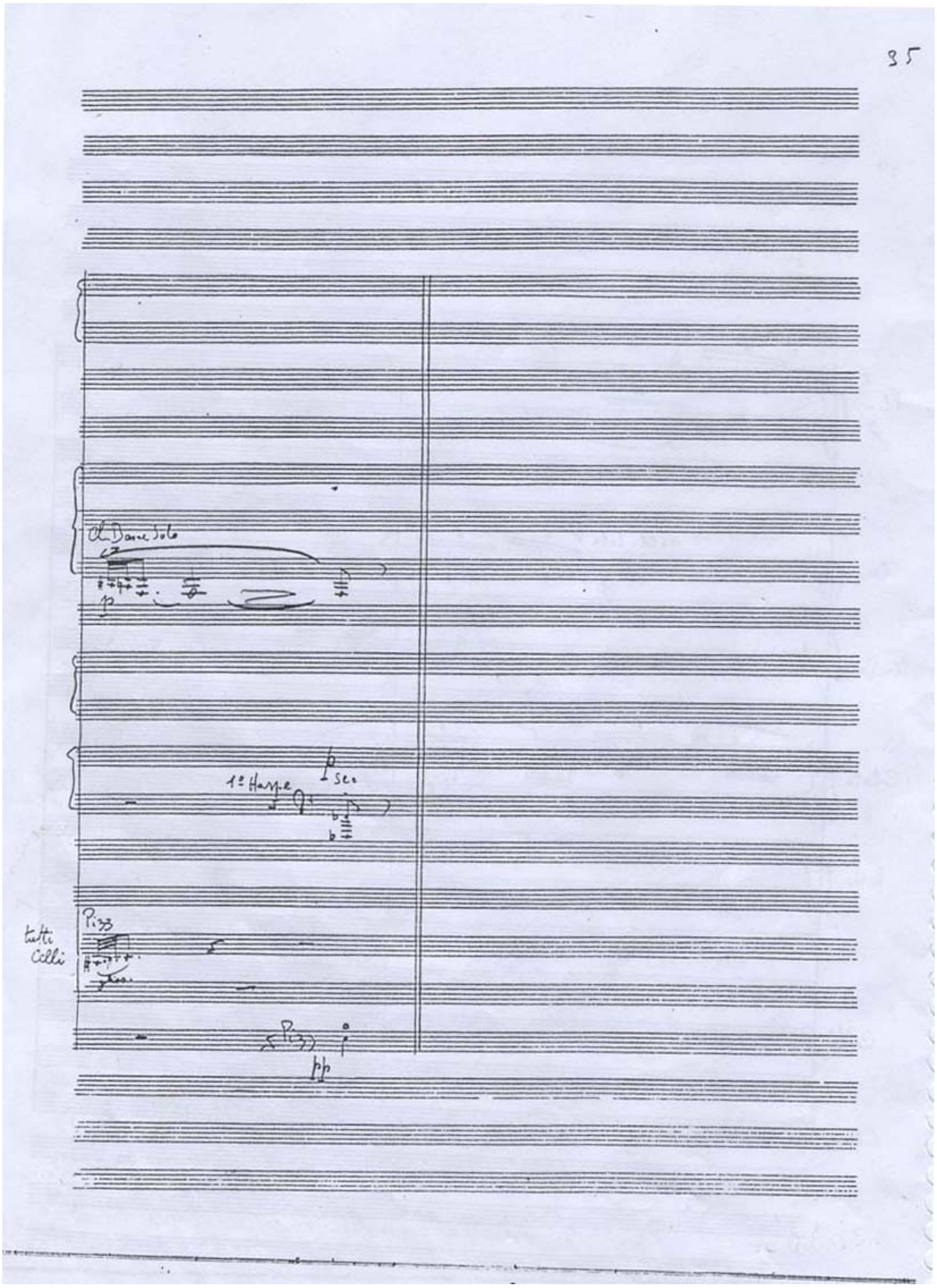

30
QVASI ALLEGRO
2 Pice
Fl.
2 Hbs
CA
Cl.
Pte Cl.
Cl B
Saxo
Bon
CBon
Cors
Trompettes
Thones
Cymbales
Harpes
QVASI ALLEGRO

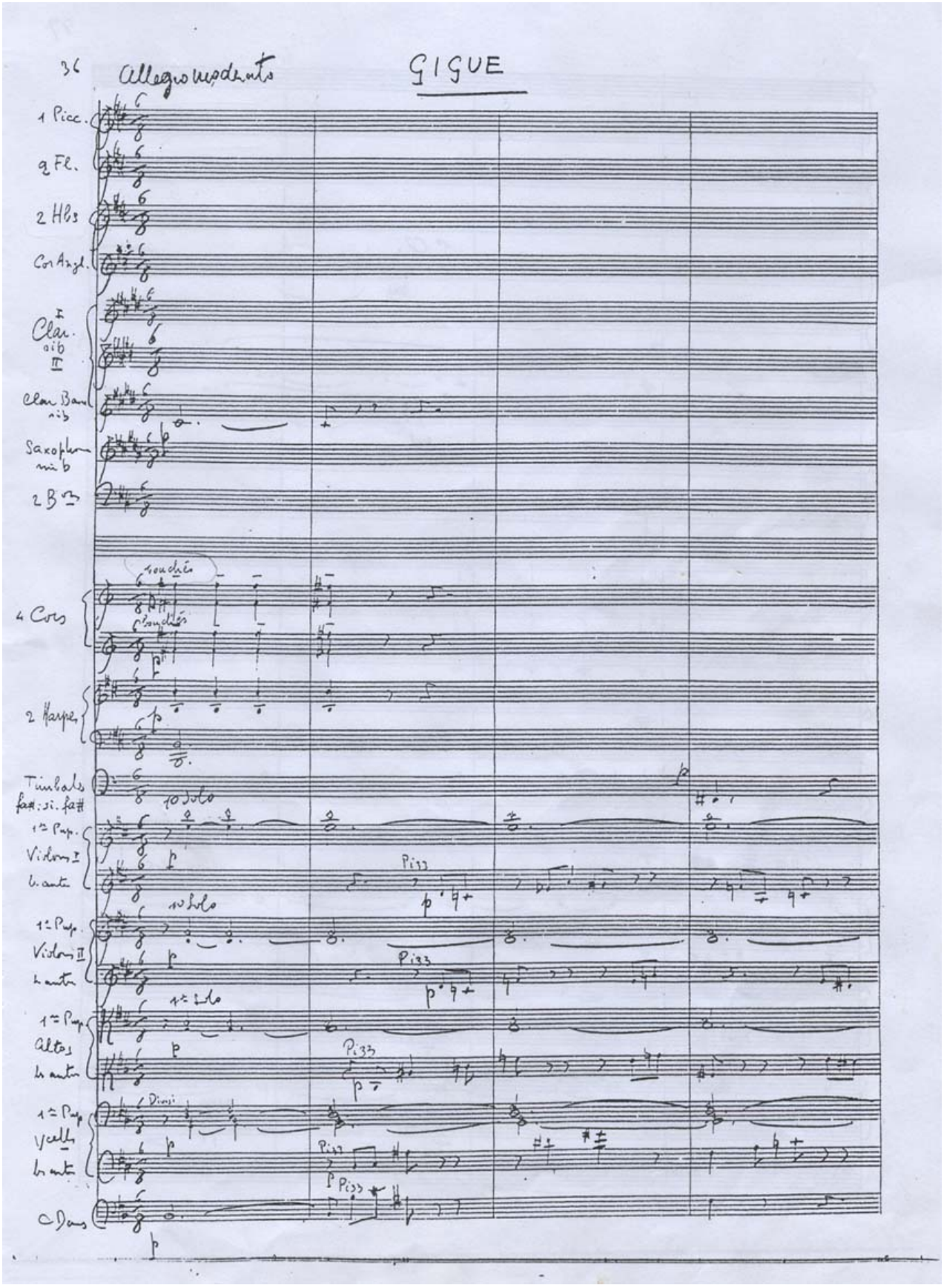

Molto riten
TEMPO I°
31
3
2° Piccolo
Tbone I° Solo
mf
MOLTO RITEN
TEMPO I°
3

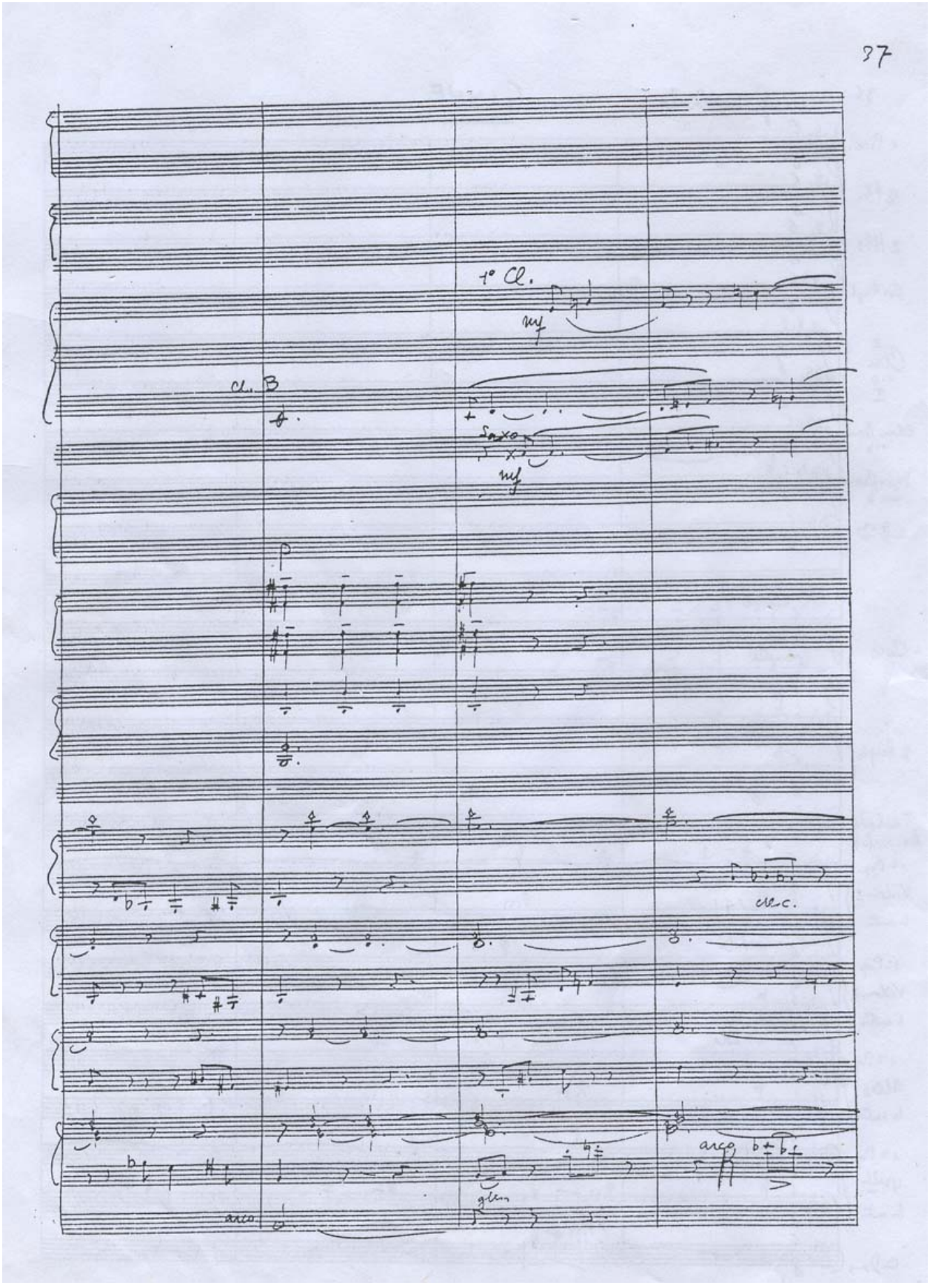

32
RITARD.
I
Fl.
II
Hbs
C. Angl
Clar.
Pte Clar.
Clar Basse
Bn II
CBn
Thaw Io
Celesta
Harpes
RITARD.
Vn I
II
altos
1re Pupitre
Vlles
Ivantes
CB
Pizz vibrato
dolce
(arco)
Divisi
arco
Tutti
sol
re
la

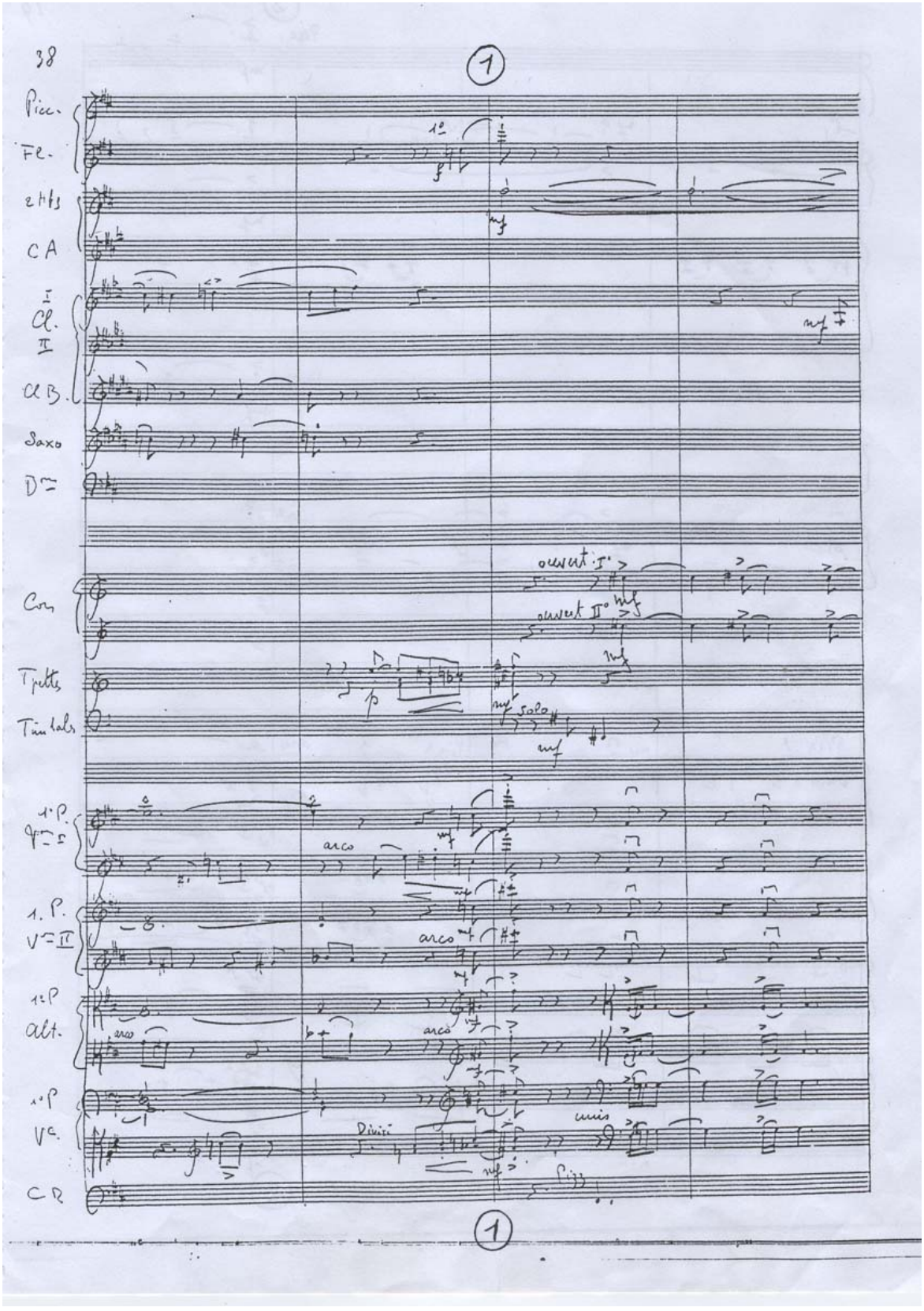

CON MOTO
33
1° Fl. Solo
1° Fl. Solo
Celesta
CON MOTO

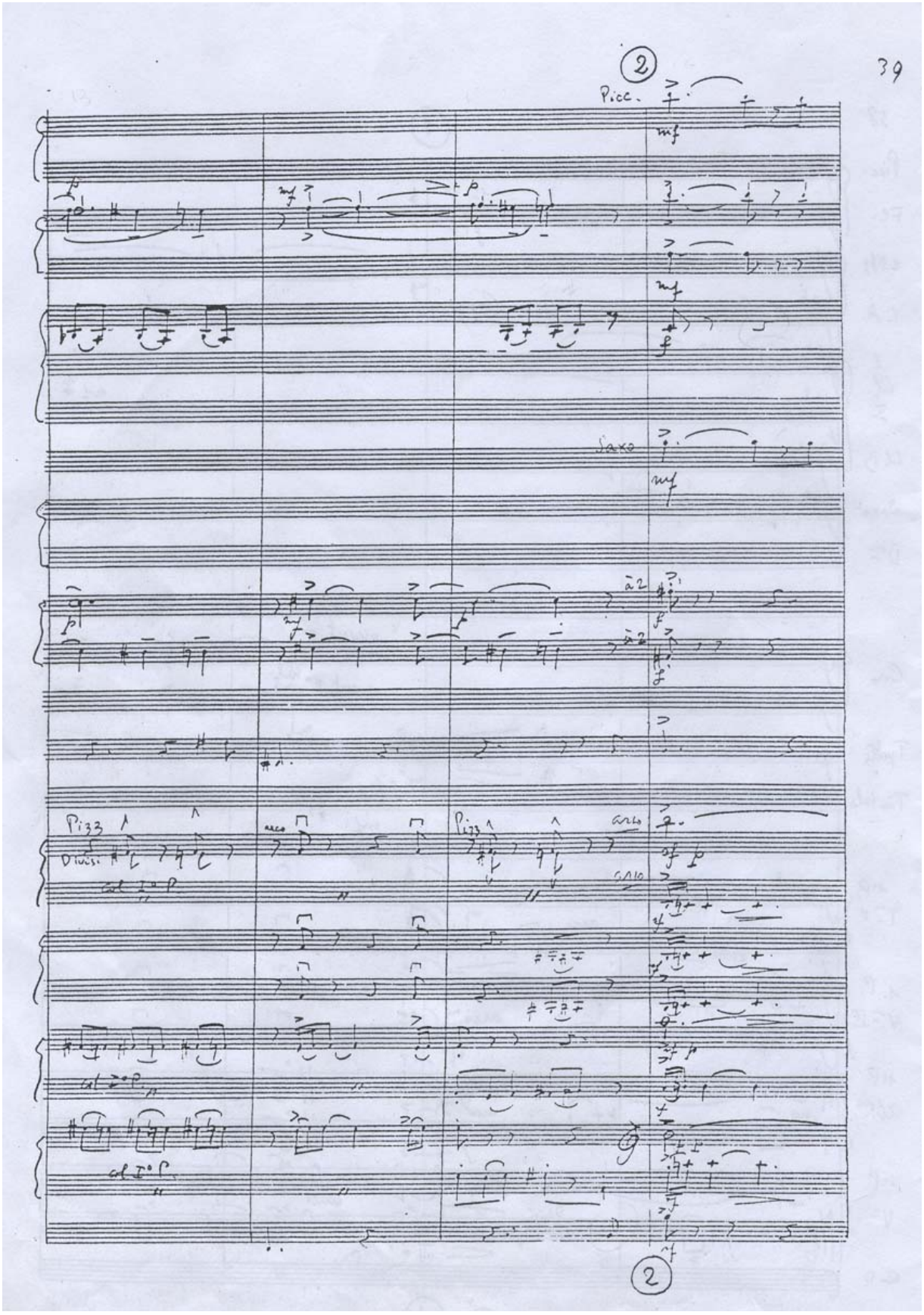

34
Fl.
I
II
Clar.
1° Cl. Solo
p
Clar Basse
Cl. B. Solo
p
Celesta
Harfe
Celli
C Dans
mis
pp

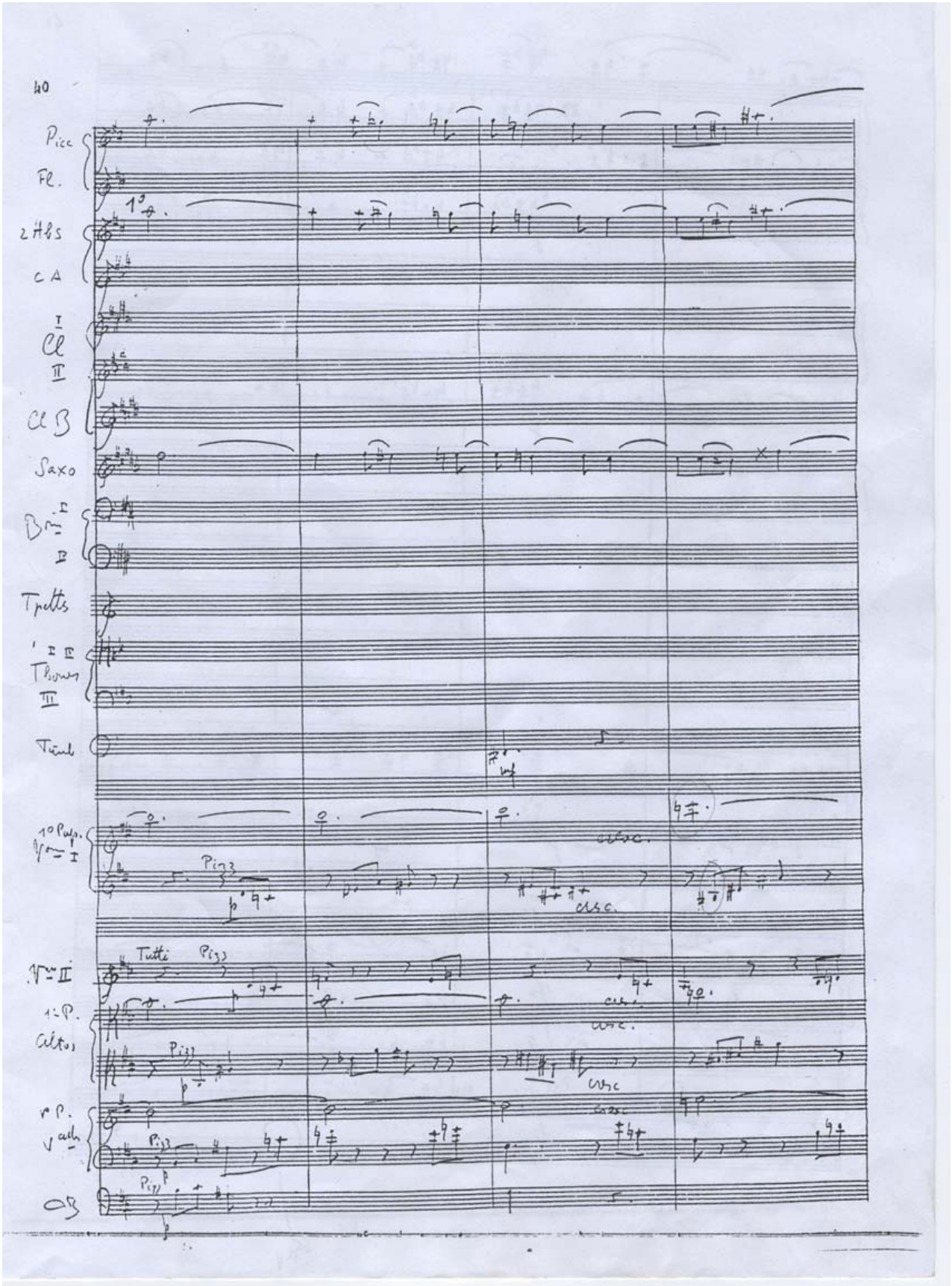

35
Cl. Dame Solo
p
1° Harpe
p sec
tutti Celli
Pizz
Pizz
pp

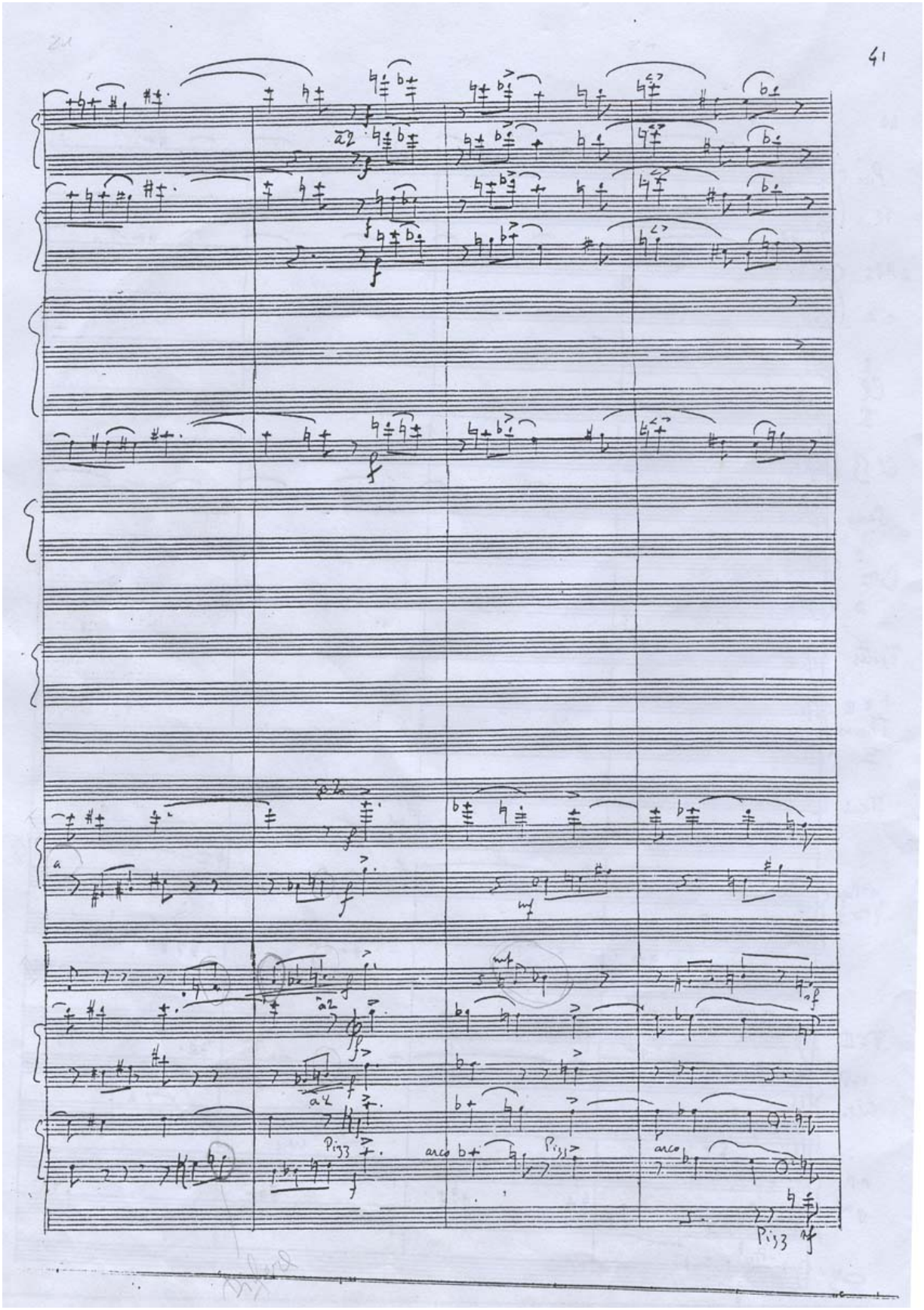

36
Allegro moderato
GIGUE
1 Picc.
2 Fl.
2 Hbs
Cor Angl.
Clar. I
Clar. II
Clar. Bass
Saxophone
2 Bons
4 Cors
bouchés
2 Harpes
Timbales
fa#: si. fa#
1er Pup.
Violons I
1er Pup.
Violons II
1er Pup.
Altos
1er Pup.
Vcelles
C. Dons
10 Solo
Pizz
Divisi

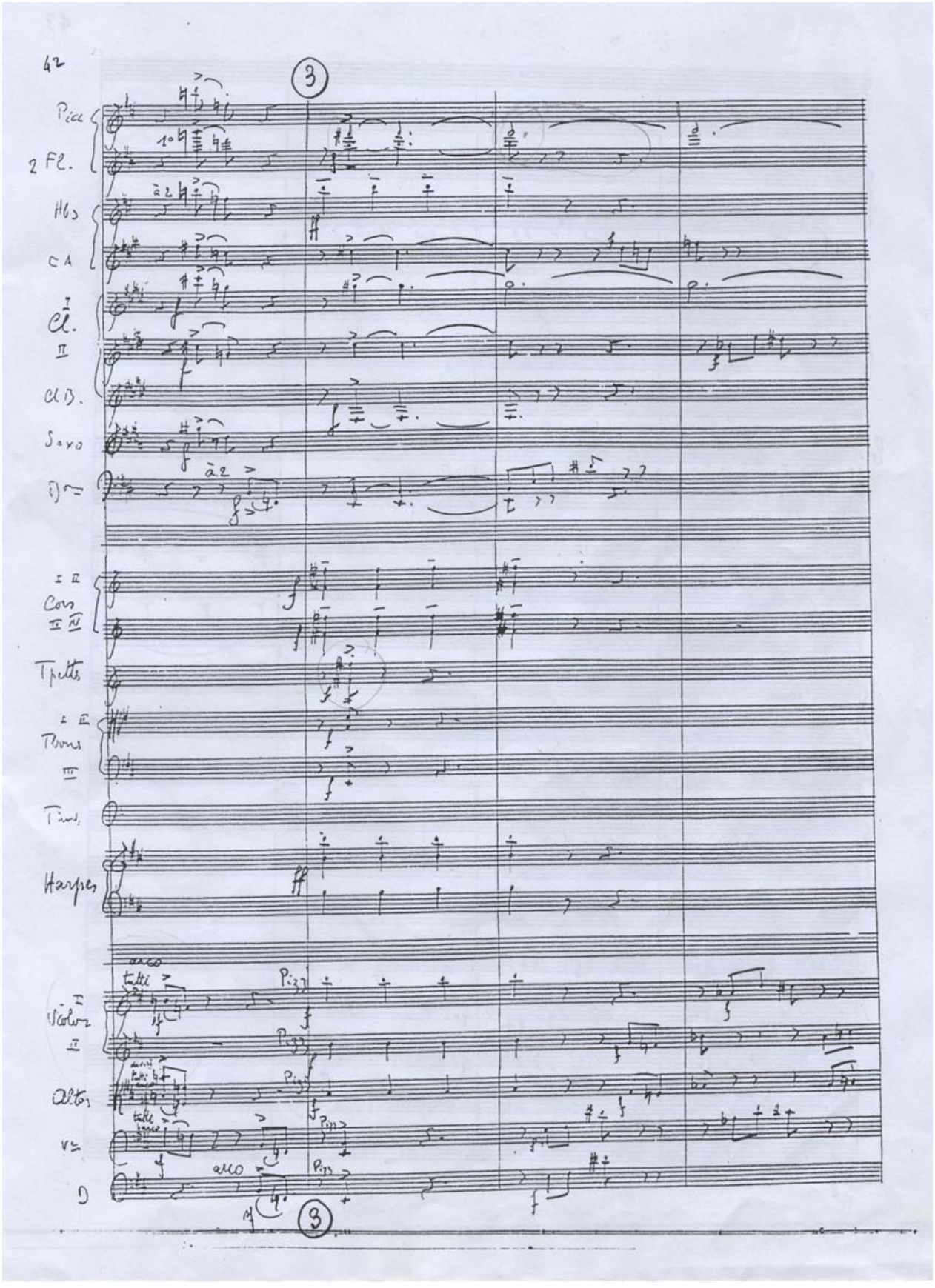

37
1° Cl.
mf
Cl. B
Saxo
mf
arco
gliss.
arco

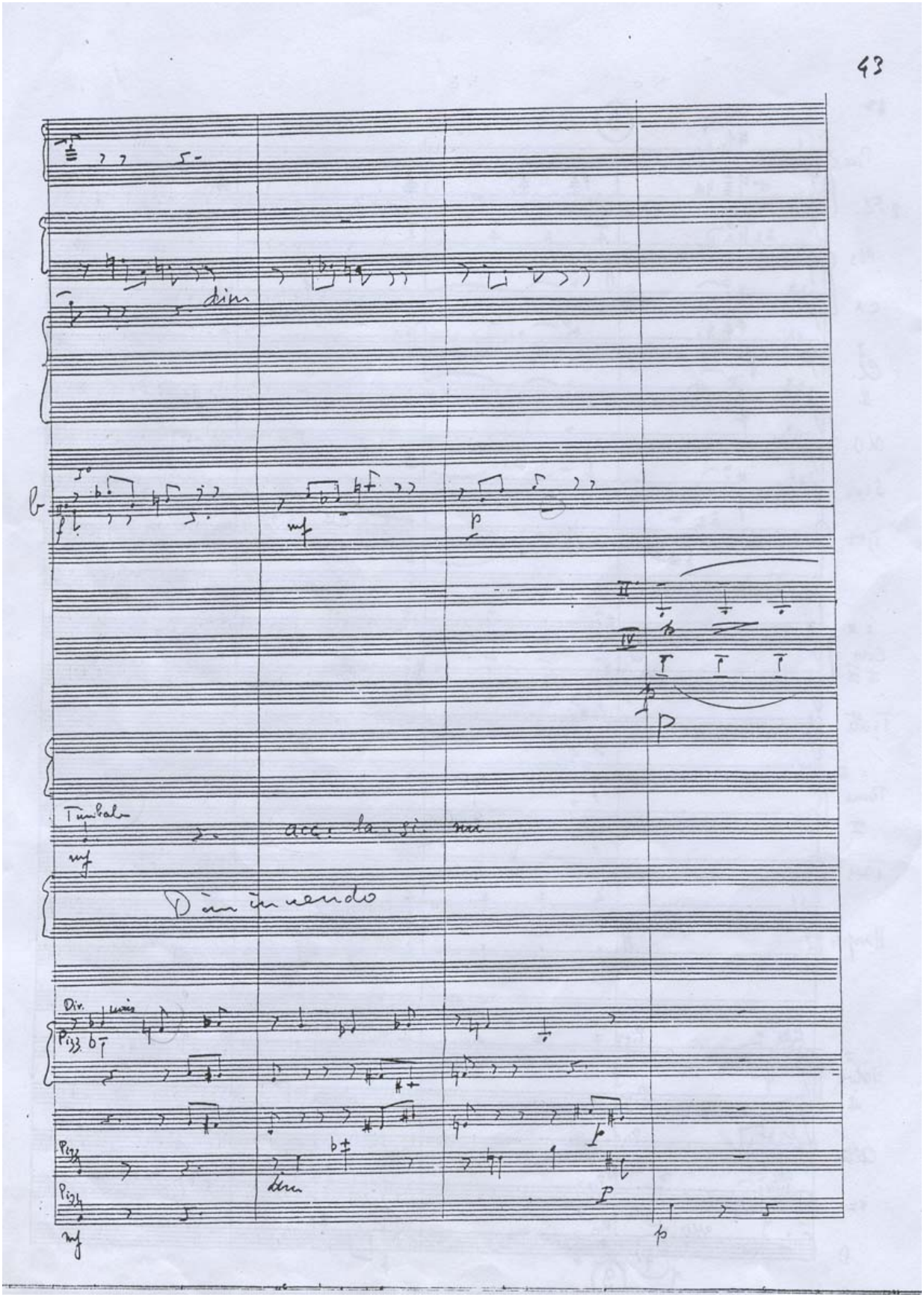

38
1
Picc.
Fl.
2 Hbs
CA
I
Cl.
II
Cl B.
Saxo
Dm
Cor
Tpettes
Timbales
1.P.
Vm I
1.P.
Vm II
1.P
Alt.
1.P
Vc.
CB
1°
ouvert I°
ouvert II°
solo
arco
Divisi
unis
Pizz
1

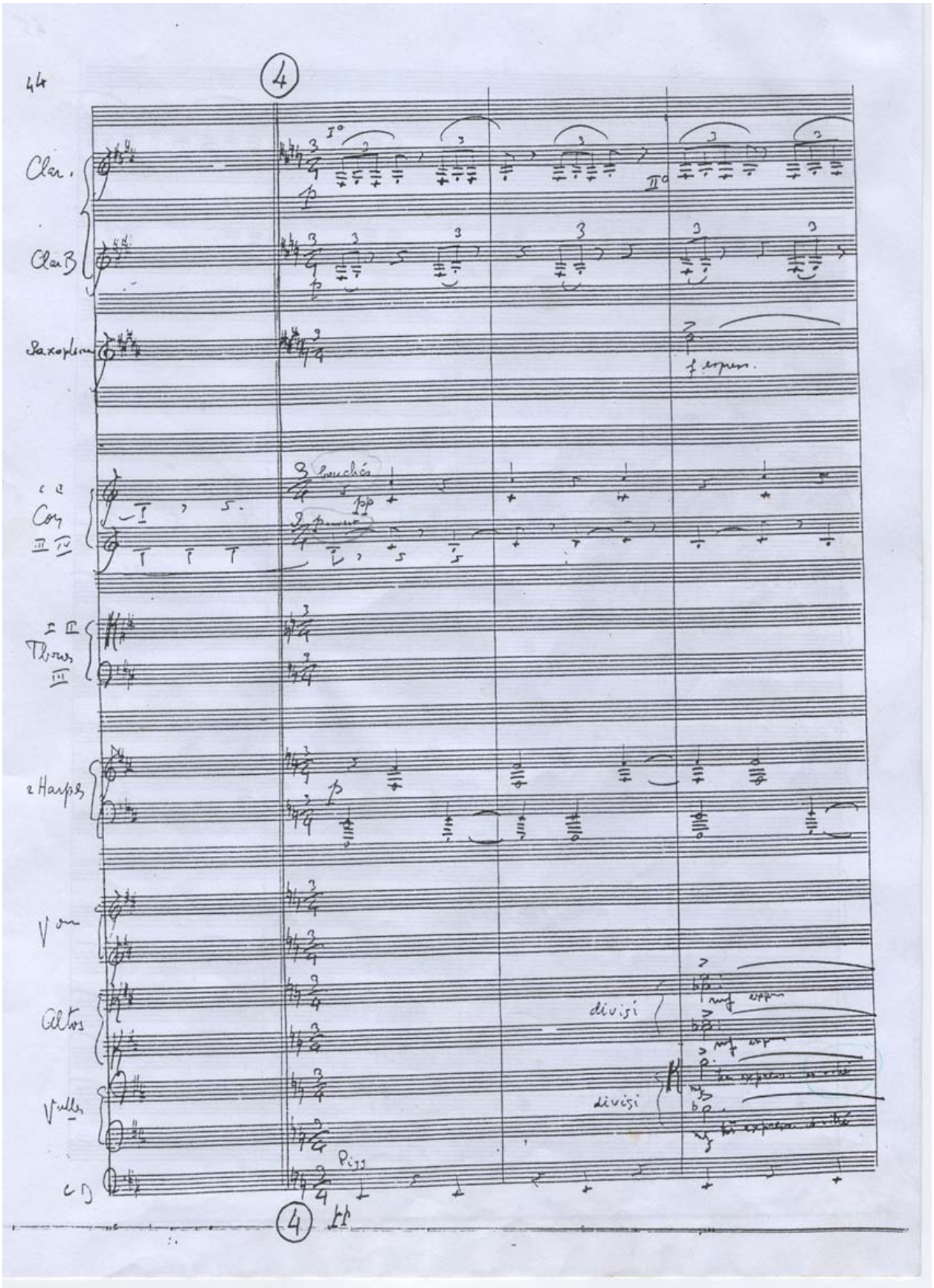

39
2
Picc.
mf
Saxo
mf
à 2
Pizz
Divisi
col I° P.
arco
Pizz
arco
arco
col I° P.
col I° P.
2

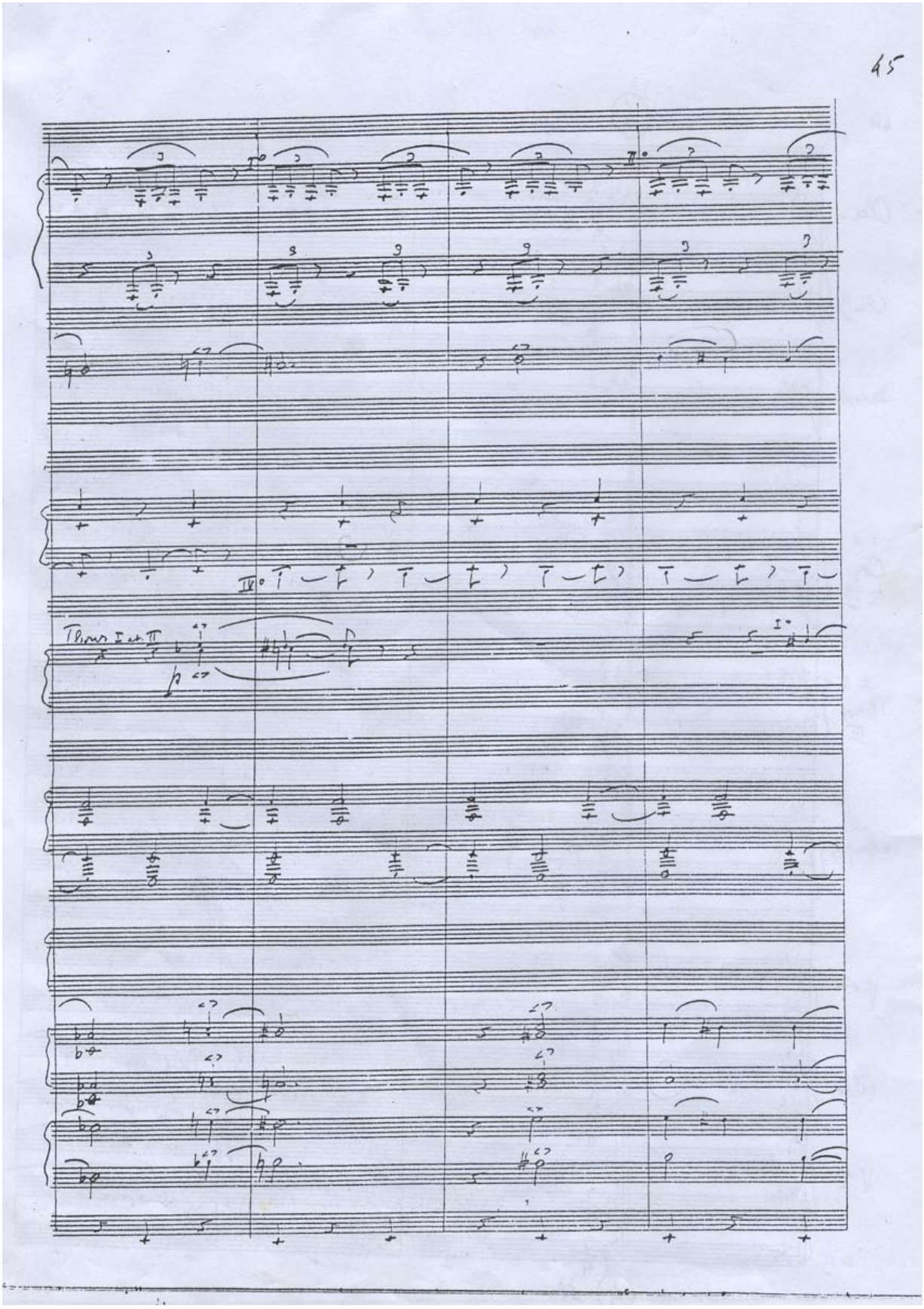

40
Picc
Fl.
2 Hbs
C A
Cl
Cl B
Saxo
Tpetts
Tbones
Tumb
1° Pulp.
Pizz
cresc.
Tutti
1° P.
Altos
r P.
CB

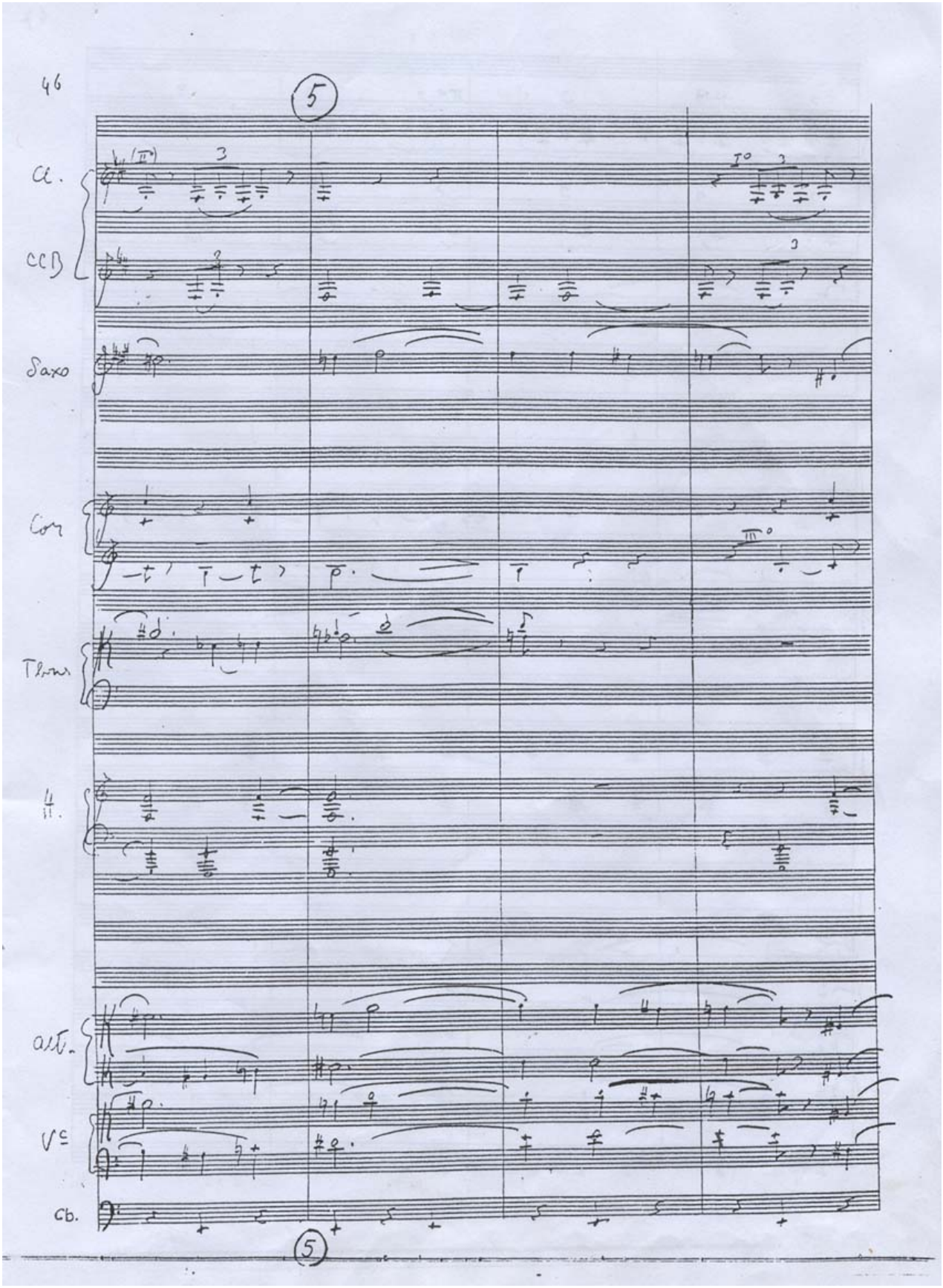

41
a2
a2
Pizz
arco
Pizz
arco
Pizz

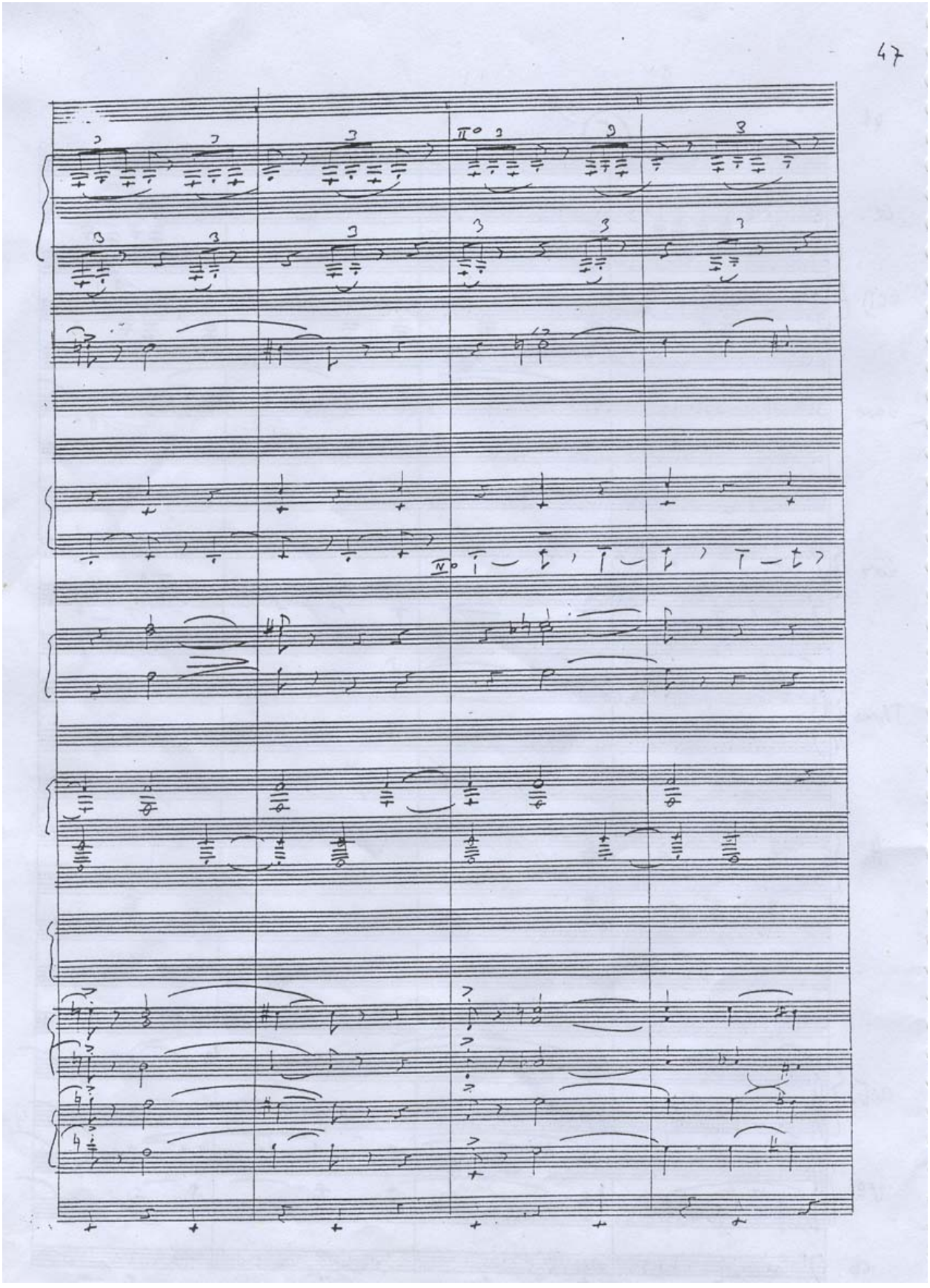

42
3
Picc
2 Fl.
Hbs
CA
Cl.
Cl B.
Saxo
Cors
Tpettes
Tbons
Tims
Harpes
Violons
Altos
arco
tutti
Pizz
D
3

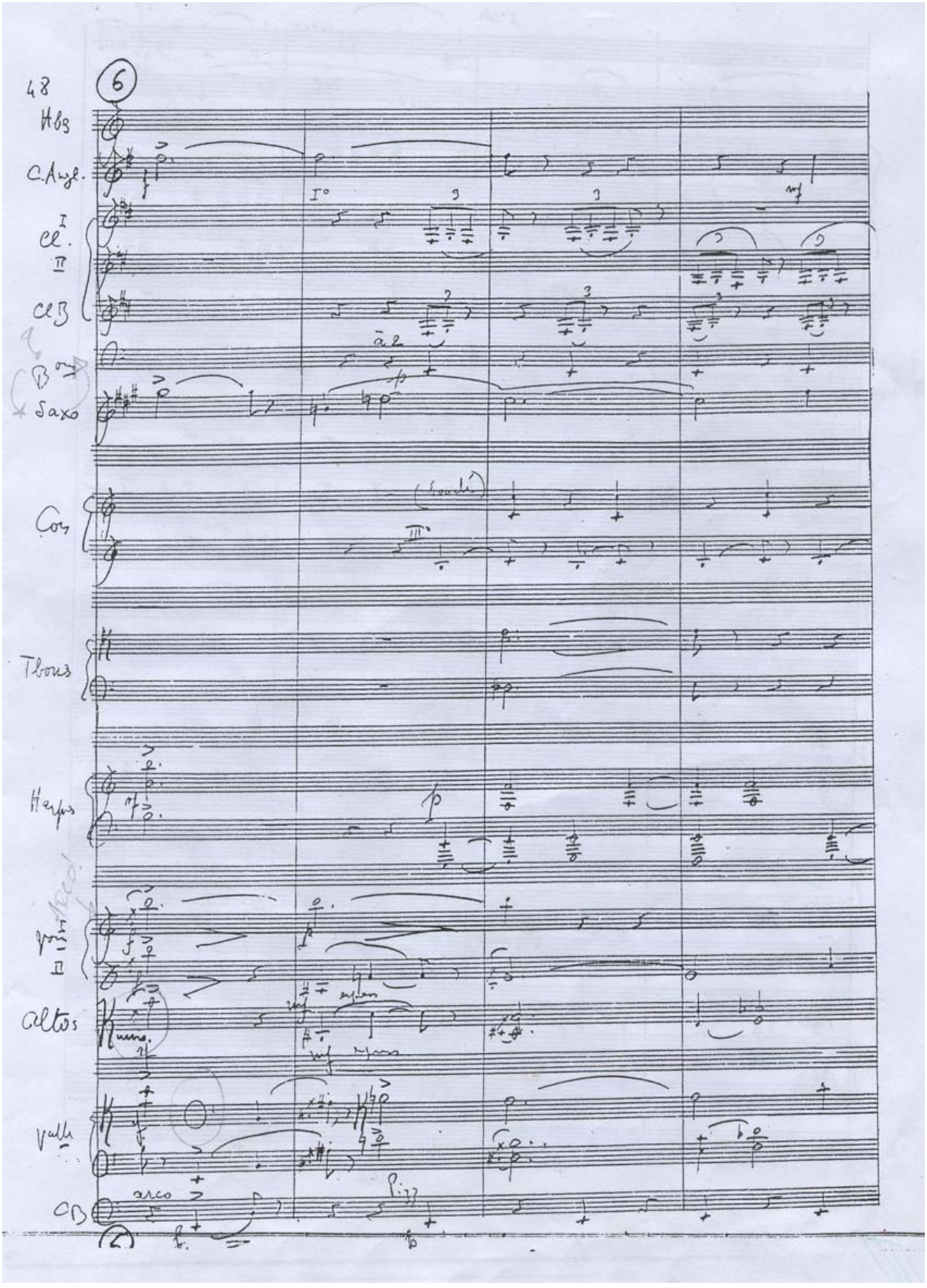

43
dim
mf
p
II
IV
Timbale
mf
acc: la. si. mi
Diminuendo
Div.
Pizz.
Pizz.
Pizz.
dim
mf
p

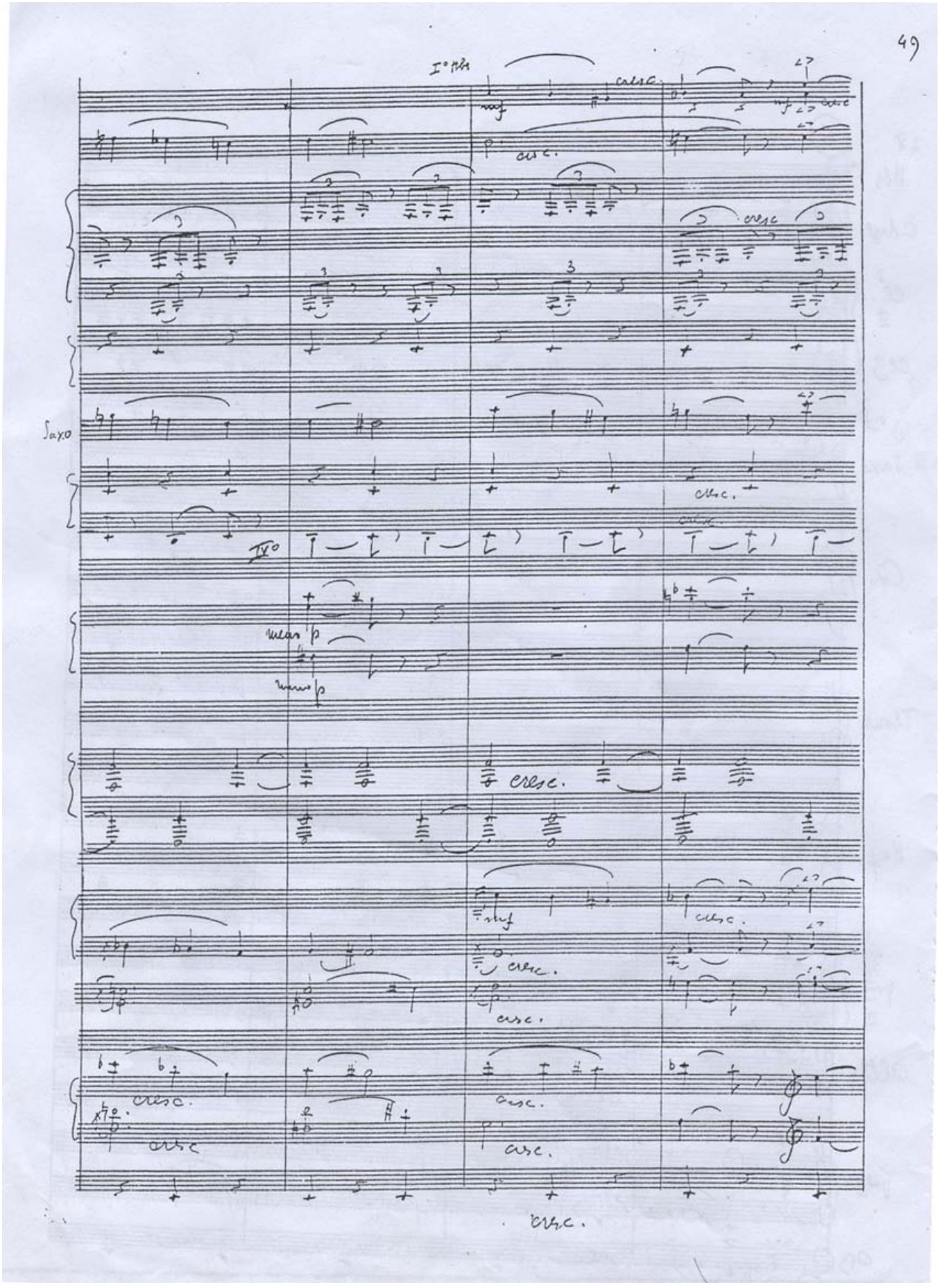

44
4
Clar.
Clar B
Saxophone
Cors
Tbones
2 Harpes
Vons
Altos
Vlles
CD
divisi
divisi
Piggs
4

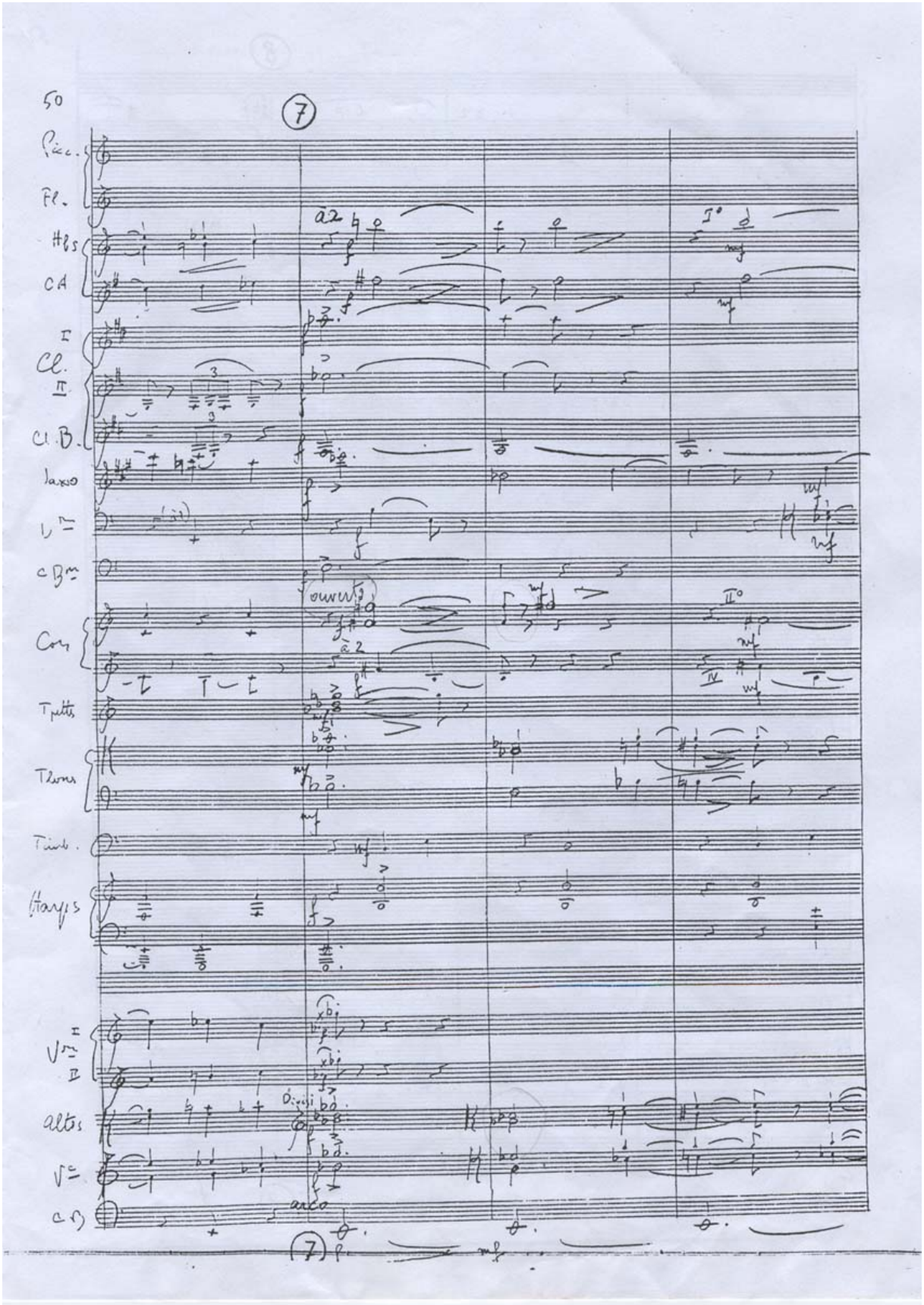

45
Trbns I et II

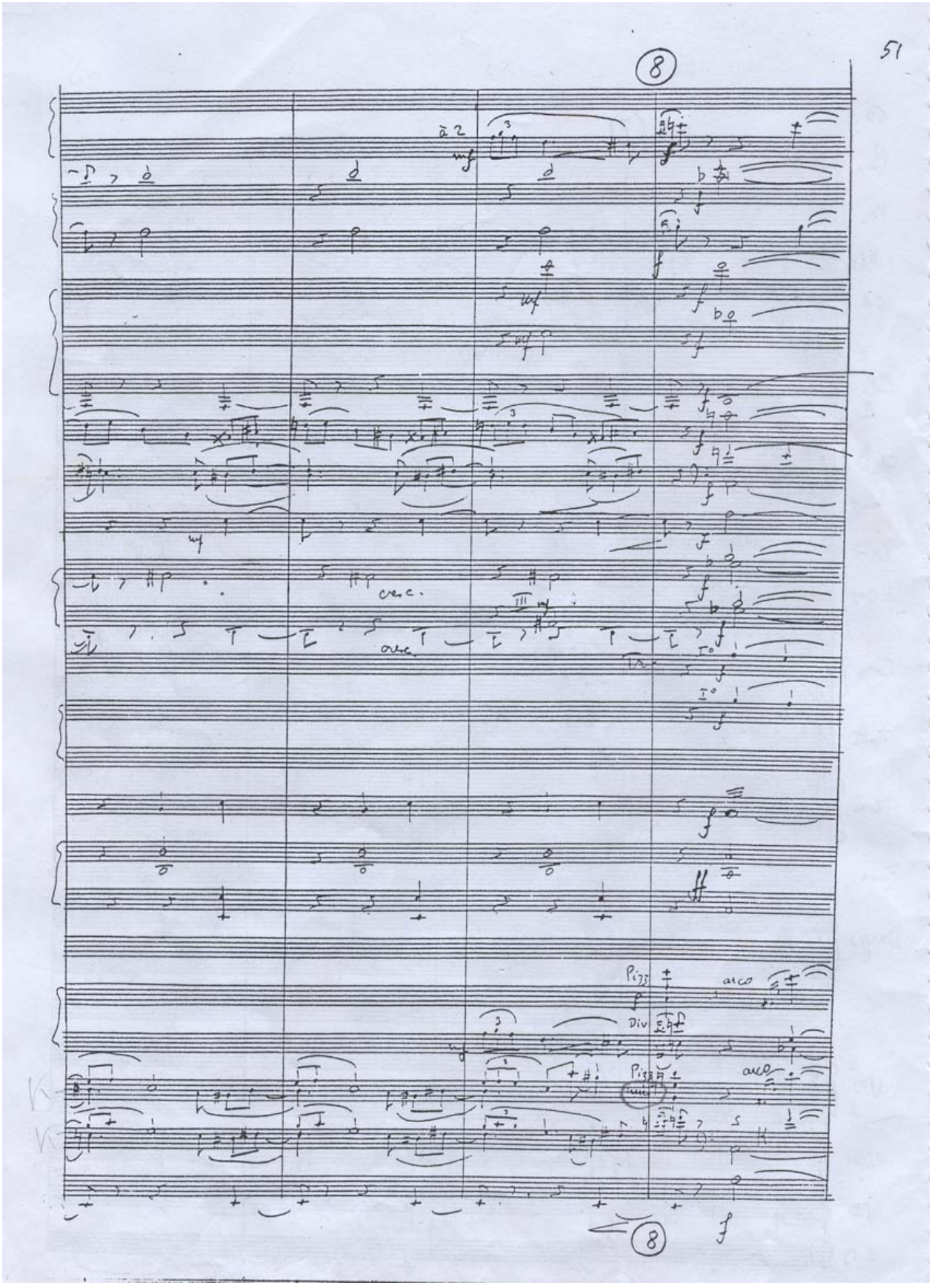

46
5
Cl.
CCB
Saxo
Cor
Tbns
alt.
Vc
Cb.
5

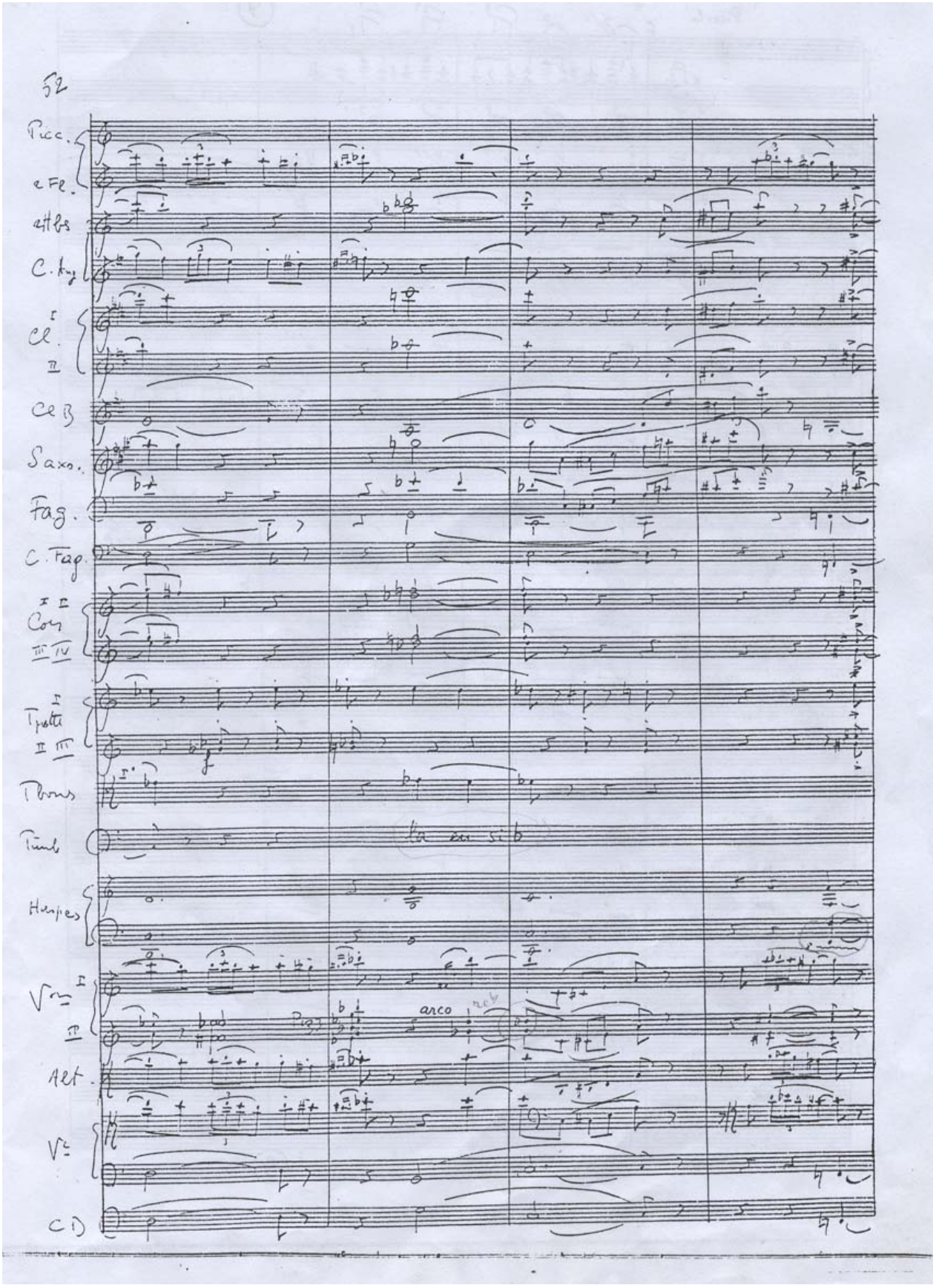

47

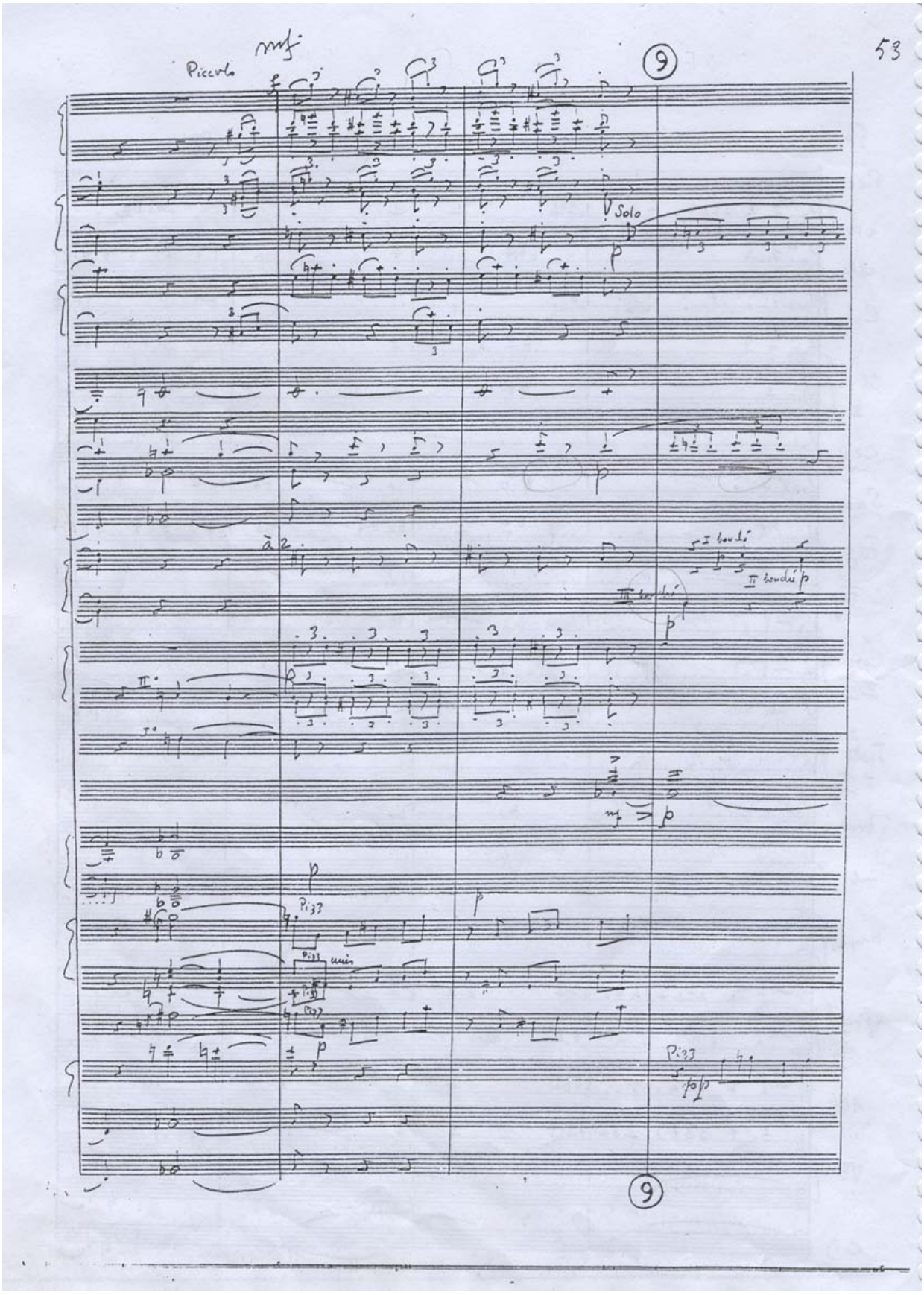

48
6
Hbs
C.Angl.
cl. I
II
clB
B
Saxo
Cors
Tbons
Harpes
vons I
II
altos
Vlle
CB
arco
Pizz

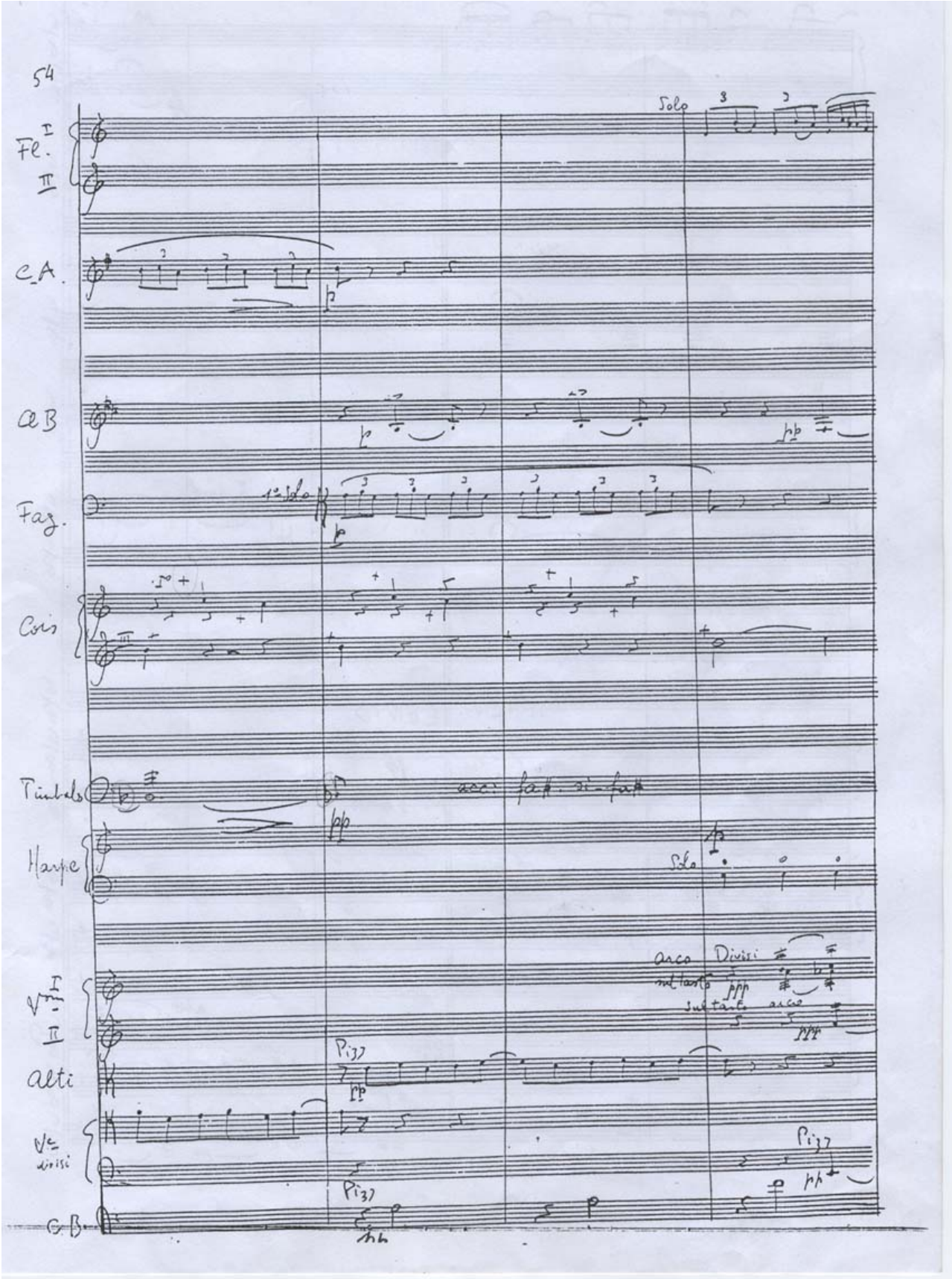

49
I° pbs
cresc.
mf
cresc.
cresc
Saxo
cresc.
IV°
meno p
meno p
cresc.
mf
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc
cresc.
cresc.
cresc.

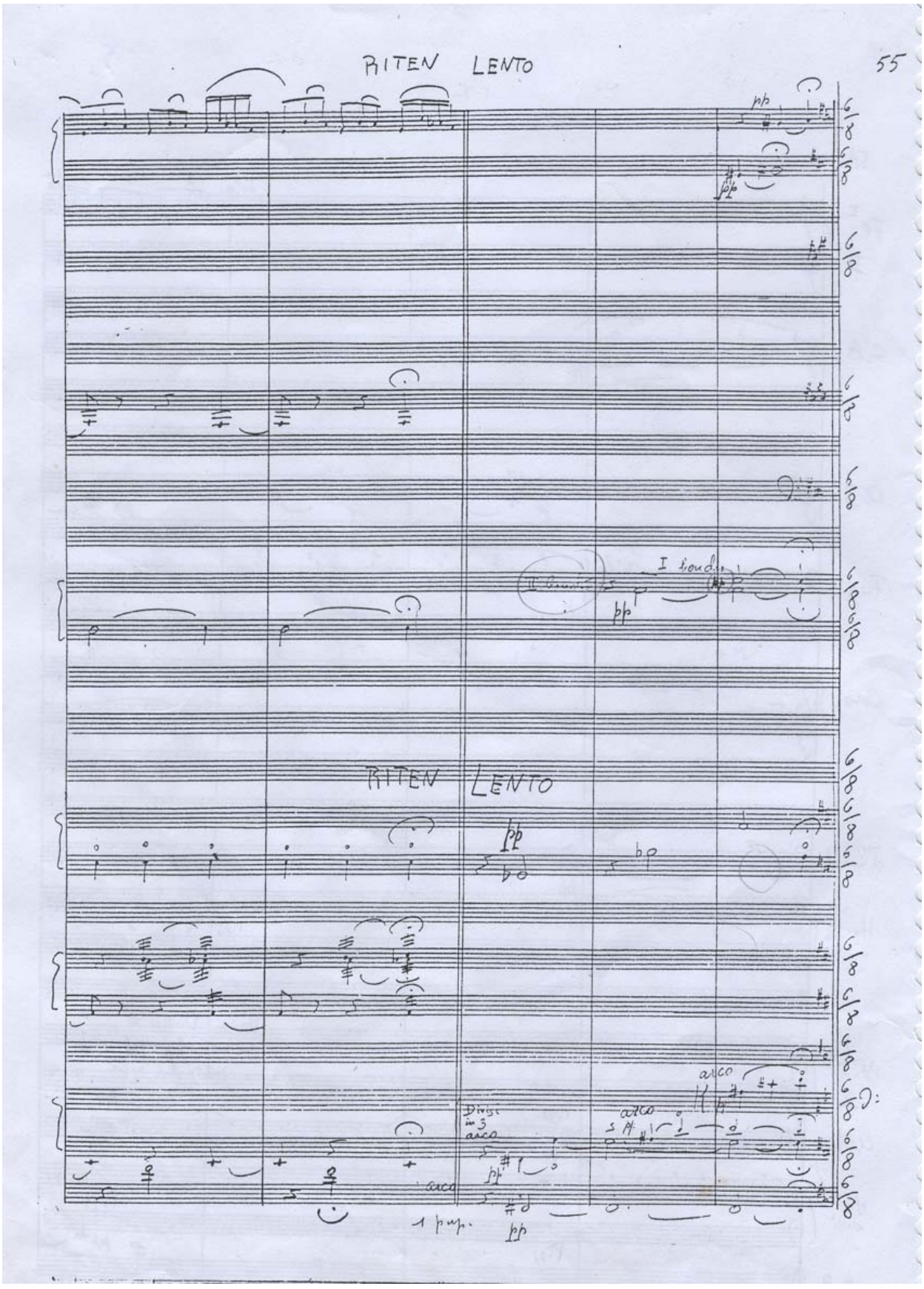

50
7
Picc.
Fl.
Hbs
CA
Cl.
Cl. B.
Saxo
Cors
Tpttes
Tbons
Timb.
Harps
altos
arco
7

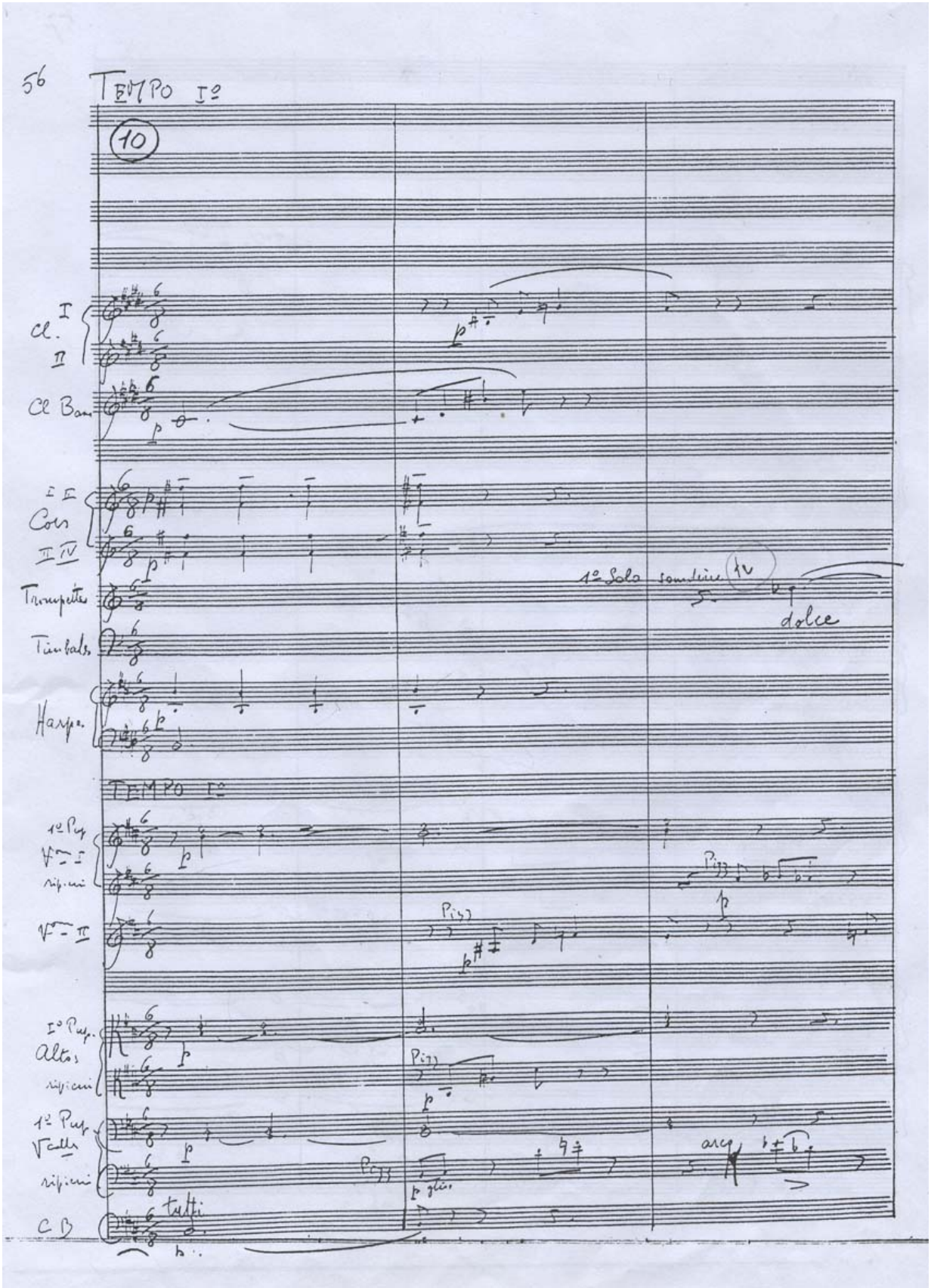

51
8
à 2
mf
cresc.
Pizz
arco
Div
8

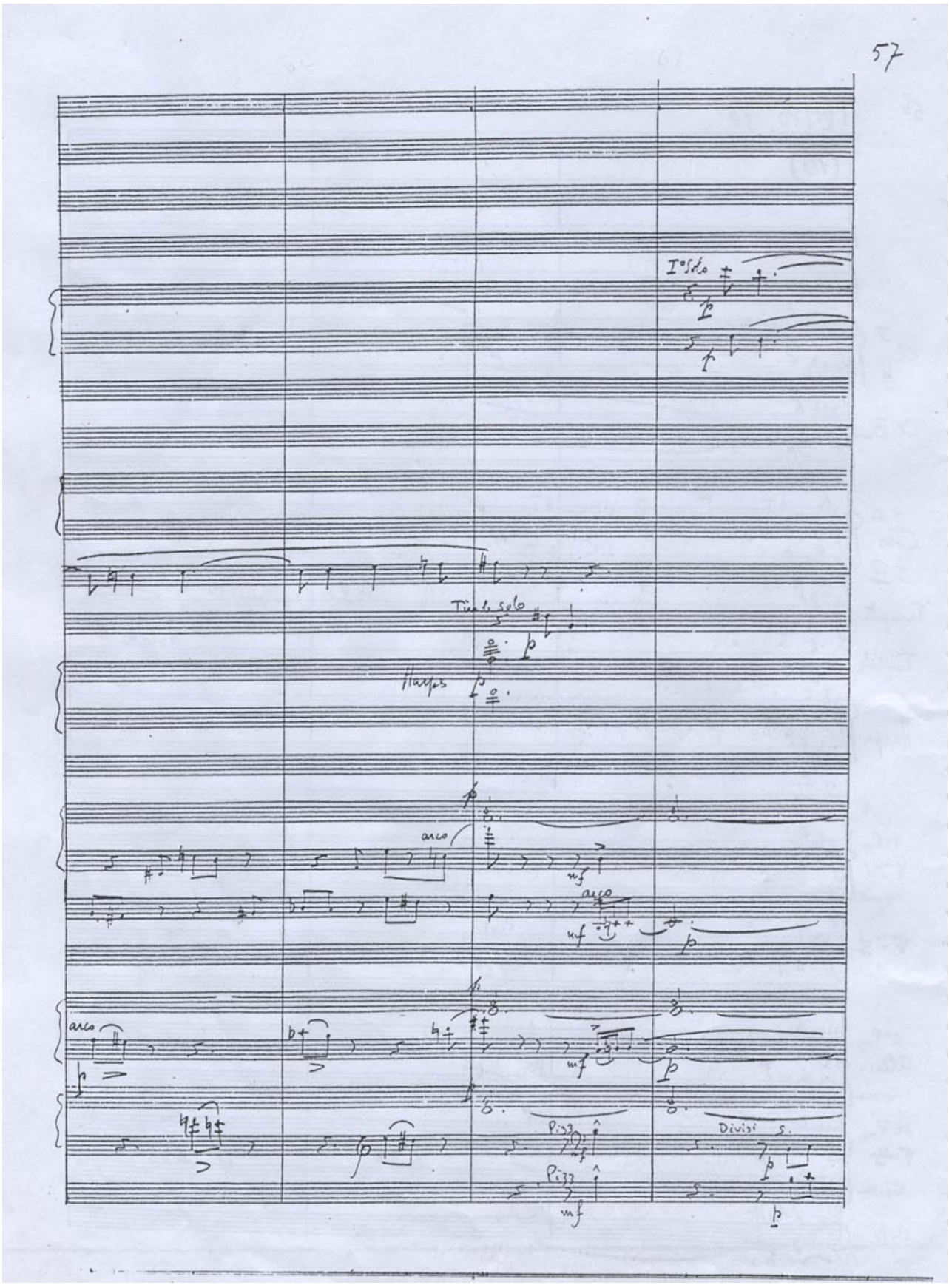

52
Picc.
e Fl.
Cl. I
II
Cl B
Saxo.
Fag.
C. Fag.
Cors I II
III IV
Tpette I
II III
Tbons
Timb
Harpes
Vons I
II
Alt.
Vc
CD
arco

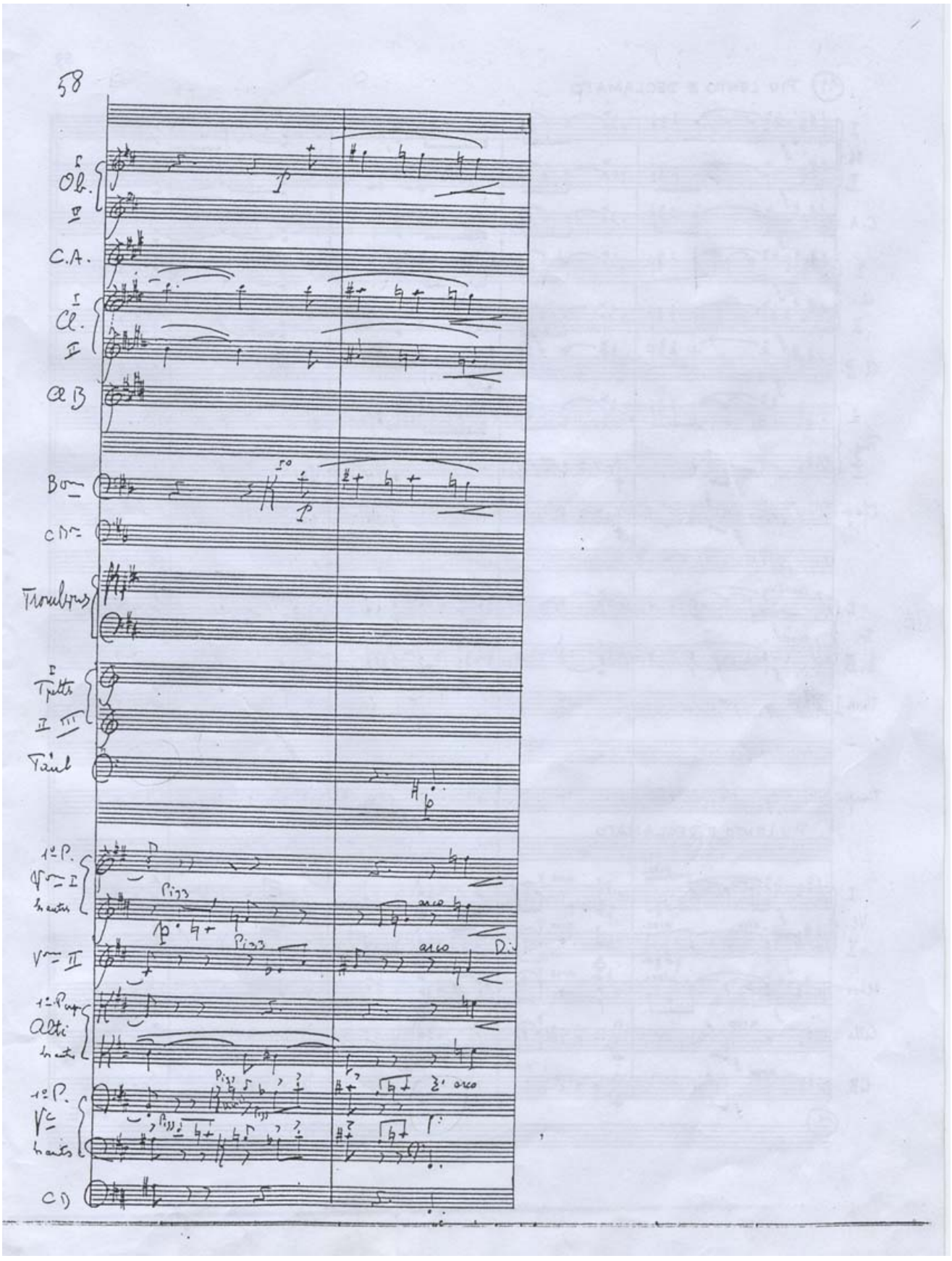

53
Piccolo
mf
9
Solo
à 2
I bouché
II bouché
III bouché
Pizz
unis
Pizz
9

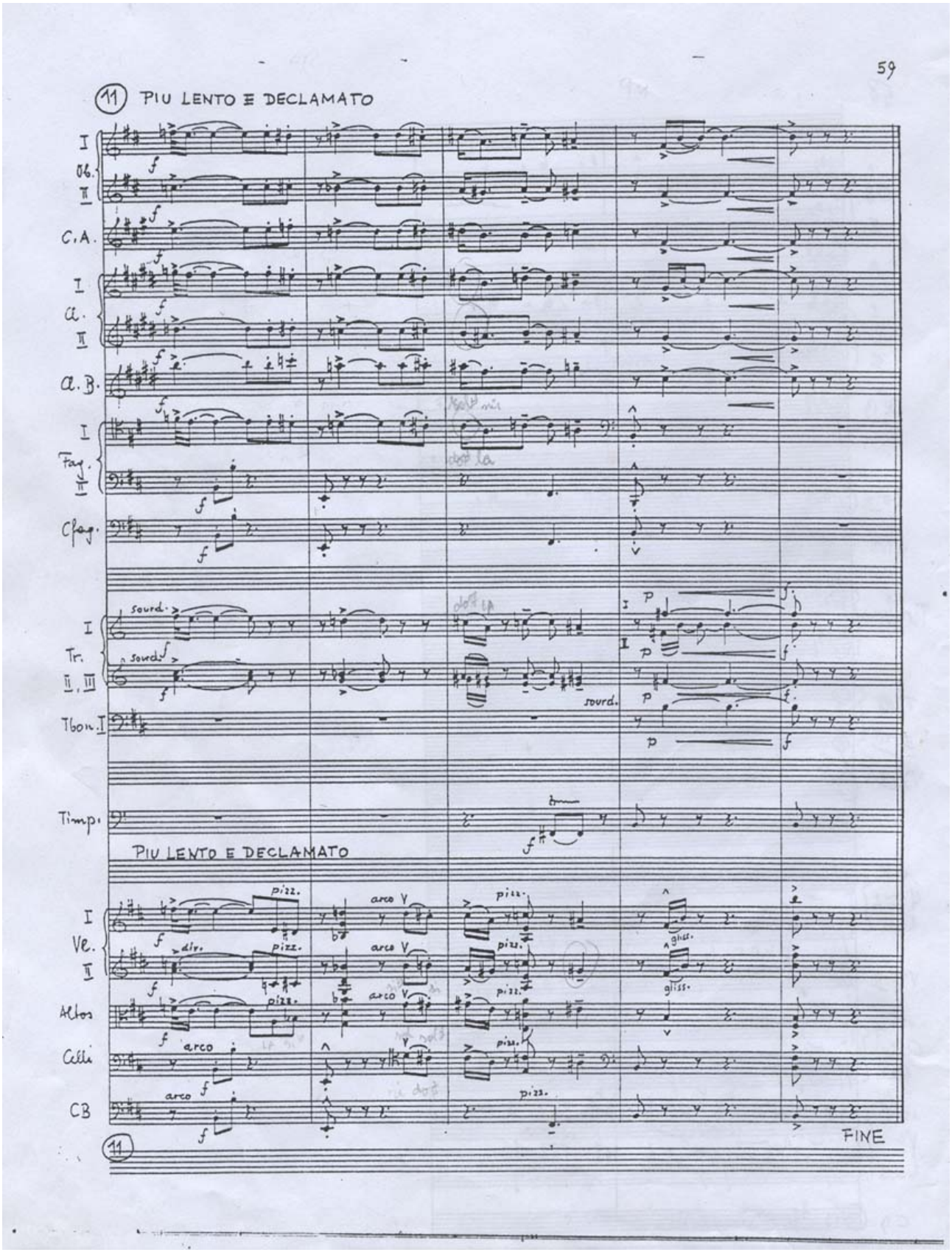

54
Fl. I
II
Solo
C.A.
Cl B
Faz.
1° Solo
Cors
Timbales
acc: fa♯. si-fa♯
Harpe
Solo
Vni I
II
arco
Divisi
sul tasto
ppp
sul tasto
arco
Alti
Pizz
Vc divisi
Pizz
C.B.
Pizz


RITEN LENTO
55
RITEN LENTO
arco
arco
arco

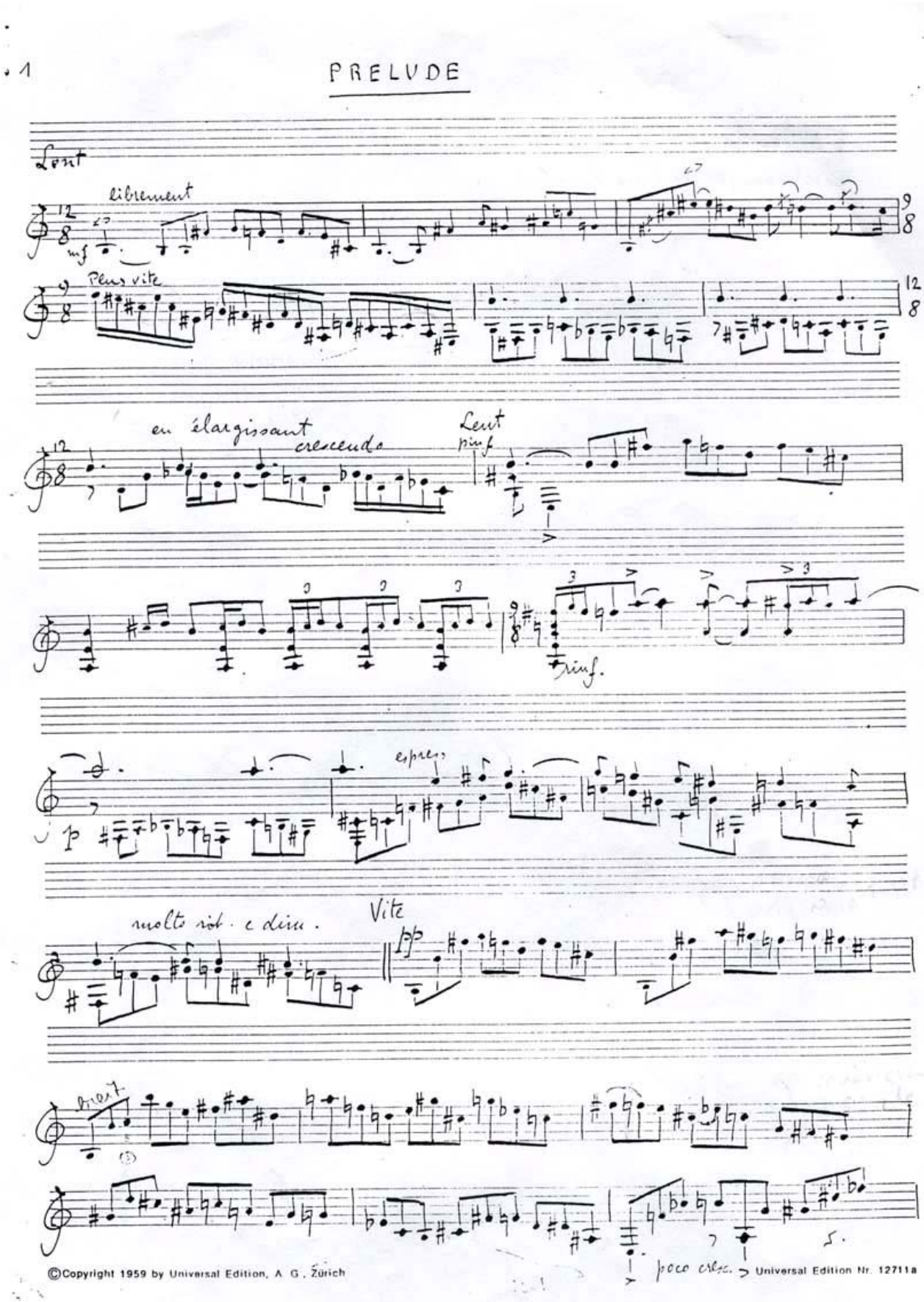

56
TEMPO I°
10
Cl. I
II
Cl Bas
I II
Cors
II IV
Trompettes
Timbales
Harpe
1° Solo
sourdine
dolce
TEMPO I°
1° Pup
V^ni I
ripieni
V^ni II
I° Pup.
Altos
ripieni
1° Pup
V^celle
ripieni
C B
tutti
arco


57
I° Solo
Tiro solo
Harps
arco
arco
arco
Pizz
Pizz
Divisi

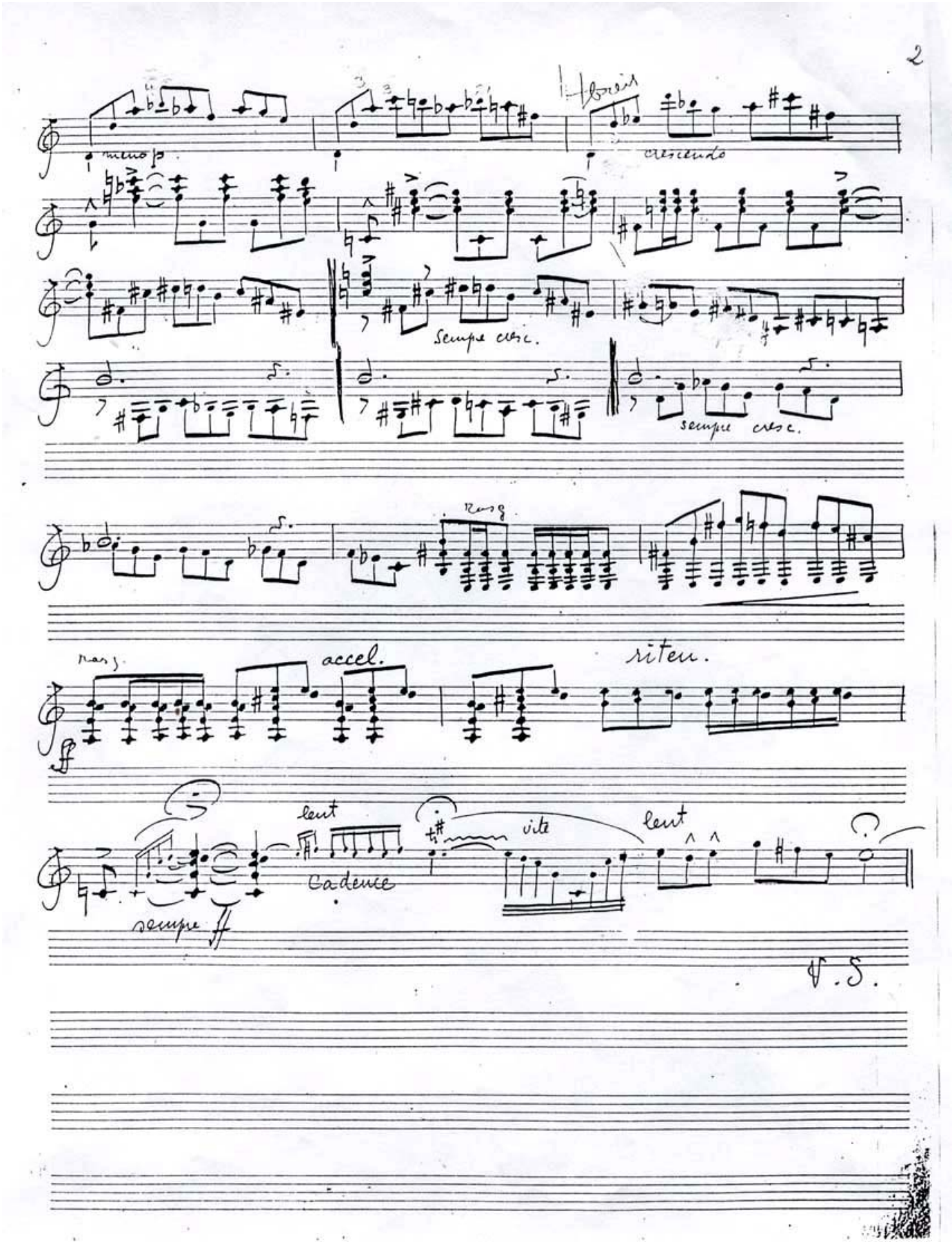

58
Ob.
C.A.
Cl.
Cl B
Trombones
Tpetts
Tamb
1° P.
Alti
arco
Pizz
CD

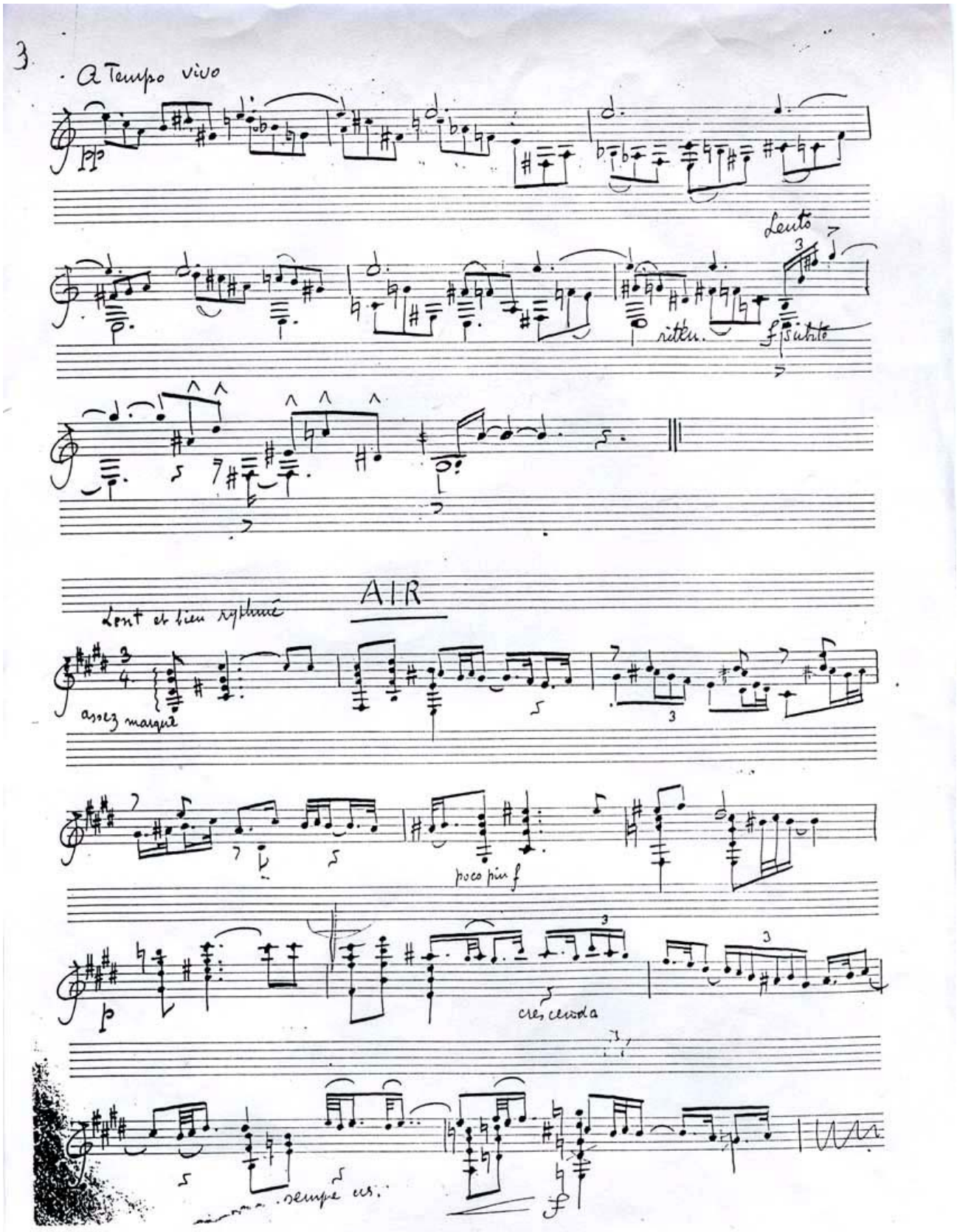

59
11 PIU LENTO E DECLAMATO
Ob. I II
C.A.
Cl. I II
A.B.
Fag. I II
Cfag.
Tr. I
II, III
sourd.
Tbon. I
Timp.
PIU LENTO E DECLAMATO
Ve. I II
Altos
Celli
CB
pizz.
arco
div.
gliss.
FINE
11

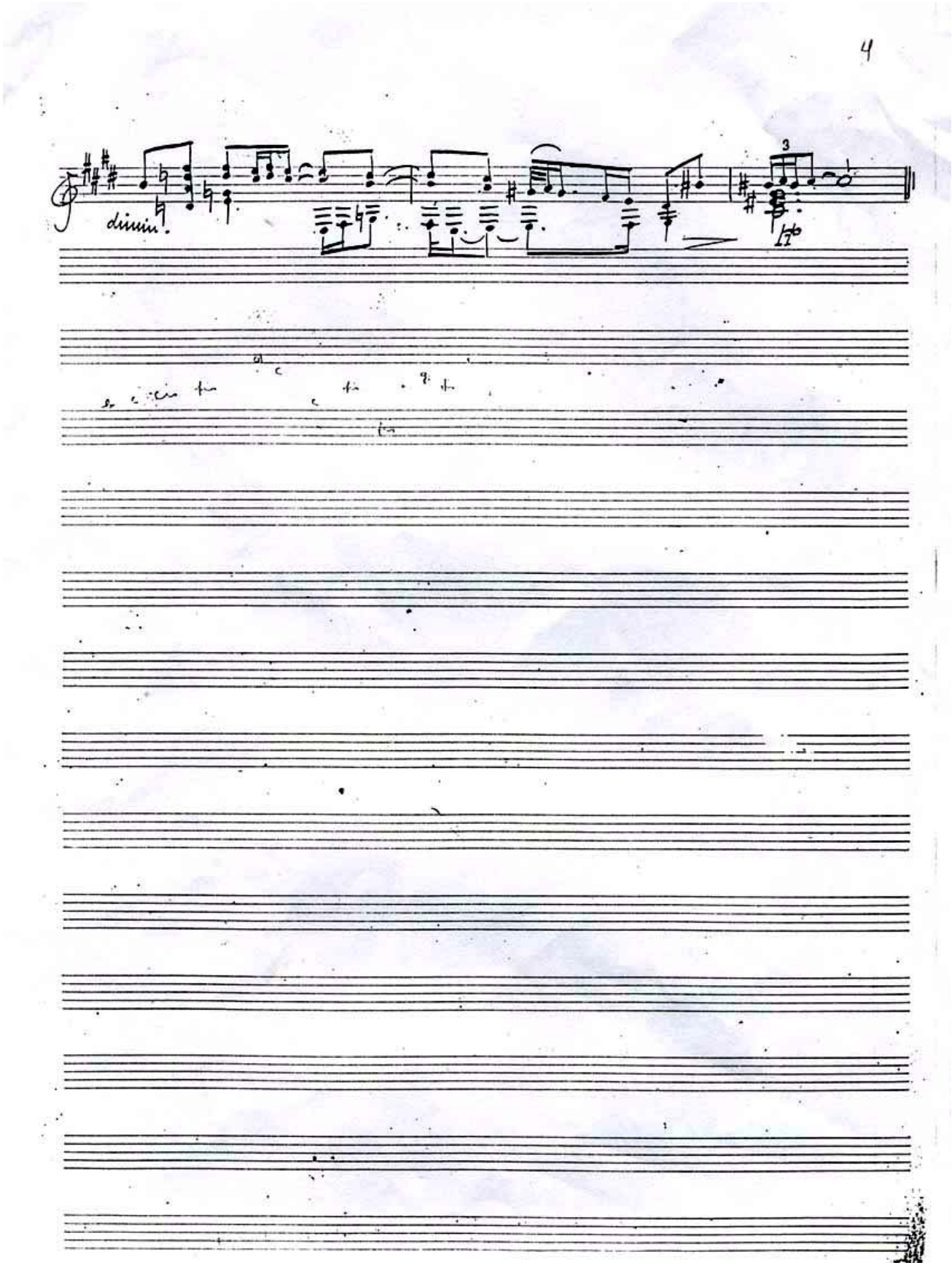
Anexo B: *Quatre Pièces Brèves pour la Guitare* em versão manuscrita de 1938.

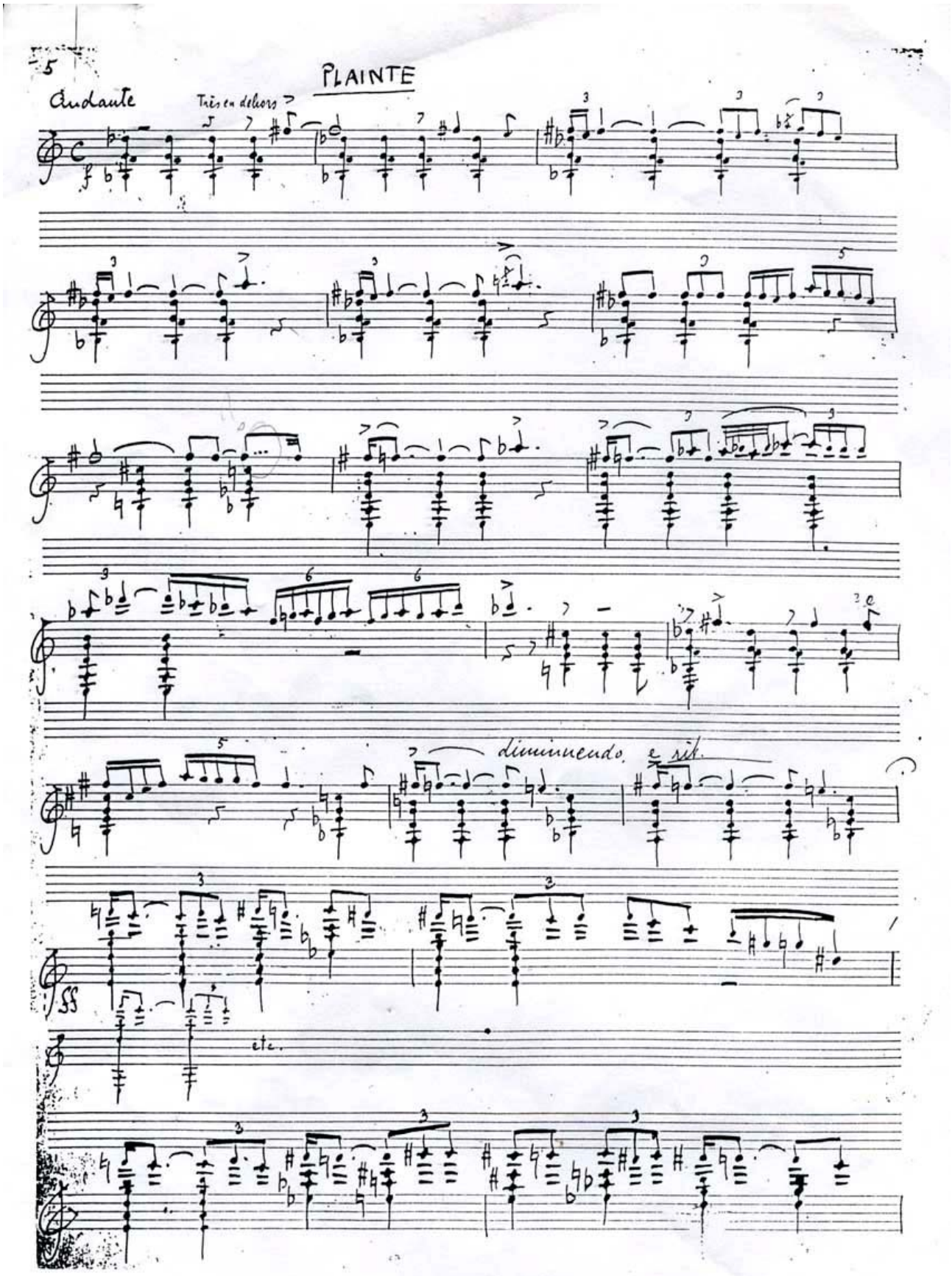


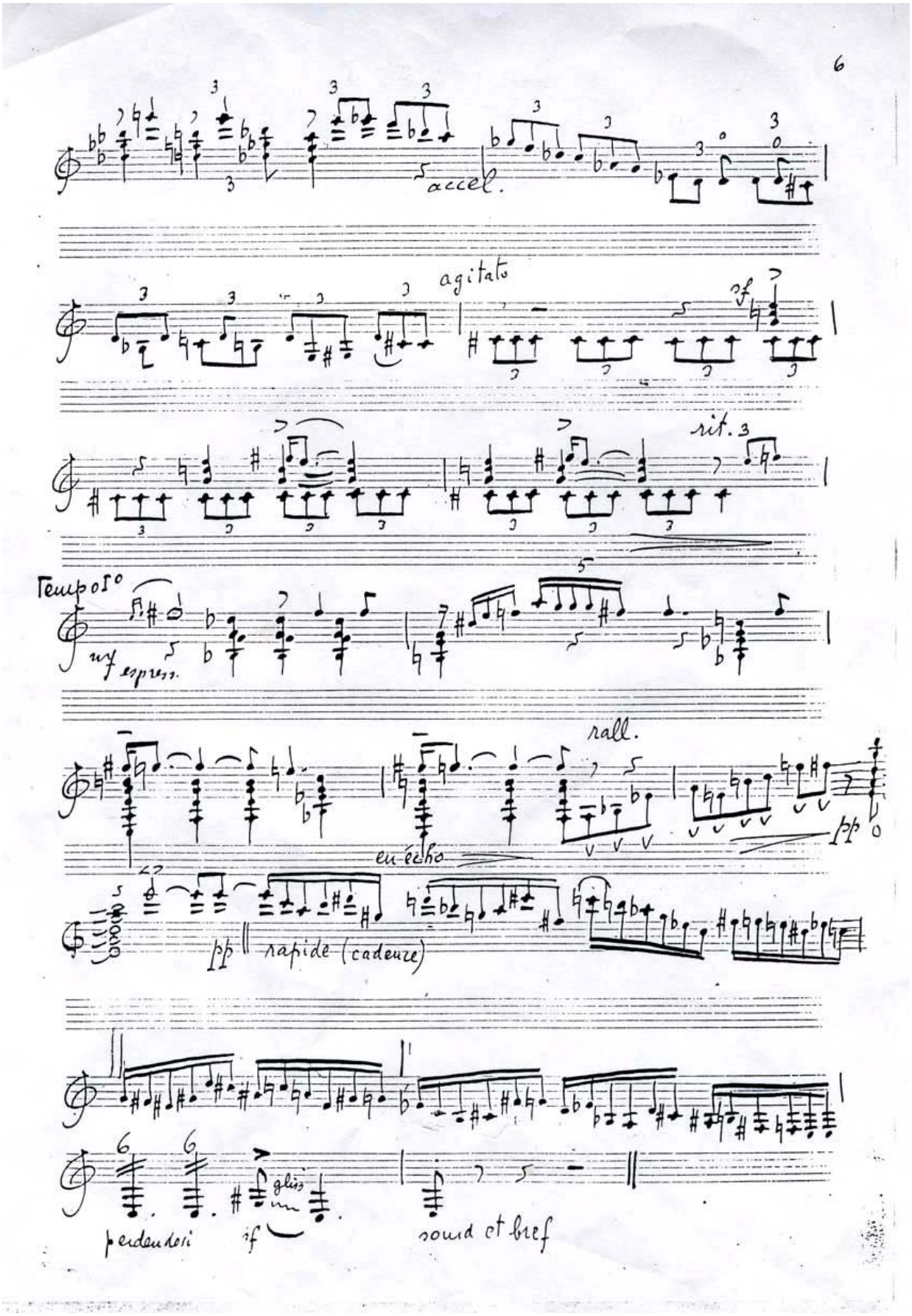
©Copyright 1959 by Universal Edition, A. G., Zürich

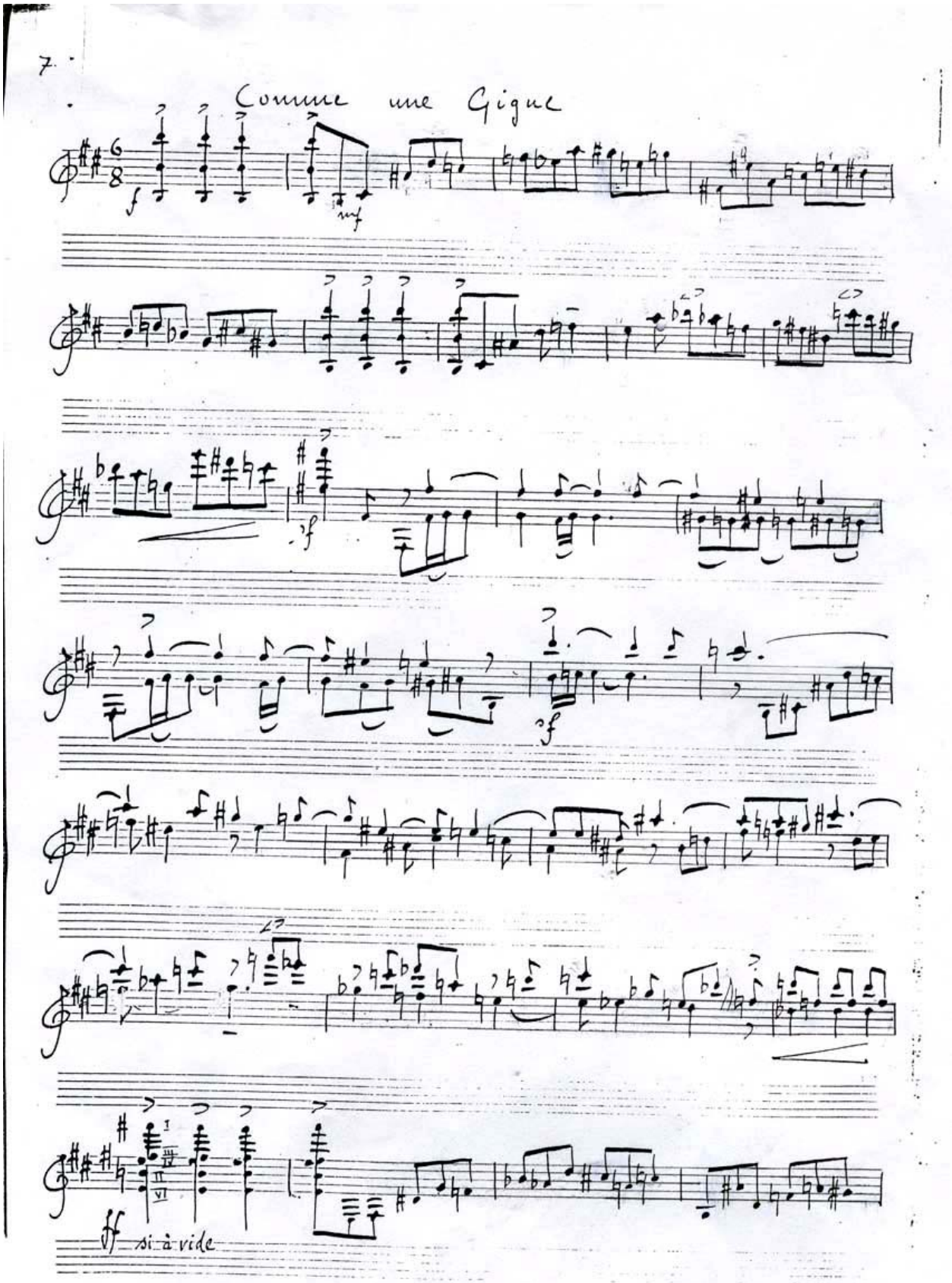

2
meno p
crescendo
sempre cresc.
sempre cresc.
rasg.
rasg.
accel.
riten.
lent
Cadence
vite
lent
sempre ff
V.S.

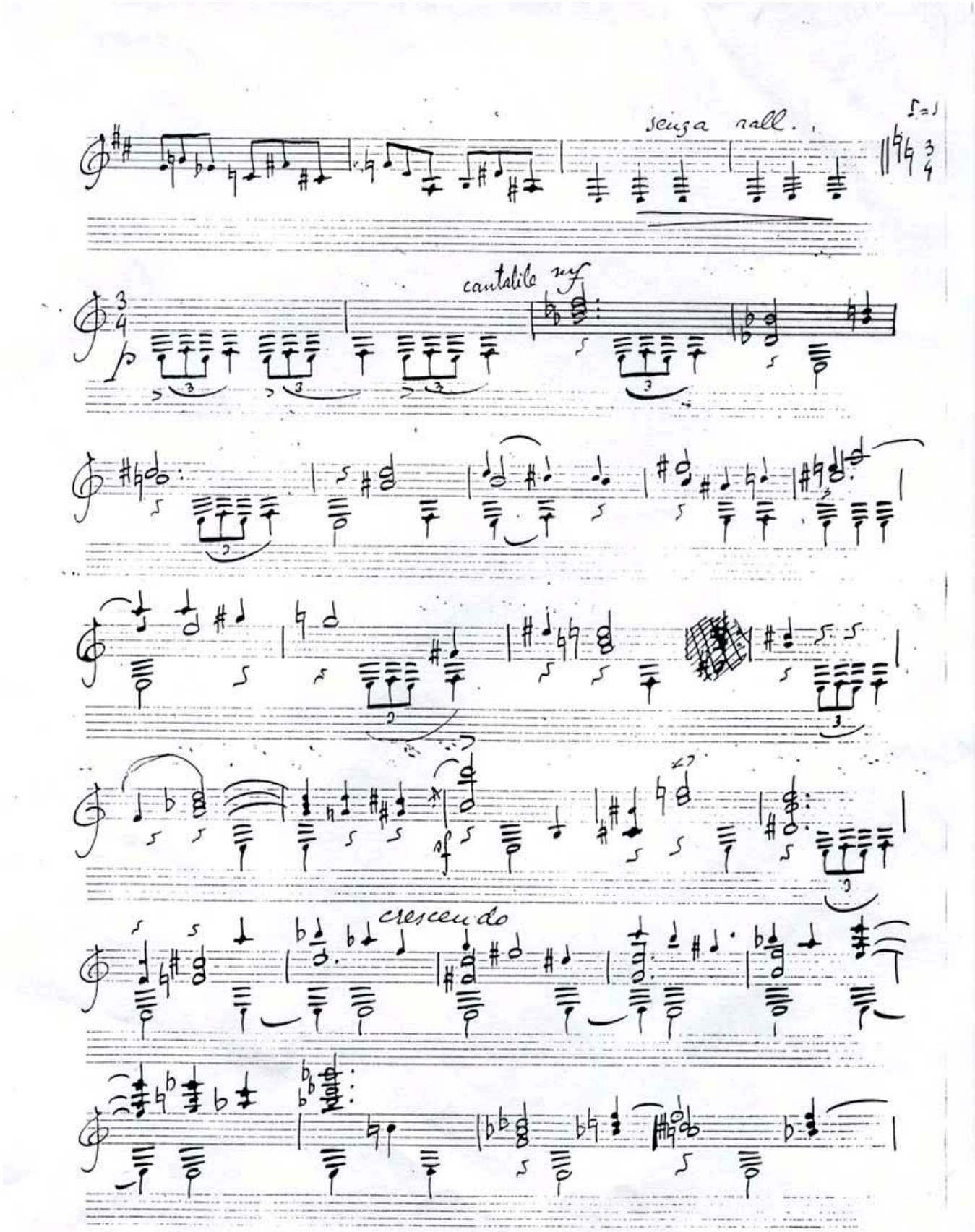

3
A Tempo vivo
pp
Lento
ritén.
f subito
AIR
Lent et bien rythmé
assez marqué
poco più f
p
crescendo
sempre cres.
f

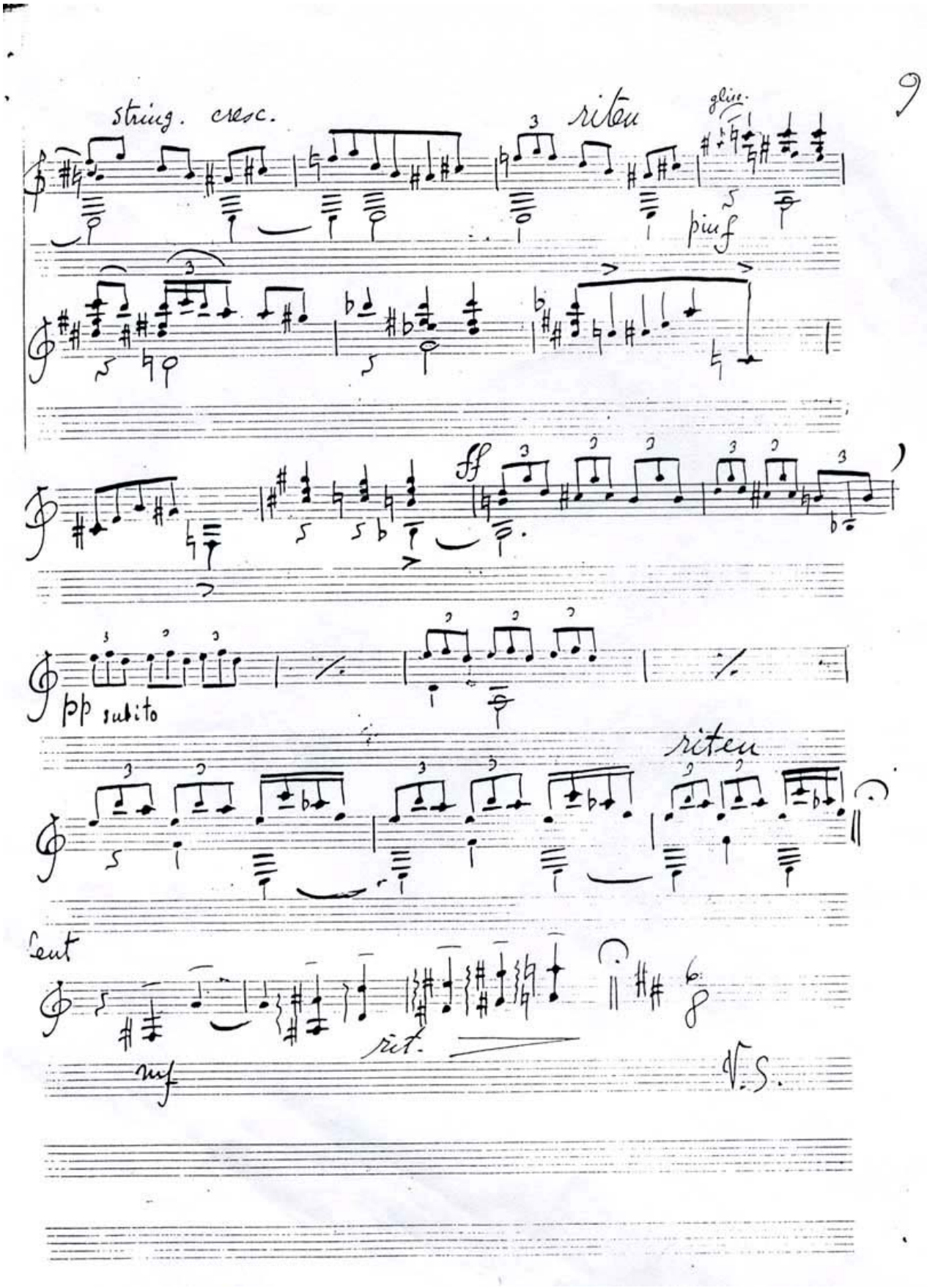

4
3

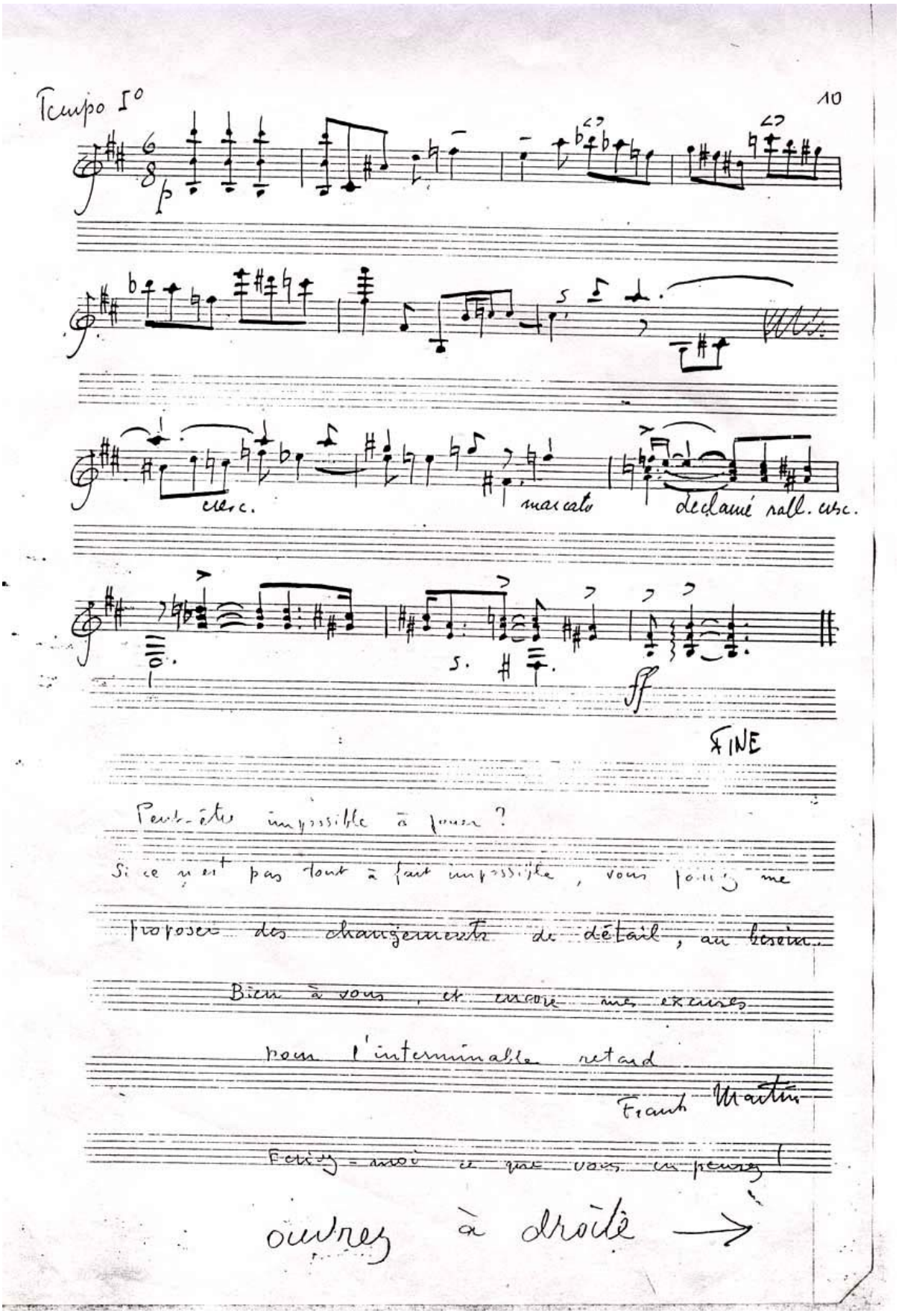

5
PLAINTE
Andante
Très en dehors
diminuendo e rit.
etc.


6
accel.
agitato
sf
rit.
Tempo I°
mf espress.
rall.
en écho
pp
pp rapide (cadenze)
gliss
perdendosi
sf
sourd et bref


7.
Comme une Gigue
si à vide


senza rall.
cantabile
mf
crescendo


9
string. cresc.
riten
gliss.
pinf
ff
pp subito
riten
Lent
mf
rit.
V.S.


Tempo I°
10
cresc.
marcato
declamé rall. cresc.
FINE
Peut-être impossible à jouer ?
Si ce n'est pas tout à fait impossible, vous pouvez me
proposer des changements de détail, au besoin.
Bien à vous, et encore mes excuses
pour l'interminable retard
Franck Martin
Faites-moi signe que vous en prenez
ouvrez à droite

Anexo C: Correspondências via *e-mail* com Sra. Martin.

Voltar para "Frank_Martin"

Próxima

- Responder
- Responder a todos
- Encaminhar
- Apagar
- Mover para a pasta OK

- Adicionar remetente
- Exportar mensagem
- Imprimir mensagem

De: frank martin stichting
Para: victorcastellano
Data: 18/10/2006 04:40
Assunto: Frank Martin and Ernest Ansermet

EXCLUSIVO! Publique os e-mails e imagens diretamente no Blog e Fotoblog. Saiba mais.
Publicar mensagem OK

Dear Mr. Castellano,

May I appologize for answering a bit late.

I assume Ansermet has asked my husband to make a orchestral version of *Quatre pièces brèves pour guitare* because he thought that the work was too important to only be available in the version for guitar. He may well have wanted to perform the work himself.

In the beginning (1918) they were no friends, but they grew closer over the years and at the end of his life they were real friends. Ansermet was greatly attracted to Frank Martin's music: he conducted 35 of his works, 20 of which in first performance.

With my best wishes for your work (I would be interested to see it when you have finished it) and kind regards,

Maria Martin

p.s. Which biography of Frank Martin did you order? Do you understand French?

----- Original Message -----
From: victorcastellano
To: Questions
Sent: Saturday, September 30, 2006 11:24 PM
Subject: Mr. Ansermet

UOL Webmail - Leitura de mensagem

Dear Maria Martin,

Here is Victor Castellano, guitar player from Brazil, who is working on the "Guitare pour Orquestre", by Mr. Martin at University of São Paulo. Sorry to take so long time to write again.

At this time I am finishing writing the center part of the work, and I would ask you an important question about the composition. You told me in the first e-mail that Mr Martin would prefer the music on the guitar, like chamber music sound but Mr. Ansermet asked him to write the full orquestral version. Would you know the reasons that took Mr. Ansermet to ask Mr. Martin to write this orquestral version?

In some books I could see that they were friends since 1918, but I am not sure. I have ordered the biography of Mr Martin and I think that the letters between both would be important!It has been being a little bit difficult to find the books here in Brasil, that is why I am taking more time to write!

With kind regards

> Dear Mr. Castellano,
>
> Thank you for your message of 5 March. Unfortunately I have to inform you
> that the version of 'Guitare' for full orchestra was made at the request of
> Ernest Ansermet, the imortant and very strong conductor of of the Geneva
> orchestra in 1934. He suggested to my husband to make this version of the
> work, and afterwards changed a great deal of the orchestration of Frank
> Martin. Her performed this version once in the autumn of 1934. I suppose
> that my husband was not interested in this version because he never tried to
> get it published.
>
> The guitar is an intimate instrument which one should listen to as chamber
> music, not in a full orchestra, like Debussy, (as Ansermet liked), version.
> That is why I did not mention it in the Frank Martin website. Could you
> please let me know where you discovered the existence of this version?
>
> With kind regards
>
> Maria Martin
>
> ps I gave the orchestral score, written in pencil, to the Universal Edition,
> the publisher of most of my husband's music, after his death.
>
>
> ----- Original Message -----
> From: "victorcastellano" <victorcastellano@uol.com.br>
> To: "questions" <questions@frankmartin.org>
> Sent: Sunday, March 05, 2006 10:56 PM
> Subject: Guitare pour Orchestre

Anexo D: gravação em meios digitais de *Guitare pour Orquestre* e versões comparativas.

CD DE ÁUDIO[81]

VERSÃO VIOLONÍSTICA –STEFANO GRONDONA (1995), VIOLÃO[82].
Faixa 1- *Prélude* (02: 42)
Faixa 2- *Air* (01: 56)
Faixa 3- *Plainte* (03: 06)
Faixa 4- *Gigue* (02: 27)
Tempo total: 09:48

VERSÃO PIANÍSTICA – KLAUS STICKEN (2003), PIANO.
Faixa 5- *Prélude* (02: 30)
Faixa 6- *Air* (01: 40)
Faixa 7- *Plainte* (02: 19)
Faixa 8- *Gigue* (02:10)
Tempo total: 08:40

VERSÃO ORQUESTRAL – VICTOR CASTELLANO (2007), MEIOS ELETRÔNICOS[83].
Faixa 9- *Prélude* (02: 46)
Faixa 10- *Air* (01: 49)
Faixa 11- *Plainte* (02: 43)
Faixa 12- *Gigue* (02: 21)
Tempo total: 09:48

[81] Por conter gravações comerciais o respectivo CD deverá permanecer na biblioteca para uso exclusivo de estudo. Informações adicionais sobre os intérpretes constam da bibliografia deste trabalho.
[82] Até agora não foi encontrado registro da versão completa do manuscrito original para Hermann Leeb. A gravação aqui apresentada mostra pequenas diferenças em relação ao original de 1938, usado neste trabalho, especialmente na cadência final da *Gigue*, onde há a inclusão de cinco compassos, o que não coincide nem com o original de Leeb nem com a versão editada pela Universal de 1959, embora no encarte do CD de Grondona conste como sendo a versão de 1938, em posse da Fundação Paul Sacher, em Basel. Esta observação ficará, portanto, para pesquisas futuras.
[83] © Copyright Sibelius Software, 1987-2007, versão 5.0 e Cool Edit Pro 2.00 ©1992-2002 Syntrillium Software Corporation.

CD

Livros Grátis

(http://www.livrosgratis.com.br)

Milhares de Livros para Download:

Baixar livros de Administração
Baixar livros de Agronomia
Baixar livros de Arquitetura
Baixar livros de Artes
Baixar livros de Astronomia
Baixar livros de Biologia Geral
Baixar livros de Ciência da Computação
Baixar livros de Ciência da Informação
Baixar livros de Ciência Política
Baixar livros de Ciências da Saúde
Baixar livros de Comunicação
Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE
Baixar livros de Defesa civil
Baixar livros de Direito
Baixar livros de Direitos humanos
Baixar livros de Economia
Baixar livros de Economia Doméstica
Baixar livros de Educação
Baixar livros de Educação - Trânsito
Baixar livros de Educação Física
Baixar livros de Engenharia Aeroespacial
Baixar livros de Farmácia
Baixar livros de Filosofia
Baixar livros de Física
Baixar livros de Geociências
Baixar livros de Geografia
Baixar livros de História
Baixar livros de Línguas

Baixar livros de Literatura
Baixar livros de Literatura de Cordel
Baixar livros de Literatura Infantil
Baixar livros de Matemática
Baixar livros de Medicina
Baixar livros de Medicina Veterinária
Baixar livros de Meio Ambiente
Baixar livros de Meteorologia
Baixar Monografias e TCC
Baixar livros Multidisciplinar
Baixar livros de Música
Baixar livros de Psicologia
Baixar livros de Química
Baixar livros de Saúde Coletiva
Baixar livros de Serviço Social
Baixar livros de Sociologia
Baixar livros de Teologia
Baixar livros de Trabalho
Baixar livros de Turismo