



A obra musical *Repentes* de Pedro Cameron: Influências idiomáticas do violão como recurso composicional

Elias de Oliveira Ferreira

Orientador

Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Coorientador

José Francisco Bastos Dias de Pinho

Dissertação apresentada à Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música – Área de especialização em Guitarra, realizada sob a orientação científica do **Professor Adjunto** Miguel Nuno Marques Carvalhinho, do Instituto Politécnico de Castelo Branco.

Julho/2016

Composição do júri

Presidente do júri

Doutor Pedro Miguel Reixa Ladeira

Professor adjunto convidado da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Vogais

Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho

Professor adjunto da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Doutor José Paulo Torres Vaz de Carvalho

Professor auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro

Dedicatória

Dedico este trabalho à minha família: Sérgio, Linda e Lídia.

Agradecimentos

A Deus, que foi quem me conduziu e inspirou sabedoria para lidar com todos os obstáculos durante minha trajetória;

Aos meus pais Sérgio e Linda por sempre me apoiarem em minhas decisões e serem os maiores insentivadores na minha carreira musical;

À minha irmã Lídia Ferreira por todo o seu apoio, incentivo e conselhos.

À Bárbara Soares por ser minha companheira durante todo o mestrado, tanto nos estudos, nas viagens, nas grandes decisões, quanto no amor. Sou muito grato por tudo.

Ao Habibi (Patacurta) por nos proporcionar muitas alegrias com seus ruídos de macaco, companheirismo de cão e seus pulos de coelhos por toda casa.

A todos os meus amigos de banda Ediel, Alexandre e Moises, por me apoiarem nos estudos e deixarem eu me ausentar durante dois anos dos palcos para fazer esse mestrado.

Ao meu Orientador Miguel Carvalhinho pelo incentivo, grandes ensinamentos, pelas aulas de violão e pela paciência e dedicação na elaboração dessa dissertação.

A todos os professores da Esart em especial aos professores João Janeiro, Francisco Pinho, Augusto Trindade e José Raimundo

Ao professor de violão Eugênio Becherutti pelos ensinamentos e pela paciência em falar comigo em italiano.

Aos professores Nelson Fernando Caiado e Márcio Carvalho por serem fundamentais em minha formação como músico e violonista, sem eles eu não teria chegado a esta dissertação.

À Sílvia Raquel pela amizade e por seus conselhos.

À Mihovila pela amizade, parceria musical, traduções e pelas imperiais.

Ao meu amigo José Jonas Jr. por todo o apoio, parceria e companheirismo nessa grande empreitada.

Aos amigos do mestrado Anderson, Danilo, Michele, Vasken

Ao incentivo dos maestros Marcelo de Jesus e Davi Nunes. Sou muito grato por todo o apoio e por acreditarem em meu trabalho como músico.

À Secretaria de Cultura do Estado do Amazonas e ao Dr. Robério Braga pelo imensurável apoio a mim e a todos os artistas manauaras.

Resumo

Pedro Cameron está entre os principais compositores brasileiros que se dedicam não só à busca de novos recursos composicionais na música erudita, mas também à união dessas características com elementos de nossa cultura nacional, tornando suas obras bastante originais e com um caráter genuinamente brasileiro. Para este trabalho, foi escolhida a obra *Repentes*, inspirada no repentismo nordestino e composta para violão solo como peça de concerto em 1977, um conjunto de nove pequenas peças resumindo uma boa parte das práticas pós-tonais. Sendo assim uma continuidade do trabalho “*A obra musical Repente de pedro cameron: uma análise estrutural*” desenvolvido em 2012 por esse mesmo autor.

De início, são apresentados as definições sobre o termo “idiomatismo” e suas aplicações na música; em seguida serão levantadas informações biográficas do compositor, mostrando todo seu envolvimento inicial com a música, suas influências, principais obras e seu papel como educador, maestro, violonista e compositor; na terceira parte, além da análise estrutural de cada um dos *Repentes* que aborda dois aspectos: o da harmonia e o da estrutura formal, temos uma desenvolvida e minuciosa análise idiomática ressaltando os aspectos estruturais do instrumento que influenciaram diretamente na composição dos *Repentes*.

Mostrou-se, com isso, como uma variedade de harmonias pós-tonais, incluindo técnicas seriais, harmonias quartais, pentatônicas e de tons inteiros, harmonia suspensa, tonalismo livre e atonalismo livre, se ajustou a formas tradicionais, a exemplo do binário, do ternário e do rondó. Percebeu-se também como o conhecimento do instrumento utilizado e o domínio de seus recursos idiomáticos, por parte do compositor, influenciaram sua construção composicional.

Palavras chave

Pedro Cameron; *Repentes*; Análise Estrutural; Técnicas pós-tonais, idiomatismo musical.

Abstract

Pedro Cameron is one of the main Brazilian composers dedicated not only to the search for new compositional resources in classical music, but also to joining them with elements of our national culture, which makes his works quite original and gives them a genuinely Brazilian character. For the purposes of this paper, the author selected the piece *Repentes*, inspired by *repentismo*, the musical tradition of north-eastern Brazil, and composed for solo guitar as a concert piece in 1977, a set of nine small pieces that summarize a significant part of post-tonal practices. This makes the paper a continuation of the work “*A obra musical Repente de Pedro Cameron: uma análise estrutural*” written in 2012 by the same author.

Firstly, we present certain definitions regarding the term “idiomatism” and its application in music; what follows is biographical information about the composer, overviewing his initial involvement in music, his influences, main works and his role as educator, conductor, guitarist and composer; in the third part of the paper, a structural analysis of each of the *Repentes* pieces in terms of two aspects: the harmony and formal structure, followed by a developed and thorough idiomatic analysis, highlighting the structural aspects of the instrument that had direct influence on the composing process of the *Repentes*.

This paper shows how a variety of post-tonal harmonies, including serial techniques, quartal, pentatonic harmonies and whole-note scales, suspended harmony, free tonalism and atonalism, were adapted to traditional forms, such as binary and ternary measures and the rondo. It also clarifies how the knowledge of the instruments used and the composer’s masterful handling of the idiomatic resources influenced its compositional construction.

Keywords

Pedro Cameron; *Repentes*; Structural Analysis; Post-tonal Techniques, Musical Idiomatism.

Índice geral

Composição do júri	III
Dedicatória	V
Agradecimentos	VII
Resumo	IX
Abstract	XI
Introdução	1
1. Idiomatismo	3
1.1 Etimologia da palavra	3
1.2 Idiomatismo na música	4
1.3 Idiomatismo violonístico	6
1.3.1 Relevâncias históricas	6
1.3.1 Aspectos estruturais do violão e recursos técnicos	8
2. Pedro Cameron	23
3. Estudo idiomático na obra <i>Repentes</i>	26
3.1 <i>Repente</i> I (Vivo)	27
3.1.1 Análise estrutural	27
3.1.2 Análise idiomática	34
3.1.3 Apontamentos técnicos e interpretativos	36
3.2 <i>Repente</i> II (Calmo)	37
3.2.1 Análise estrutural	37
3.2.2 Análise idiomática	43
3.2.3 Apontamentos técnicos e interpretativos	44
3.3 <i>Repente</i> III (Galante)	45
3.3.1 Análise estrutural	45
3.3.2 Análise idiomática	50
3.3.3 Apontamentos técnicos e interpretativos	52
3.4 <i>Repente</i> IV (Presto)	53
3.4.1 Análise estrutural	53
3.4.2 Análise idiomática	58
3.4.3 Apontamentos técnicos e interpretativos	59
3.5 <i>Repente</i> V (Com Humor)	61

3.5.1 Análise estrutural -----	61
3.5.2 Análise idiomática -----	65
3.5.3 Apontamentos técnicos e interpretativos -----	67
3.6 <i>Repente</i> VI (Ondulando) -----	68
3.6.1 Análise estrutural -----	68
3.6.2 Análise idiomática -----	72
3.6.3 Apontamentos técnicos e interpretativos -----	73
3.7 <i>Repente</i> VII (Triste) -----	74
3.7.1 Análise estrutural -----	74
3.7.2 Análise idiomática -----	76
3.7.3 Apontamentos técnicos e interpretativos -----	77
3.8 <i>Repente</i> VIII (Scherzando) -----	78
3.8.1 Análise estrutural -----	78
3.8.2 Análise idiomática -----	81
3.8.3 Apontamentos técnicos e interpretativos -----	82
3.9 <i>Repente</i> IX (Como um Lamento) -----	8
3.9.1 Análise estrutural -----	83
3.9.2 Análise idiomática -----	88
3.9.3 Apontamentos técnicos e interpretativos -----	90
Considerações finais -----	92
Referências bibliográficas -----	97
Sites consultados -----	99
ANEXOS -----	101

Índice de figuras

Figura 1 - Ilustração de como obter uma nota no braço do instrumento	10
Figura 2 - Diagrama de acordes para exemplificar movimentos simétricos horizontais-----	11
Figura 3 - Disposição intervalar da subseção A11 do <i>Repente I</i> -----	32
Figura 4 - Disposição intervalar da subseção A11 (exemplo de escala pentatônica incompleta)-----	32
Figura 5 - Notas e disposição intervalar de B ₁₁ (<i>Repente I</i>)-----	33
Figura 6 - Notas ordenadas de forma ascendente e a comparação com a escala de tons inteiros (<i>Repente I</i>)-----	33
Figura 7 - Diagrama dos tipos de acordes encontrados no <i>Repente IX</i> ----	89

Índice de exemplos musicais

Ex. 1 - Exemplo de movimentos simétricos horizontal-----	11
Ex. 2 - Exemplo de movimento simétrico vertical-----	12
Ex. 3 - Exemplo de escala que utiliza cordas soltas-----	13
Ex. 4 - Exemplo de corda solta como Pedal -----	13
Ex. 5 - Ligados com o trabalho conjunto das duas mãos-----	14
Ex. 6 - Ligados com a utilização da mão esquerda-----	14
Ex. 7 - Ligados com cordas soltas -----	14
Ex. 8 - Exemplo de <i>campanella</i> em escala-----	16
Ex. 9 - Exemplo de <i>campanella</i> em arpejos-----	17
Ex. 10 - Exemplo de trêmolo-----	18
Ex. 11 - Outro exemplo de trêmolo -----	19
Ex. 12 - Exemplo de uníssono em cordas adjacentes-----	20
Ex. 13 - Exemplo de harmônicos oitavados -----	21
Ex. 14 - Seções A1 e A2 do <i>Repente I</i> -----	28
Ex. 15 - Ponte para seção B do <i>Repente I</i> -----	29
Ex. 16 - Início da coda no <i>Repente I</i> -----	29
Ex. 17 - Utilização de camapanela no <i>Repente I</i> -----	36
Ex. 18 - Transposições de acordes quartais da seção B (<i>Repente II</i>)----	40
Ex. 19 - Movimento de vozes dos compassos 15 e 16 do <i>Repente II</i> -----	41
Ex. 20 - Outras transposições de acordes quartais da seção b-----	41
Ex. 21 - Características melódicas e harmônicas da seção A (<i>Repente II</i>)-----	42
Ex. 22 - Movimentos contrários entre vozes extremas (<i>Repente II</i>)-----	42
Ex. 23 - Movimento simétrico horizontal na seção A (<i>Repente II</i>)-----	43
Ex. 24 - Célula rítmica do baixo na seção C (<i>Repente III</i>)-----	48
Ex. 25 - Célula rítmica do baixo na seção B (<i>Repente III</i>)-----	48
Ex. 26 - Trasposição para duas vozes dos 15 primeiros compassos do <i>Repente III</i> -----	49
Ex. 27 - Utilização de ligados no <i>Repente III</i> -----	50
Ex. 28 - Utilização de ligados com cordas soltas no <i>Repente III</i> -----	51
Ex. 29 - Utilização de camapanela no <i>Repente III</i> -----	52

Ex. 30 - Utilização de melodias sobrepostas (<i>Repente IV</i>)-----	54
Ex. 31 - Outras utilizações de melodias sobrepostas-----	56
Ex. 32 - Primeiro período da seção B (<i>Repente IV</i>)-----	57
Ex. 33 - Utilização de melodias sobreposta na seção B (<i>Repente IV</i>)----	58
Ex. 34 - Utilização de movimentos simétricos verticais (<i>Repente IV</i>)---	59
Ex. 35 - Primeiro padrão Rítmico do <i>Repente V</i> -----	61
Ex. 36 - Segundo padrão Rítmico do <i>Repente V</i> -----	62
Ex. 37 - Seção B do <i>Repente V</i> -----	62
Ex. 38 - Movimento vertical encontrado no <i>Repente V</i> -----	66
Ex. 39 - Uso de ligados tocados apenas com a mão esquerda (<i>Repente V</i>)-----	67
Ex. 40 - Utilização arpejos no <i>Repente VI</i> que cria o efeito de “ondulando”-----	69
Ex. 41 - Uso de melodias e acordes arpejados (<i>Repente VI</i>)-----	70
Ex. 42 - Acordes repetidos em um padrão rítmico (<i>Repente VII</i>)-----	75
Ex. 43 - Repetição do material sonoro em tempos diferentes (<i>Repente VII</i>)-----	76
Ex. 44 - Movimentos simétricos verticais e horizontais (<i>Repente VIII</i>)--	81
Ex. 45 - Utilização de acentos métricos (<i>Repente VIII</i>)-----	82
Ex. 46 - Exposição do tema do <i>Repente IX</i> -----	84
Ex. 47 - Tema transposto na seção B do <i>Repente IX</i> -----	85
Ex. 48 - Estrutura dos tipos de acordes encontrados no <i>Repente IX</i> ----	86
Ex. 49 - Elementos sonoros que compõem a seção B do <i>Repente IX</i> ----	87
Ex. 50 - Utilização do recurso de campanela no <i>Repente IX</i> -----	88

Índice de tabelas

Tabela 1 - Tabela representativa dos harmônicos naturais encontrados nas cordas soltas do violão-----	21
Tabela 2 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente I</i> -----	30
Tabela 3 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente II</i> -----	37
Tabela 4 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente IV</i> -----	54
Tabela 5 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente V</i> -----	63
Tabela 6 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente VI</i> -----	68
Tabela 7 - Diagrama da estrutura formal do <i>Repente IX</i> -----	84

Introdução

Pedro Cameron (1949) é um dos principais compositores ativo no circuito musical brasileiro e internacional, com obras compostas não só para seu instrumento principal (violão) como para diversas formações instrumentais, ganhando notoriedade com obras singulares, sobretudo as escritas para violão, onde une com precisão todo o seu conhecimento e domínio técnico com práticas composicionais. Não é por menos que em sua principal obra, *Repentes*, feita para violão solo, Cameron utiliza de maneira diferenciada as propriedades e características estruturais do instrumento como um importante recurso na busca de novas sonoridades.

A obra *Repentes* é composta por nove pequenas peças, todas com caráter contrastante entre si. No que diz respeito a estruturas harmônicas, essa obra inclui uma variedade de técnicas pós-tonais, que reúne destacados conceitos em processos criativos de música contemporânea. Nesta obra, o compositor explora elementos que vão desde certas características tonais renovadas até à completa atonalidade, sempre se prevalecendo das propriedades anatômicas do violão e seu funcionamento para enfatizar essas tais estruturas harmônicas.

Nesse caso, como há uma influência direta das particularidades do instrumento na elaboração harmônica da obra e na busca de novas sonoridades, o estudo do idiomatismo é algo imprescindível, não só para aqueles que desejam ter intimidade com os *Repentes* e com esses conceitos pós-tonais em suas performances mas também para aqueles que tenham um interesse sobre o assunto, tanto na linha de pesquisas científicas como em práticas composicionais.

Este trabalho tem como intuito estudar de forma precisa essas características idiomáticas que influenciam diretamente o resultado sonoro da obra. Ele é dividido em três capítulos, sendo o primeiro voltado para uma explanação detalhada sobre os termos “idiomatismo” e “idiomático”, que, após definidos, são direcionados e aplicados em questões de análise musical e principalmente na análise instrumental da obra.

No segundo capítulo, é apresentada uma biografia do compositor mostrando seu envolvimento inicial com a música, sua atuação como intérprete, pedagogo, maestro e principalmente o seu interesse pela composição. Nesse capítulo, é possível ter um parâmetro detalhado de toda sua atividade e suas principais influências, mostrando em qual ambiente Cameron estava inserido, desde seus professores que o influenciaram diretamente até o contexto sociocultural em que ele vivia na época em que compôs as obras mais relevantes de sua carreira.

No capítulo seguinte, será feita uma análise idiomática minuciosa de toda a obra, abordando aspectos da harmonia, forma, estruturas melódicas, recursos dinâmicos, recursos técnicos e recursos estruturais do violão, todos com finalidade de exemplificar o uso idiomático do instrumento por parte do compositor para a obtenção de um resultado sonoro ímpar.

1. Idiomatismo

1.1 Etimologia da palavra

Atualmente podemos encontrar em qualquer discurso sobre música, sobretudo em textos e artigos referentes à análise musical, os termos “idiomático” ou “idiomatismo”, que, dependendo do contexto, expressam com precisão características específicas do discurso musical, tanto em questão estrutural quanto instrumental.

O termo tem origem na palavra idioma, que significa, segundo os dicionários, a língua falada própria de um povo ou nação, com formas e regras gramaticais e fonológicas particulares. Aplicando-se esta definição ao campo das artes podemos dizer que o idioma representa as peculiaridades de uma expressão artística de um indivíduo, período ou estilo, caracterizado por suas regras próprias.

Nos termos “idiomatismo” e “idiomático” encontramos o prefixo “idio” que significa algo que é próprio, particular, peculiar. Dessa forma, podemos definir o termo idiomático como sendo algo que é relativo ou próprio de um idioma. Encontra-se na linguística vários exemplos de idiomatismo, como por exemplo as expressões idiomáticas, que são expressões que não utilizam o significado real das palavras, assumindo um significado conotativo, de maneira que qualquer nativo daquela língua possa entender o verdadeiro sentido dessas expressões, pois as mesmas foram enraizadas nesse idioma pela tradição cultural. A este propósito, afirma Xatara, (1998), *“Expressão idiomática é uma lexia complexa indecomponível, conotativa e cristalizada em um idioma pela tradição cultural”*.

Um exemplo disso é a expressão linguística “lavar as mãos”, que significa isentar-se das responsabilidades de um acontecimento, sem se importar com as consequências. Se analisarmos as palavras dessa expressão isoladamente vemos que elas não têm nenhuma relação com essa ideia de “isenção de responsabilidade”, que só assume esse sentido conotativo quando estão postas nessa ordem “lavar as mãos”, enraizando dessa maneira uma expressão linguística utilizada há muito tempo na língua portuguesa, referindo-se nesse caso a uma famosa passagem bíblica onde relata Pilatos lavando as mãos diante do povo e isentando-se da responsabilidade sobre crucificação de Jesus.

Dessa maneira, com a definição da palavra idioma e o elemento de composição “idio”, compomos os termos idiomatismo e idiomático, que podem assumir significados voltados para a língua de uma nação, com expressões e regras de um idioma específico, mas que podem ser inseridos também no campo das artes, remetendo-se aos diversos estilos, linguagens ou formas de expressões artísticas que caracterizam um determinado indivíduo, período histórico, movimento artístico ou qualquer particularidade de um meio de expressão.

1.2 Idiomatismo na música

No campo da música, há diversos meios de caracterizar um discurso musical como sendo idiomático. Aspectos da estrutura harmônica e da forma, período da composição no qual o compositor está inserido (estilo, movimento, escola, etc), formação instrumental ou vocal, tipos de instrumentos utilizados e suas peculiaridades sonoras, são todos elementos que podem caracterizar uma obra como sendo idiomática. Dessa maneira, é correto afirmar que um discurso musical é idiomático quando são evidentes

as particularidades de um meio de expressão para o qual a música foi escrita, com instrumentos ou vozes (Battistuzzo, 2009).

Nesse caso, tendo como objeto de estudo desse trabalho uma obra escrita exclusivamente para violão solo, convêm atrelar-se apenas na análise do idiomatismo instrumental e, devido ao uso de uma harmonia pós-tonal que influencia diretamente nos resultados sonoros ímpares, no idiomatismo estrutural (harmonia e forma).

Diante das definições desses termos podemos dizer que, no campo da música instrumental, o idiomatismo instrumental refere-se as características específicas e particulares de um instrumento musical, como afirma Scarduelli (2007):

[...] refere-se ao conjunto de peculiaridades ou convenções que compõe o vocabulário de um determinado instrumento. Estas Peculiaridades podem abranger desde características relativas às possibilidades musicais, como timbre, dinâmica e articulação, até meros efeitos que criam posteriormente interesse de ordem musical.
(p. 8)

Entende-se aqui como vocabulário essas particularidades que um instrumento oferece, e, no caso do idiomatismo instrumental, a base do vocabulário são todos os procedimentos técnicos de execução. Dessa maneira, para o compositor e principalmente para o intérprete é imprescindível o conhecimento e o domínio do funcionamento do instrumento para a composição de uma obra idiomática.

1.3 Idiomatismo violonístico

1.3.1 Relevâncias Históricas

Podemos observar na história da música uma vasta produção de música instrumental, sobretudo a partir do século XVI, onde surge um interesse maior por parte dos compositores em escrever e destacar os instrumentos. Um fato que evidencia o crescente interesse pela música instrumental a partir desse século é a publicação de livros e tratados voltados para a descrição ou instrução sobre a forma de tocar, sendo escritos em sua grande maioria em língua vernácula, reforçando a ideia de serem escritas diretamente para executantes de músicas e não para teóricos. (Grout e Palisca, 1995, pág. 254)

As obras instrumentais desse período escritas para alaúde, viuela ou guitarra (violão) eram executadas, em maioria, pelos próprios compositores, como é o caso de Luis de Milan (1500 - 1561), Luis de Narvaez (1490 - 1547), dentre outros. Essa característica de compositor-intérprete foi uma prática que se estendeu até ao século XIX, e proporcionou um desenvolvimento significativo desses instrumentos, sobretudo do violão, que gradativamente torna-se mais presente em salas de concertos. A criação de métodos e tratados escritos para violão foi também um fator fundamental para o desenvolvimento de novas possibilidades técnicas e interpretativas.

Contudo, a partir do século XIX, novos intérpretes não compositores surgem no cenário violonístico, tendo como principal atuante Andrés Segovia (1893-1987), que proporciona uma expansão no repertório do violão ao inserir em seus concertos, obras

encomendadas de grandes compositores, alguns deles compositores não guitarristas. (Dudeque, 1994)

Outro intérprete que teve e tem até hoje relevância significativa para o violão é o consagrado violonista Julian Bream (1933). Conhecido não só por obras de compositores importantes que dedicaram músicas a ele, como por exemplo *as Five Bagatelas*, de William Walton (1902-1983), mas também por inserir em seu repertório transcrições de outros instrumentos para o violão, como obras dos períodos renascentista e barroco.

Essa expansão do repertório proporcionada por esses guitarristas estreita o laço e o diálogo entre compositores e intérpretes, sobretudo os não guitarristas, sendo fundamental por parte de quem compõe o conhecimento preciso do funcionamento do instrumento. Como afirma Hector Berlioz, na dissertação de Ismael Nascimento:

É praticamente impossível escrever bem para o violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregam está longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade, pobres em efeito e sonoridade (...) Não podemos, repito, sem conhecê-lo na prática, escrever para violão peças a várias vozes, em escrita cerrada, nos quais todos os recursos do instrumento são utilizados. (Como citado em Nascimento, 2013, p. 18).

Notamos então que, a partir do século XIX, há um interesse cada vez maior em se compor para o violão, muitas vezes por compositores que não dominam o instrumento, e conseqüentemente a isso uma crescente atuação de intérprete, tornando assim o violão um instrumento autêntico de concerto, fazendo elevar o seu status como instrumento solo. Para além disso, é notório também a crescente elaboração de

trabalhos científicos voltados para a análise idiomática do violão, visando não apenas o auxílio dos intérpretes, mas também a quem tem interesse em compor para esse instrumento. Ou seja, o estudo idiomático das obras escritas para violão ou para qualquer instrumento é de suma importância para aqueles que têm interesse na performance e na escrita composicional.

1.3.2 Aspectos estruturais do violão e recursos técnicos

Para exemplificar as ferramentas idiomáticas do violão, faremos uma abordagem sobre as características anatômicas desse instrumento e de suas possibilidades sonoras e técnicas, tanto para questões composicionais quanto de performance. Todas essas características são acompanhadas com exemplos musicais.

1) O violão

O Violão é um instrumento que passou por diversas modificações até chegar no seu formato atual. Dentre essas modificações, comparado ao seu antecessor (a guitarra barroca), podemos destacar: a quantidade de cordas e suas afinações (adição da 6ª corda), a substituição de cordas duplas por cordas simples, a criação do leque interno (leque harmônico), a fixação dos trastes, a suspensão do braço em relação ao corpo do instrumento e outras modificações estruturais que definiram as novas dimensões gerais do violão. Todas essas modificações foram feitas com intuito de melhorar a projeção sonora do instrumento, além, é claro, de facilitar a execução do repertório para o violão exigido a partir do século XIX.

A afinação tradicional do violão é feita em intervalo de quartas justas entre si, com exceção entre a 2^a e 3^a cordas, que estão afinadas num intervalo de terça menor. A razão dessa modificação intervalar nessas cordas, segundo Vasconcelos (2002), é obter um intervalo de 8^a justa entre a 1^a e 6^a cordas (Mi4-Mi2), facilitando a execução de acordes e escalas. Além da afinação tradicional do violão, é muito comum, atualmente, a utilização de afinações alternativas na busca de novas sonoridades e diferenciados meios expressivos, sobretudo em música contemporânea. A essa prática dá-se o nome de *scordatura*.

Afinação padrão das cordas do violão:

1^a Corda: MI 3

2^a Corda: SI 2

3^a Corda: SOL 2

4^a Corda: RÉ 2

5^a Corda: LÁ 1

6^a Corda: MI 1

Vale apenas ressaltar que o violão é um instrumento transpositor, soando uma oitava abaixo do que está escrito na pauta.

A escala do violão é dividida por trastes, e chamamos o espaço entre esses trastes de casas. Em geral, um violão tem entre 19 ou 20 casas. A altura de nota no braço do instrumento é obtida pressionando com algum dos dedos da mão esquerda em qualquer ponto onde cruzam dois eixos (como em uma relação cartesiana), eixo horizontal (corda) e eixo vertical (casa), como mostra o gráfico abaixo retirado da dissertação de Vasconcelos (2002, p. 82):

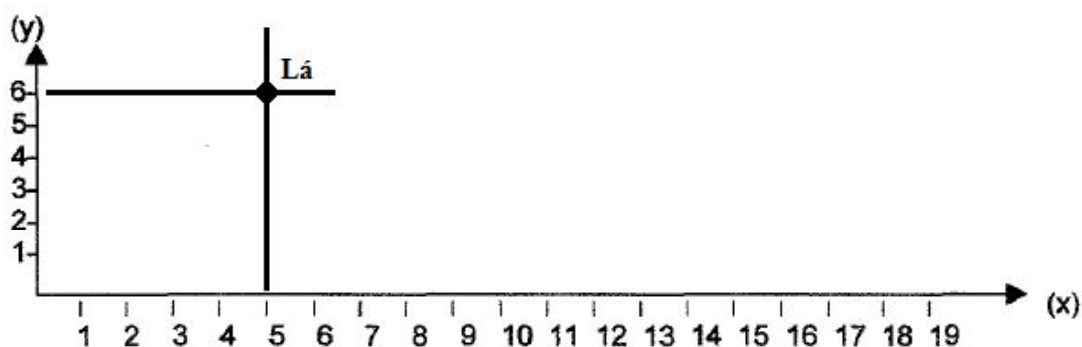


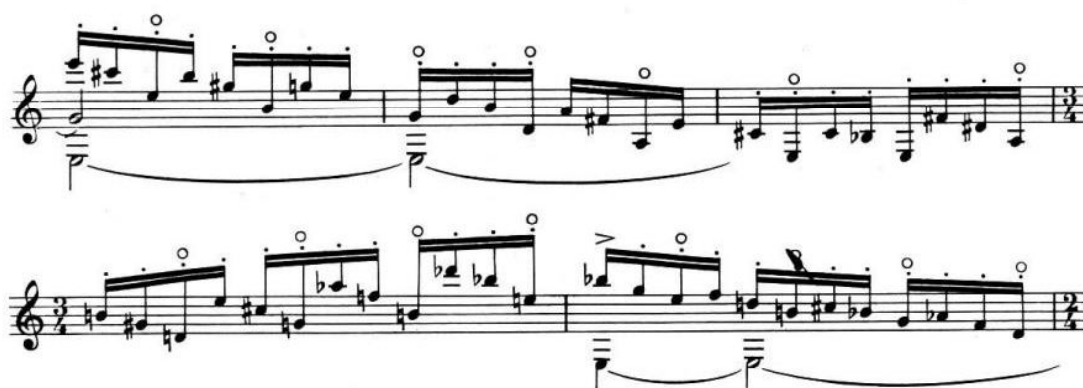
Figura 1 - Ilustração de como obter uma nota no braço do instrumento

Essa relação entre casa e corda do violão permite que uma mesma frequência (altura de nota) possa ser obtida em pelo menos dois pontos distintos no braço do instrumento, possibilitando dessa maneira uma gama maior em questões de posicionamento na formação de escalas, acordes, efeitos de *campanellas*, entre outras características como variações tímbricas. Essas questões serão abordadas nos próximos tópicos.

2) Movimento simétrico horizontal e movimento simétrico vertical

O violão, por ser um instrumento autenticamente harmônico, onde grande parte do repertório é voltado para a execução de obras que utilizam acordes, e por haver diferentes posicionamentos para uma mesma nota ou acordes, observamos que é muito comum ter movimentações horizontais e verticais, que podem resultar em progressões simétricas.

Nos movimentos verticais, podemos destacar as melodias ou escalas simétricas, que, em sua execução, mantêm a mesma disposição dos dedos da mão esquerda ao mudar de corda, preservando a mesma disposição intervalar. Um exemplo dessa simetria podemos encontrar no Estudo nº 12 de Heitor Villa-Lobos, como mostra o exemplo abaixo:



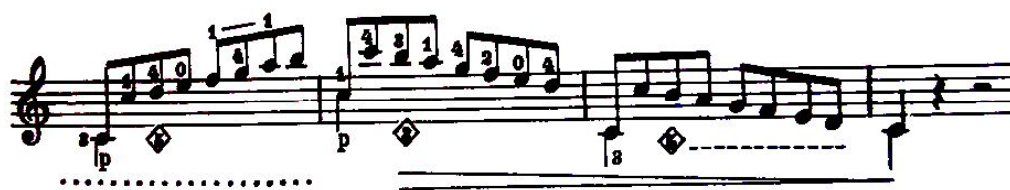
Ex. 2 - Exemplo de movimento simétrico vertical

Veja que no início desse trecho temos duas notas pressionadas (uma na casa 12 e outra na casa 9) e logo em seguida uma corda solta. Esse mesmo formato (padrão) é mantido nas próximas notas, preservando os mesmos posicionamentos horizontais (casas), porém em cordas diferentes, fazendo valer a movimentação simétrica vertical.

3) Utilização de cordas soltas

A utilização de cordas soltas no violão é um dos recursos mais usados na resolução técnica de passagens escalares e de arpejos, que facilita a execução e possibilita uma maior fluidez na execução. Além disso, esse recurso é utilizado na busca de efeitos

sonoros como *campanella*, nota pedal ou uníssonos em cordas adjacentes. Abaixo seguem dois exemplos a respeito da utilização de cordas soltas em escalas e como nota pedal. O primeiro exemplo é uma escala retirada do *Estudo I* de M. Carcassi. O segundo exemplo é um trecho retirado *Estudo nº 11* de H. Villa-Lobos.



(trecho do *Estudo n.º 11* de F. Sor, edição Segovia). O segundo exemplo sobre a utilização apenas da mão esquerda (trecho da peça *Saudade n.º 3* de Roland Dyens). E o terceiro exemplo sobre ligados com cordas soltas (trecho do estudo *Sencillos n.º 7* de Leo Brower).



Ex. 5 - Ligados com o trabalho conjunto das duas mãos



Ex. 6 - Ligados com a utilização da mão esquerda



Ex. 7 - Ligados com cordas soltas

5) *Campanellas*

Sobre *campanellas* podemos dizer que é um dos recursos técnicos que mais favorece o violão, não só por criar um efeito de preenchimento sonoro mais também por ser, na maioria das vezes, um facilitador na execução de escalas. O termo foi usado pela primeira vez por Gaspar Sanz (1640 – 1710) em seu livro *Instrucción de música sobre la guitarra española*. (Vasconcelos, 2002).

A respeito da definição da técnica de *campanella*, Stanley Yates (1999) afirma:

A superposição sonora, com sinos, de notas escalares criada através do uso otimizado de cordas soltas e da digitação de notas sucessivas em cordas adjacentes. Apesar desse recurso ser bastante utilizado por intérpretes, é raro encontrarmos a indicação de *campanella* escrito na partitura, sendo essa uma escolha do intérprete.

Esse recurso é aplicado em diferentes situações, como por exemplo em trechos escalares, arpejos ou acordes. Para exemplificar a aplicação de *campanellas* em escalas, escolhemos o trecho da fantasia *The Fancy*, de John Dowland, onde há uma escala de MI menor que não tem indicação de *campanella*, mas que podemos aplicar, de forma natural, esse efeito na busca de uma outra abordagem sonora, como mostra o exemplo abaixo:

1. Trecho original



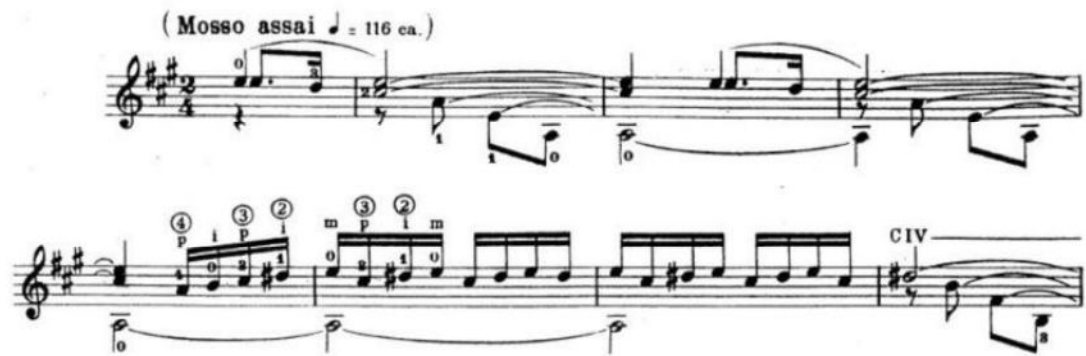
2. Digitação com campanela

The image shows the same musical staff as above, but with fingerings indicated by numbers 0-4 above the notes. The fingerings are: (2) for G4, (2) for A4, (3) for B4, (3) for C5, (4) for D5, (4) for E5, (5) for F5, (4) for G5, (5) for A5, (4) for B5, (3) for C6, (4) for B5, (2) for A5, (4) for G5, (0) for F5, (5) for E5, (6) for D5, (6) for C5, (6) for B4, (1) for A4, (1) for G4, and (2) for F4. The notes are beamed in groups of two and four.

Ex. 8 - Exemplo de *campanella* em escala

Como foi dito, apesar de não ter indicação de *campanella*, existe a possibilidade do intérprete executar essa escala tanto de forma padrão, nota por nota, ou sobrepondo a sonoridade de uma nota à sonoridade da outra. Além do resultado sonoro, esse recurso também facilita a execução da escala tornando-a mais fluente e natural.

Na utilização de *campanella* em arpejos, o efeito sonoro em geral é mais preenchido quanto ao aplicado em escalas pois em geral há muito mais notas ressoando simultaneamente. Veja o exemplo abaixo de um trecho da *Fantasia X* de Alonso Mudarra onde aplica-se o efeito de *campanella*:



Ex. 9 - Exemplo de *campanella* em arpejos

6) Trêmulos

Na dissertação de Ismael Nascimento (2013) encontramos a seguinte afirmação a respeito do recurso técnico de trêmolo:

De acordo com Wolff (2000), este recurso idiomático foi desenvolvido para suprir a incapacidade do vilão de sustentar as notas longas, já que este recurso cria um efeito de prolongamento às notas da melodia por repetir uma determinada nota por várias vezes. (p. 28)

Há diversas configurações de dedilhados na mão direita para conseguir o efeito de trêmolo. Abaixo destacamos os dedilhados mais usados e que dão origem a outros dedilhados:

1. P I M A
2. P A M I

3. P I M A M I

4. P A M I M A

É muito comum encontrar, além das notas repetidas que ressaltam e sustentam a melodia, um acompanhamento harmônico para essa melodia, e o dedilhado mais comum para esse processo é o P-A-M-I, onde o P é responsável pelo acompanhamento, como mostra o exemplo abaixo retirado da música X, do compositor Giulio Regondi (1822 – 1872):

Variations In Tremolo From Op. 21

Giulio Regondi
(1822-1872)

Ex. 10 - Exemplo de trêmolo

Outro exemplo que de trêmolo é encontrado em uma das principais obras escritas para o violão, *Recuerdos de Alhambra* de Francisco Tarrega, como mostra o exemplo:

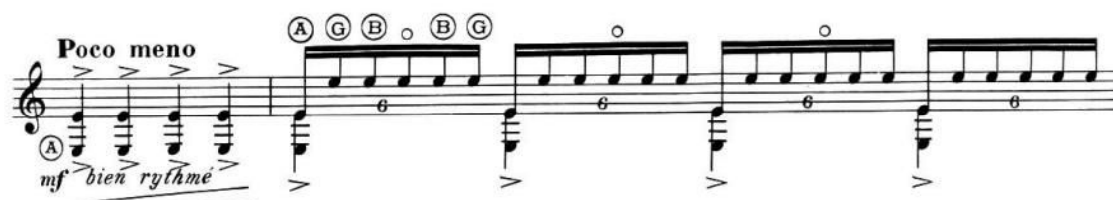
Ex. 11 - Outro exemplo de trêmolo

7) Uníssono em cordas adjacentes

Já vimos anteriormente que o violão é um instrumento que possibilita tocarmos uma mesma nota (altura) em cordas diferentes e consequentemente em regiões diferentes. Isso possibilita uma variedade tímbrica para uma mesma nota. Além disso, outro resultado desse recurso idiomático são os uníssonos em cordas adjacentes, ou seja, a emissão de duas ou mais notas de mesma altura em cordas diferentes, que geram uma sonoridade bem peculiar e que podemos encontrar similaridade com outros instrumentos que utilizam cordas duplas, como por exemplo as violas de arame ou a guitarra portuguesa. A respeito disso, Vasconcelos (2002) afirma:

Este recurso foi e continua sendo utilizado largamente como elemento propiciador de maior volume em certos instrumentos com ordens duplas, como a guitarra barroca, a vihuela, alguns tipos de alaude e os atuais bandolim e violão de doze cordas, entre outros. (p. 111)

Um exemplo muito claro desse recurso e que tem um resultado sonoro muito significativo encontra-se no *Estudo nº 11*, de Heitor Villa-Lobos, como podemos observar:



Ex. 12 - Exemplo de uníssono em cordas adjacentes

Note que Villa-Lobos uniu mais de um recurso idiomático para compor esse trecho, fazendo uso de movimentos horizontais simétricos, utilização de cordas soltas como nota pedal, recursos de trêmolo e a utilização de uníssonos em cordas adjacentes.

8) Harmônicos

O violão é um instrumento que dispõe de uma facilidade para a realização de harmônicos. Dividem-se em dois tipos: os harmônicos naturais (encontrados nas cordas soltas) e os comumente chamados de harmônicos oitavados (com notas pressionadas na escala).

Os naturais não apresentam dificuldades para serem produzidos pois têm posicionamentos fixos na parte do braço do instrumento (sobre os trastes). Vejamos uma tabela, retirada da dissertação de Vasconcelos (2002), que representa os harmônicos naturais encontrados nas cordas soltas do violão:

Tabela 1 - Tabela representativa dos harmônicos naturais encontrados nas cordas soltas do violão

Traste sobre o qual se obtém o harmônico	Altura resultante em relação à corda solta
4	duas oitavas + terça maior
5	duas oitavas
7	oitava + quinta justa
12	uma oitava
19	oitava + quinta justa

Os harmônicos oitavados são reproduzidos quando se pressiona com a mão esquerda uma nota no braço do instrumento e em seguida, num processo mecânico particular da mão direita onde um dedo (geralmente o indicador) é posicionado levemente na distância de uma oitava da nota pressionada pela mão esquerda e outro dedo da mão direita (geralmente o anelar ou polegar) dedilha a corda fazendo ressoar o harmônico daquela nota. Vejamos o exemplo abaixo retirado da *Bagatela I* de William Walton (1902 – 1983):

9) Harmônico por simpatia

Os harmônicos por simpatia, como o próprio termo explica, são aqueles gerados por outras notas de cordas adjacentes. Por exemplo, quando tocamos a nota MI da quarta corda, segunda casa, vibram simultaneamente os harmônicos da 1^o (MI) e 6^o (MI) das cordas do violão. Isso acontece com as outras cordas soltas também. Esse recurso é um dos que mais otimiza a projeção e acabamento sonoro do instrumento, sendo uma ferramenta valiosa para o compositor e intérprete.

2. Pedro Cameron

A breve biografia que apresentamos neste capítulo é, esperadamente, a do músico Pedro Cameron, compositor dos *Repentes* para violão, objeto de estudo deste trabalho. Para tanto, foram consultadas três fontes: a dissertação de mestrado de Leonardo Perotto, *A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas*; a gravação do programa de rádio de Fábio Zanon, *Violão com Fábio Zanon*; e uma entrevista de Cameron para a revista *Violão Intercâmbio*. Portanto, os dados específicos apresentados neste capítulo foram coletados das seguintes fontes constantes nas referências bibliográficas deste trabalho: (Perotto, 2007); (Zanon); e (Antunes *et al*, s/d).

Pedro Bueno Cameron nasceu na região metropolitana de São Paulo, na cidade de Santo André, em 1949. Iniciou seus estudos musicas aos 16 anos de idade, sob influência do consagrado Dilermando Reis, que na época era violonista em destaque no Brasil. Em Santo André, o primeiro professor de violão de Cameron foi Haroldo Volpi, e logo a seguir, na capital paulista, Oscar Magalhães Guerra, professor também de Geraldo Ribeiro.

Em 1970, é admitido como professor de violão no Conservatório de Tatuí, cidade do interior de São Paulo, onde atuou até 1984. Sua experiência como professor nessa instituição proporcionou um desenvolvimento de sua pedagogia no ensino do violão, bem como no ensino de instrumentos de orquestra, vindo a desenvolver trabalhos na área de arranjo e composição. O compositor declara:

No período em que fiquei como professor no Conservatório de Tatuí (...), tive a oportunidade de ter um aprendizado musical um pouco mais abrangente, saindo um pouco dos limites do violão. A escola oferecia cursos para todos os instrumentos da orquestra e pude ter acesso a esses instrumentos, conhece-los melhor e a partir daí fazer experiências, não só no que se refere à formação de grupos instrumentais como também na área de arranjos e composições. (...) Iniciei um trabalho com crianças e criei um método para trabalho coletivo que as iniciasse nos instrumentos de corda, visando, a princípio muito mais uma musicalização do que um aprendizado estritamente técnico. Além do prazer do convívio social, as crianças se motivaram por fazer música juntas, e isso as levava a estudarem mais e a se encaminharem para um aprendizado mais específico dentro do seu instrumento. Os resultados foram tão satisfatórios que com o tempo essa se tornou a principal clientela da escola. (Cameron, *apud* Perotto, 2007)

Após essa experiência no conservatório de Tatuí, Cameron mudou-se para outra cidade do interior paulista, Sorocaba, onde formou a Orquestra Sinfônica da cidade, atuando como regente. Regeu essa orquestra durante 16 anos, trabalhando paralelamente na elaboração de estudos pedagógicos e métodos de ensino, assim como em projetos educacionais voltados para música. Dentre esses trabalhos, podemos destacar *Estudo programado de violão, Método Completo de Técnicas para o Violão, Introdução ao Violino, Introdução à Viola*, entre outros.

Pedro Cameron projeta-se desde então como educador, elaborista de projetos pedagógicos e de métodos de ensino, concertista e compositor, ganhando grande notoriedade em suas composições, sobretudo às escritas para violão solo. Sua formação inicial como compositor contou com o seu envolvimento musical com três importantes músicos e compositores da época: Claudio Stephan, percussionista da

Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo – OSMSP, e professor na USP na década de 70, o francês Maurice Leriux, compositor e regente da Orquestra Nacional da França na década de 60, e o uruguaio Leon Briotti, compositor e oboísta nascido em Montevideú.

Dentre várias composições escritas para diversas formações instrumentais, com concertos, sonatas, entre outros, Cameron ganha maior reconhecimento nas peças solo escritas para o violão. Sua escrita peculiar rendeu a conquista de três títulos em concurso de composição. A obra *Trilogia* ficou em segundo lugar no *I Concurso de Violão "Isaías Sávio"*, da Faculdade Palestrina, em Porto Alegre; ganhou o segundo lugar no Concurso Latino-Americano de Composição em Frankfurt, Alemanha, com a peça *Perspectivas*; e com seu grande triunfo, a obra *Repentes*, ganhou o Primeiro Lugar no *I Concurso Nacional de Composição para Violão ou Piano*, promovido pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e pela Editora Irmãos Vitale, em 1977.

Atualmente, Pedro Cameron atua como regente em orquestras profissionais, desenvolvendo juntamente seu trabalho como pedagogo e compositor, formando uma nova geração de músicos e violonistas e propondo novos conceitos no aprendizado da música e em sua criação.

3. Estudo idiomático na obra *Repentes*

Neste capítulo, faremos a análise idiomática da obra *Repentes*, com base nas definições já postas nos capítulos anteriores a respeito do idiomatismo na música e, sobretudo, no idiomatismo instrumental. Com o intuito de reforçar esse estudo, outras questões estruturais dos *Repentes* também serão abordadas, como harmonia e forma. Para além disso, questões que auxiliam diretamente na execução prática da obra serão abordadas como: resolução técnica de trechos, sugestão de exercícios que ajudam na exequibilidade de trechos rápidos, equilíbrio de vozes, dentre outros aspectos que influenciam diretamente na execução e na interpretação da obra.

A obra *Repentes* foi composta para violão solo em 1977 por Pedro Cameron para o *I Concurso Nacional de Composição para Violão ou Piano*, promovido pela Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e pela Editora Irmãos Vitale, onde recebeu a primeira colocação. De um ponto de vista geral da obra, como já abordamos no trabalho “*A obra musical Repentes, de Pedro Cameron: uma análise estrutural (2012)*”, no que diz respeito às estruturas harmônicas e formais, Cameron reúne uma variedade de práticas pós-tonais que, de alguma maneira, confronta alguns conceitos “tradicionais” com várias experiências “de vanguarda”, unidos com uma gama de estruturas formais originárias de séculos anteriores e que ressurgem no século XX.

Dessas estruturas harmônicas, a obra partilha de influências tonais utilizando harmonia quartal, tonalidade suspensa e um tipo bastante estático de harmonia tonal. Têm-se também os *Repentes* estruturados, por princípios seriais, sendo dois deles dodecafônicos, utilizando principalmente as técnicas schoenbergianas de transposições e inversões de séries originais, e um outro utilizando séries de 10 notas.

Além destes procedimentos, é notável também a influência de uma harmonia pantonal, que sugere materiais com sonoridades pentatônicas e de tons inteiros, baseadas em escalas incompletas. E por fim, práticas de tonalismo livre e atonalismo livre, que são encontrados em um mesmo *Repente*, sendo usados alternadamente e de forma contrastante entre si.

Nas estruturas formais, podemos encontrar várias formas bastante remotas na história da música, como binário, ternário, rondó, binário cíclico e forma em seção única. Tais formas são encontradas, de maneira essencialmente equivalente às maneiras tradicionais.

3.1 *Repente I (Vivo)*

3.1.1 Análise estrutural

O *Repente I* tem como estrutura formal um binário, visto que se pode estabelecer a presença de elementos contrastante entre duas partes, sejam em questões harmônicas ou em outras características estruturais, como o uso de nota pedal e o registro. Além das seções contrastantes, há uma pequena ponte entre elas e uma *coda*.

No primeiro compasso, note-se a utilização de uma nota pedal em MI, que se estende até o compasso 6. Desse ponto até o compasso 12, a existência de uma nota pedal permanece porém na nota RÉ. Além dessa mudança, há um contraste em relação aos registros, sendo a nota pedal MI na região aguda e a nota pedal RÉ na região grave.

Apesar das transposições serem perfeitas, no A₂₃, que compreende o sexto compasso, a transposição encontra-se incompleta, visto que no segundo tempo desse compasso há uma passagem de notas cromáticas (RÉ, do#, DÓ, SI, Sib, LÁ, LÁb, SOL), o qual podemos considerar como uma ponte para a seção B. Como segue o exemplo abaixo:



Ex. 15 - Ponte para seção B do *Repente I*

Essa mesma estrutura da seção A é encontrada na seção B (B1 e B2, com suas respectivas transposições), porém a primeira transposição é por 3ª terça menor descendente e, a segunda, por quarta justa descendente (com relação aos primeiros materiais de B). Assim, identificamos, de maneira análoga ao material de A, os materiais B₁₁, B₁₂, B₁₃, B₂₁, B₂₂, B₂₃. Além disso, no trecho correspondente ao B₂₃ (compasso 12), no segundo tempo encontramos o início da *coda*. Como segue, no exemplo abaixo:

Ex. 16 - início da *coda* no *Repente I*

Segue abaixo a tabela de toda a estrutura formal do *Repente I*:

Tabela 2 - Diagrama da estrutura formal do *Repente I*

<u>Seção A</u>
cc. 1 - 2: A ₁₁ , A ₂₁ ;
cc. 3 - 4: A ₁₂ , A ₂₂ (transposto por segunda maior descendente);
cc. 5 e primeiro tempo do compasso 6: A ₁₃ , A ₂₃ (transposto por quarta justa descendente);
<u>Ponte</u>
c. 6 (segundo e terceiro tempos);
<u>Seção B</u>
cc. 7 - 8: B ₁₁ , B ₂₁ ;
cc. 9 - 10: B ₁₂ , B ₂₂ (transposto por 3 ^a terça menor descendente);
cc. 11 e primeiro tempo do compasso 12: B ₁₃ , B ₂₃ (transposto por quarta justa descendente);
<u>Coda</u>
cc. 12 (a partir do segundo tempo) – 16.

Em questões harmônicas, podemos considerar que o *Repente I* utiliza princípios de pantonalidade. Esse estilo composicional é de concepção complicada, tal que não podemos defini-lo como tonal ou atonal, visto que apenas sugere certa tonalidade indireta, ou seja, sem uma tonalidade definida, mas que utiliza recursos para a percepção auditiva de vários centros tonais. Podemos encontrar essa definição em Corrêa (2012), p. 168, onde ele desta o seguinte texto de Réti:

A pantonalidade pode ser entendida como uma consequência da confluência de vários procedimentos. Réti assinala, por exemplo, que “a idéia de tônicas variáveis [movable tonics], de flutuação harmônica, é o ponto de partida para o entendimento do fenômeno da pantonalidade (RÉTI, 1978, p. 67)” (...) “Pantonalidade é um conceito composicional genérico, [...] Não pode ser definida por um esquema rígido ou por um conjunto de regras, mas pode fazer-se compreensível somente pela descrição de sua natureza e de seus efeitos, examinando-se suas diversas facetas e qualidades” (ibid., p.108).

Na seção A, não encontraremos alguma estrutura tonal entre A₁ e A₂ e suas respectivas transposições. Elas são partes totalmente independentes umas das outras, não utilizando princípios de preparação e resolução de acordes. Não se pode também definir uma escala base, porém parte de alguma, a cada nível de transposição. No A₁₁, por exemplo, há uma sequência de notas formando um padrão que se repete até o final do trecho. A seguir mostramos as notas desse padrão e sua seguinte disposição intervalar (considerando-se enarmonia):

$$\begin{array}{cccccc} \text{lá\#} & - & \text{sol\#} & - & \text{fá} & - & \text{ré\#} & - & \text{fá} & - & \text{sol\#} \\ & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ & & 2^{\text{a}}M & & 3^{\text{a}}m & & 2^{\text{a}}M & & 2^{\text{a}}M & & 3^{\text{a}}m \end{array}$$

Figura 3 - Disposição intervalar da subseção A11 do *Repente I*

Observa-se durante todo o trecho uma ausência de intervalos de semitons e a presença de intervalos de tons inteiros e um intervalo de um tom e meio, características básicas de escalas pentatônicas, sem que, contudo, se possa obter uma escala pentatônica completa, uma vez que se dispõe apenas de 4 graus. Dessa forma, organizando essas notas em ordem ascendente para uma melhor visualização (desconsiderando notas repetidas), encontraremos, subjacente às mesmas, a escala de DÓ sustenido pentatônico. Como segue abaixo:

$$\begin{array}{cccc} \text{ré\#} & - & \text{fá} & - & \text{sol\#} & - & \text{lá\#} \\ & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ & & 2^{\text{a}}M & & 3^{\text{a}}m & & 2^{\text{a}}M \end{array}$$

$$\begin{array}{cccccc} (\text{dó\#}) & - & \text{ré\#} & - & \text{fá} & - & \text{sol\#} & - & \text{lá\#} & - & [\text{dó\#}] \\ & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} & & \underbrace{\hspace{1.5em}} \\ & & 2^{\text{a}}M & & 2^{\text{a}}M & & 3^{\text{a}}m & & 2^{\text{a}}M & & 3^{\text{a}}m \end{array}$$

Figura 4 - disposição intervalar da subseção A11 (exemplo de escala pentatônica incompleta)

Sendo assim, quando o A₁₁ é executado, temos a sensação auditiva de estarmos ouvindo uma escala pentatônica, ainda que essa esteja incompleta.

Definido as características harmônicas e melódicas do A₁₁, podemos aplicar esse mesmo princípio para suas transposições. Dessa maneira, o A₁₂ sugere a escala pentatônica de SI e o A₁₃ sugere a escala de LÁb.

Isto é com relação aos A_1 . Com relação aos A_2 , note-se que cada qual deles é, em sua estrutura melódico-harmônica, constituído exclusivamente por um intervalo de segunda (excluindo-se a nota pedal) – excetuada a ponte, em A_{23} –, o que não constrói sequer um acorde, acomodando apenas um único intervalo, e funcionando como efeito sonoro entre os A_1 .

A estrutura harmônica da seção B é idêntica à da seção A, onde não podemos determinar uma escala base, porém partes de algumas. Nesse caso, os trechos de escala base encontrado são sempre de tons inteiros. Segue abaixo, o mesmo procedimento aplicado sobre a seção A:

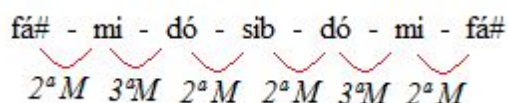


Figura 5 - Notas e disposição intervalar de B_{11} (*Repente I*)

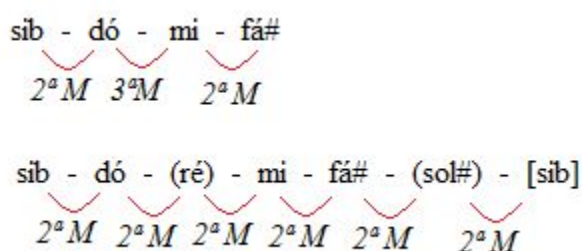


Figura 6 - Notas ordenadas de forma ascendente e a comparação com a escala de tons inteiros (*Repente I*)

Apesar das notas $RÊ$ e $SOL\#$ não fazerem parte da estrutura desse trecho, é perceptível, ao escutarmos, a sensação de a seção B conter em sua estrutura a escala

de tons inteiros, sendo transposta em B₁₂ e B₁₃, como explicado antes. Além disso, os trechos que intercalam B₁₁, B₁₂ e B₁₃, assim como na seção A, são utilizados como efeitos transitórios, não comportando nenhuma intenção de escala base, visto que também são usadas apenas duas notas que se repetem de maneira rápida, aparte a nota pedal (e excetuando-se a *coda*).

Com efeito, a experiência perceptual desse *Repente* corresponde à de uma sucessão de materiais separados, cada qual apoiado sobre uma diferente escala base, todas incompletas; desta maneira, divisando uma diversidade de harmonias pentatônicas e de tons inteiros, sem explicitar nenhuma delas, mas sugerindo-as de maneira indireta.

É por isto que propomos a qualidade pantonal para a feição harmônica deste *Repente*, muito embora ele prescindia da característica de simultaneidade entre as diferentes valorações harmônicas reconhecíveis (na medida em que elas ocorrem apenas separadamente, em sucessão, uma à outra). Relembramos, ainda, que, neste *Repente*, não estamos afirmando pantonalidade com o sentido “tradicional” de tonalidade, mas sim em um sentido alargado para acomodar tantas manifestações harmônicas diferentes na música posterior ao século XIX. O termo *pantonal* é de definição obscura e imprecisa. Aqui, deve ser entendido sob a luz das restrições e explicações destes dois últimos parágrafos.

3.1.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas, o *Repente* I se prevalece da utilização de movimentos simétricos horizontais e verticais para se obter as transposições das frases A1, A2, B1

e B2. Ou seja, ao manter a disposição intervalar mantém-se também o mesmo *shape*, porém aplicado em outra casa do braço (mantem-se também o mesmo padrão da mão direita). Além desse recurso, a utilização de cordas soltas nas notas pedais MI e RÉ, como dito antes, criam um efeito sonoro de *campanella*.

Essas características idiomáticas influenciam de forma direta na produção de uma gama de possibilidades sonoras. Além de auxiliar os contrastes dinâmicos propostos na partitura pelo compositor, essas características favorecem também contrastes tímbricos. Por exemplo, uma maneira de criar contrastes sonoros entre frases que utilizam *campanella*, é movimentar a mão direita horizontalmente tanto em direção ao cavalete quanto em direção ao braço do instrumento, variando assim, timbres que vão de um som mais “*dolce*” à um som mais “*metálico*”.

Ainda sobre as *campanellas* podemos ressaltar a influência do andamento rápido da música (*vivo*) em um resultado sonoro estendido (com muitas notas ressoando ao mesmo tempo). A utilização de semicolcheias em toda a peça, a utilização de nota pedal e a possibilidade de deixar algumas notas pressionadas em quanto outras notas ressoam, criam em toda a música uma espécie de nuvem sonora.

Vejamos o exemplo abaixo, do primeiro compasso desse *Repente*, onde a nota SOL# pode continuar soando enquanto as duas notas seguintes são tocadas pois essas notas que seguem o SOL# estão em outra corda. Isso se aplica na nota seguinte FÁ, que continua soando enquanto as outras notas, da corda inferior, são tocadas. Essa ideia se aplica a todas as outras frases, otimizando o efeito idiomático de *campanella*.



Ex. 17 - utilização de *campanella* no *Repente I*

3.1.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

Nesse *Repente* é fundamental por parte do violonista ter atenção especial na postura da mão esquerda. Ao utilizarmos cordas soltas em conjunto com outras cordas pressionadas, sobretudo em regiões mais agudas, vemos que é extremamente difícil não “sujar” as notas, caso a postura da mão esteja incorreta. O fato da corda solta naturalmente ter uma vibração mais ampla que as cordas pressionadas, e o fato de termos nesse *Repente* frases rápidas com mudanças de posicionamentos, dificultam ainda mais uma execução “limpa”.

Um exercício que auxilia o desenvolvimento de uma boa postura da mão esquerda consiste em fazer uma escala natural ou cromática sobre uma única corda. Essa escala será executada nas cordas onde podemos obter uma corda solta acima e uma corda solta abaixo (2ª, 3ª, 4ª e 5ª cordas). Desse modo, executamos a escala tocando as três cordas de maneira arpejada (I-M-A ou A-M-I), fazendo soar as notas da escala e as cordas soltas que estão ao redor da corda pressionada.

3.2 *Repente* II (Calmo)

3.2.1 Análise estrutural

A estrutura formal do *Repente* II é um ternário simples, onde se pode notar um contraste entre duas partes, a seção A e a seção B, de valores rítmicos, melódicos e uma mudança de andamento (seção A com indicação de *Calmo*, e a seção B com indicação de *Agitado*). Após a seção B, há um retorno ao material da seção A, com algumas modificações em sua estrutura melódica e harmônica, caracterizando dessa maneira a seção A'. A forma desse *Repente* pode ser exemplificada com o seguinte diagrama:

Tabela 3 - Diagrama da estrutura formal do *Repente* II

Seção A	Seção B	Seção A'
cc. 1 – 11	cc. 12 – 21	cc. 22 – 32

Em questões harmônicas, esse *Repente* é todo estruturado em harmonia quartal, ou seja, com acordes que utilizam em sua formação a superposição de intervalos de quarta. Por padrão, o intervalo mais típico de harmonias quartais é a quarta justa, mas uma harmonia quartal também pode acomodar quartas aumentadas e/ou diminutas, bem como omissão e dobramento de notas e inversões; todas estas disposições são encontradas neste *Repente*.

A utilização desse tipo de harmonia em uma obra violonística da maneira como é feita nesta peça, é favorecida pela exploração da afinação padrão do violão: As cordas

soltas contínuas afinadas em intervalos de quartas justas, com a única exceção de uma 3ª maior entre a 2ª e a 3ª corda. Porém, essa diferença é compensada ao imaginarmos a ordem das cordas soltas do violão de outra maneira, obtendo-se, rigorosamente, um acorde quartal, com a superposição de apenas intervalos de quarta justas, invertido e com uma de suas notas (MI) dobrada. Veja abaixo:

Cordas do violão: 1ª MI, 2ª SI, 3ª SOL, 4ª RÉ, 5ª LÁ, 6ª MI.

Notas ordenadas formando o acorde quartal: SI, MI, LÁ, RÉ, SOL.

Isto posto, é o caso de considerar que qualquer *pestanda*⁴ ou *meia pestana* também apresenta grande potencial de funcionar como um acorde quartal ou parte de um, uma vez que dita técnica transpõe cada corda envolvida por uma mesma quantidade de semitons, acarretando uma transposição cromática perfeita de um acorde envolvendo apenas cordas soltas. Dita propriedade instrumental foi amplamente utilizada por Cameron neste *Repente*, especialmente em sua seção B.

Para uma melhor explicação dos tipos de acordes utilizados na confecção desse *Repente*, utilizaremos a notação proposta por Stefan Kostka, usada em seu livro *Materials and Techniques of Twentieth-Century Music* (Kostka, 2006, p. 56). A notação

⁴ Por “pestanda”, em violão, entende-se a técnica consistindo em utilizar um único dedo da mão esquerda (geralmente o dedo 1 – indicador) para prender todas as cordas (ou da corda 1 à corda 5) em uma mesma casa (uma casa é qualquer um dos espaços delimitados ao longo da madeira do braço, onde recaem os dedos da mão esquerda); meia pestana é a mesma técnica só que prendendo de 2 a 4 cordas contíguas. Considerando-se que, ao longo de uma mesma corda qualquer, cada casa a mais aumenta meio tom na altura do som, segue-se a propriedade de transposição explicada no corpo do texto. A pestana também é conhecida com barra.

na forma “ $A \times 4 \text{ on } B$ ” (“ $A \times 4$ em B ”) significa o acorde quartal com a quantidade “ A ” de notas tendo a nota “ B ” como fundamental. Então, “ A ” é um número inteiro maior ou igual a 3 e “ B ” é uma letra identificando uma nota (conforme a cifragem $A = L\acute{A}$, $B = SI$, $C = D\acute{O}$ etc.) – obviamente podendo ser, “ B ”, acompanhado de símbolo de alteração ($\#$ ou b). Ou seja, considerando-se “ B ” como a nota mais grave, ao sobreporem-se, por intervalos de quarta justa, “ A ” notas, obtém-se o acorde “ $A \times 4$ em B ”. Por exemplo, 5×4 em C é o acorde quartal com cinco notas: $D\acute{O} - F\acute{A} - SIb - MIb - L\acute{A}b$. A notação permanece a mesma para as versões de um acorde incluindo notas omitidas e/ou dobramentos e/ou inversões⁵.

Então, ao analisarmos a seção B, encontraremos apenas 3 variedades de acordes quartais, cada uma delas em uma grande quantidade de transposições.

Na estruturação da primeira variedade de acorde ocorrente nessa seção, o compositor fez uso das quatro primeiras cordas do violão ($RE - SOL - SI - MI$), obtendo assim um acorde 5×4 em SI na 3ª inversão, com a nota $L\acute{A}$ omitida.

O mesmo raciocínio é aplicado para as outras duas variedades de acordes encontrados na seção B, obtendo dessa maneira um acorde de 5×4 em SI na 2ª inversão, com a omissão do MI , e o acorde 4×4 em MI (em estado fundamental). É valioso notar que a primeira variedade corresponde às quatro primeiras (primeira à quarta) cordas do violão soltas, a segunda variedade corresponde da segunda à quinta corda solta e a terceira variedade compreende às quatro últimas cordas (terceira à sexta) soltas.

⁵ Kostka utiliza o termo “invertido” (“*inverted*”) entre aspas, provavelmente pelo fato de que, em harmonias quartais, o estado de um acorde normalmente não é tão determinante quanto em harmonia tradicional (triádica). Em nosso texto, utilizamos o termo “inversão” sem aspas, querendo nos referir apenas às diferentes distribuições possíveis das notas dentro de um acorde, mudando qual é a mais grave.

Tendo as três variedades de acordes ocorrentes na seção B, teremos a utilização desses acordes sob muitas transposições diferentes, alcançadas por meio da utilização de pestanas ou meia pestanas, mantendo dessa forma o conteúdo intervalar entre as notas nos acordes que transpõem uma mesma variedade. Segue abaixo o primeiro compasso da seção B, onde podemos ver claramente a utilização de quatro transposições do primeiro tipo de acorde: (a primeira ocorrência de acorde se dá sob figuração arpejada).



Ex. 18 - Transposições de acordes quartais da seção B (*Repente II*)

Note o uso de meia pestanas para obter a variedade de transposições acordais acima, enriquecendo significativamente a sonoridade da peça.

Nos dois compassos seguintes, observa-se uma estruturação sonora semelhante, porém, utilizando as duas outras variedades de acordes, transpondo sempre através da utilização das pestanas (ou meias pestanas) para obter as transposições.

Nos compassos 15 e 16, encontramos movimentos melódicos em meio a sucessões de acordes quartais. No 15, o movimento ascendente de uma voz intermediária e, no 16, o movimento contrário entre as vozes aguda e grave. Segue a abaixo o trecho dos compassos 15 e 16:



Ex. 19 - Movimento de vozes dos compassos 15 e 16 do *Repente II*

Em seguida, acontecem eventos similares aos do início da seção, com a utilização das três variedades de acordes com suas transposições (desta vez, transposições ascendentes):



Ex. 20 - Outras transposições de acordes quartais da seção B

Diferentemente da seção B, onde a maioria dos acordes são quartais perfeitos, na seção A encontraremos uma variedade complexa de acordes quartais, com intervalos que não são justos, sendo a maioria deles invertidos e com notas suprimidas. Além disso, há a presença de uma melodia na voz mais aguda, que aparece em alguns trechos em movimento contrário ao baixo, modificando a estruturação dos acordes. Nos dois

primeiros compassos do *Repente* podemos observar essas características. Segue o exemplo abaixo do trecho inicial da seção A:



Ex. 21 - Características melódicas e harmônicas da seção A (*Repente II*)

Nota-se no primeiro compasso a utilização de um acorde quartal, onde temos a superposição de uma quarta aumentada e de duas quartas justas. Em seguida temos outro acorde 4x4 em M1b, porém com uma nota suprimida. Esses acordes são bem distintos entre si, descartando dessa maneira a possibilidade de transposição na obtenção deles. Apesar disso, em alguns trechos iremos encontrar a transposição de acordes.

No segundo compasso do *Repente*, encontraremos a movimentação contrária entre vozes extremas, como se vê no exemplo a seguir:



Ex. 22 - Movimentos contrários entre vozes extremas (*Repente II*)

Nesse compasso encontraremos os seguintes acordes: 4x4 em MI na 4ª inversão; 4x4 em LÁ, 3ª inversão; 4x4 em LÁ na 3ª inversão. Estes dois últimos são o mesmo, porém as notas suprimidas são diferentes: respectivamente, LÁ e FÁ. Além disso, os acordes também não são obtidos por transposição como na seção B, surgindo então a partir da movimentação de vozes.

Ao lado da estruturação harmônica, de que discorremos até aqui, é interessante observar que, sobre toda essa complexa estruturação harmônica quartal, encontramos, ao longo de todo o *Repente II*, construções melódicas baseadas, principalmente, em intervalos de segundas maiores e menores (e seus enarmônicos).

3.2.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas, fica claro a utilização de movimentos simétricos horizontais providos das transposições de acordes quartais. Apesar de, nas seções A e A', encontrarmos formatos de acordes que não são muito usuais (alguns até desconfortáveis na execução), nos compassos 4 e 5, é notável a utilização do movimento horizontal na transposição perfeita dos acordes, preservando a disposição intervalar e conseqüentemente o *shape*. Observa-se no exemplo abaixo:



Ex. 23 - Movimento simétrico horizontal na seção A (*Repente II*)

Ao lado dessa questão idiomática, é interessante observar que, sobre toda essa complexa estruturação harmônica quartal, encontramos, ao longo de todo o *Repente II*, construções melódicas baseadas, principalmente, em intervalos de segundas maiores e menores (e seus enarmônicos).

3.2.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

O *Repente II*, como já vimos anteriormente em sua análise estrutural, é composto de acordes que possuem uma melodia na ponta e que seguem praticamente por toda a peça. Isso nos atenta para o fato de que devemos ressaltar de alguma forma essa melodia das outras notas que compõem esses acordes.

Existem duas maneiras de ressaltar um nota da extremidade superior de um acorde: Tocando o acorde arpejado e pondo mais energia para o dedo em que se toca a nota da ponta (podendo ser apoiada ou não); ou tocar o acorde de forma plaquê, porém fazendo um movimento maior no dedo, em direção à palma da mão, na nota da ponta.

Ambas as técnicas podem ser utilizadas nesse *Repente*. Contudo, por não encontrarmos nenhuma indicação para esses acordes serem tocados de maneira arpejadas, ou seja, todos tocados em plaquê, devemos fazer o maior uso da segunda forma de ressaltar notas, deixando os acordes arpejados para momentos cadenciais ou em clímax da música.

É importante o desenvolvimento dessas duas técnicas para o equilíbrio desse *Repente*. Pois sem elas não podemos entender e ouvir os diferentes planos sonoros, assim como a melodia e acompanhamento harmônico evidente nesse *Repente*.

3.3 *Repente* III (Galante)

3.3.1 Análise estrutural

O *Repente* III é uma peça dodecafônica. Porém, é utilizada, além das transposições da série original, uma série que não guarda, com as demais, nenhuma relação estritamente dodecafônica.⁶

A série original, que dá base para toda a estrutura harmônica da peça, é claramente encontrada nos dois primeiros compassos, visto que são utilizadas sucessivamente 12 notas distintas do total cromático, com apenas uma repetição da nota SOL no último tempo do segundo compasso. Desse modo, segue a série original:

MI – FÁ# - RÉ# - SOL# - DÓ# - Sib – LÁ – SOL – SI – RÉ – DÓ – FÁ

⁶ Siglind Bruhn classifica como “permutação arbitrária”, uma série que não mantém nenhuma relação serial sistematicamente identificável com a série original da peça em que se encontra. Tal situação podemos considerar acontecendo neste *Repente*, o qual, de resto, é caracterizável como dodecafônico, e, inspirados nisto, utilizaremos a expressão “série ‘arbitrária’”, no que segue em nosso texto. Contudo, é preciso salientar que essa classificação de Bruhn, com “permutação arbitrária” sendo uma categoria de “permutação seletiva”, é apresentada, pela autora, no tocante a, especificamente, a música de Olivier Messiaen. (Bruhn, 2008). Para detalhes e o contexto completo dessa consideração, vide a fonte original de Bruhn (2008).

Além dessa série, e à parte à série “arbitrária”, encontraremos no decorrer da peça duas transposições da série original: uma por 3^a maior descendente e outra por 2^a maior descendente.

A estrutura formal do *Repente* III é a de um rondó A B A' C A". Podemos observar contrastes entre as partes, tanto na estrutura harmônica quanto em demais elementos, e as mudanças de seções são sempre assinaladas pelas mudanças de andamento – uma mudança de andamento, uma mudança de seção, respectivamente. Em A', a série original aparece transposta. E A" consiste no material de A incompleto (apenas recapitulando a série original) e ligeiramente modificado para a finalização.

Na seção A, que compreende os quatro primeiros compassos da peça, podemos encontrar a série original e a série “arbitrária” (FÁ – RÉ – MI – DÓ# - FÁ# - SI – LÁb – SIb – SOL – LÁ – DÓ – MIb. Como segue:

cc. 1- 2: série original;

cc. 3 – 4: série “arbitrária”.

A seção B inicia-se no compasso 5, com a mudança de andamento, de *Galante* (semínima = 72) para *poco meno* (semínima = 56). Dessa maneira podemos delimitar a seção B começando no compasso 5 e terminado no compasso 15, onde há uma outra mudança de andamento. Em relação à estrutura harmônica, toda a seção B é constituída por 2 séries: uma transposição da série original por 3^o maior descendente (DÓ – RÉ – SI – MI – LÁ – SOLb – FÁ – MIb – SOL – SIb – LÁb - RÉb) e outra transposição

da série original por 2^o maior descendente (RÉ – MI – DÓ# - FÁ# - SI – LÁb – SOL – FÁ - LÁ - DÓ – Sib - Mib).

A estrutura da seção B pode ser definida da seguinte maneira:

cc. 5 – 6: transposição por 3^a maior descendente;

cc. 7 – 9: transposição por 3^a maior descendente;

cc. 10 – 11: transposição por 3^a maior descendente;

cc. 12 – 15: transposição por 2^a maior descendente;

A seção seguinte, que começa no compasso 16 (*Tempo I*) e termina no compasso 19, é uma transposição na íntegra, por 3^o maior, da seção A. Toda a disposição intervalar entre as notas é mantida assim como toda figuração rítmica, melódica e marcação de dinâmica. Por esse motivo podemos considerá-la como seção A'. A seção A' é identificada, então, da seguinte maneira:

cc. 16 – 17: transposição por 3^a maior ascendente;

cc. 18 – 19: transposição da série “arbitrária” por 3^a maior ascendente;

Do compasso 20 (*Agitado*) até o 24, encontramos a seção C. Aí, encontramos uma melodia aguda idêntica àquela da seção B aos compassos 12-15 (exceto ao final do compasso 22, mais a cabeça do 23, quando o compositor recorre à uma oitava acima),

repetindo sua série; porém, o ritmo global se faz profundamente diferente do daquela, em razão do padrão da voz grave.

Seção C (cc. 20 – 24):

Ex. 24 - Célula rítmica do baixo na seção C (*Repente III*)

Trecho repetido seção B (12-15):

Ex. 25 - Célula rítmica do baixo na seção B (*Repente III*)

Por fim, os dois últimos compassos (25-26) da peça (*Tranquillo*) recobram o material do início de A (somente a série original), com pequenas modificações para finalização.

Ao longo desta análise, percebemos eventos ocorrendo ora em uma voz aguda, ora em uma voz grave. De fato, todo o *Repente III* apresenta um interessante movimento contrapontístico, que explicitamos no exemplo a seguir para os quinze primeiros compassos:

The image displays a musical score for two voices, transposing the first 15 measures of *Repente III*. The score is organized into six systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-3) shows the initial melodic lines. The second system (measures 4-6) includes a triplet in the treble staff. The third system (measures 7-9) features a triplet in the bass staff. The fourth system (measures 10-12) shows a triplet in the treble staff. The fifth system (measures 13-15) features a triplet in the bass staff. The sixth system (measures 15-15) shows the final measure of the excerpt. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Ex. 26 - Trasposição para duas vozes dos 15 primeiros compassos do *Repente III*

3.3.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas esse *Repente* dispõe de recursos de ligados, *glissando* e certo tipo de *campanellas*. Durante praticamente toda a peça, são utilizados ligados com intenção de criar articulações diferenciadas e facilitar alguns trechos rápidos. Podemos destacar os ligados do compasso 4, onde há quatro fusas ligadas e que logo em seguida seguem com semicolcheias ligadas de duas em duas notas, como segue no exemplo abaixo:



Ex. 27 - Utilização de ligados no *Repente* III

Nota-se que os ligados sugerem uma articulação diferente da métrica de trecho, sobretudo nos ligados nas semicolcheias, facilitando a execução das notas e das indicações de *accel.* e *rall.* Com isso, o intérprete pode optar por seguir a métrica natural da música, fazendo os acentos nos tempos fortes, ou seguir essa proposta de acentuação em tempo fraco provida pela utilização dos ligados.

Ainda sobre os ligados, podemos destacar o trecho do compasso 20 ao 24, onde há uma sequência de tercinas repetidas, como mostra a figura a seguir:



Ex. 28 - Utilização de ligados com cordas soltas no *Repente III*

Outro recurso idiomático utilizado é o efeito de *glissando* no compasso 9, que consiste em arrastar o dedo pressionando de maneira rápida da nota SOL até nota SI, fazendo soar todas as outras notas que estão entre elas.

O terceiro recurso idiomático é a *campanella*, que encontramos em toda a seção B (*pouco meno*). Nessa seção, encontramos uma indicação na partitura escrita: *Cantando*. Essa indicação reforça a ideia de utilização de ligados para criar uma sonoridade onde ressoam muitas notas simultaneamente, mesmo o trecho sendo melódico. Cameron utiliza também o recurso da escrita para otimizar esse efeito, adicionando haste de semínima em alguma cabeças de notas, como mostra o exemplo a seguir:

Ex. 29 - Utilização de campanela no *Repente III*

Nesse *Repente*, é notável as indicações de dinâmicas e de expressões tais como: *rallentando*, *ritardando*, *diminuendo*, *cantando*, etc. Elas são fundamentais para dar consistência à peça e coesão entre as partes, fazendo valer também sua indicação de andamento (*Galante*).

3.3.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

Encontramos nesse *Repente* muitas indicações de dinâmicas e agógicas sobre um mesmo trecho. O uso de *rallentando* e *diminuendo*, *rall* e *dim*, usados de forma conjunta, transmite uma sensação de “elegância” no movimento. E de fato, quando tocamos essa

peça é notável essa sensação. Porém, deve-se tomar bastante cuidado para que esses dois recursos dinâmicos não interfiram diretamente no pulso da música. É fundamental, apesar das mudanças de andamentos, manter o pulso firme e respeitar a duração das figuras, pois sem isso não é possível ter fluidez e coerência entre frases.

Outro detalhe importante para a interpretação dessa peça é ter a atenção nos contrapontos, sendo necessário ressaltar vozes e abafar notas respeitando suas durações. Tecnicamente a mão direita tem que estar solta (sem tensão) para abafar as notas.

A respeito dos *glissandos* deve-se ter atenção aos diversos tipos de efeitos que podem ser produzidos. Dependendo, nesse caso, diretamente da velocidade, distância e pressão colocados no dedo que produz o efeito. No caso desse *Repente*, no compasso 8, é conveniente fazer com certa velocidade, visto que a frase anterior é mais movida que a frase seguinte.

3.4 *Repente* IV (Presto)

3.4.1 Análise estrutural

Esse *Repente* tem como estrutura formal um ternário simples, com duas seções contrastantes em aspectos principalmente melódico-harmônicos, havendo uma repetição na íntegra da seção inicial, logo após a segunda seção. Proporcionalmente falando, é notável uma maior extensão da seção intermediária (seção B), comparada a

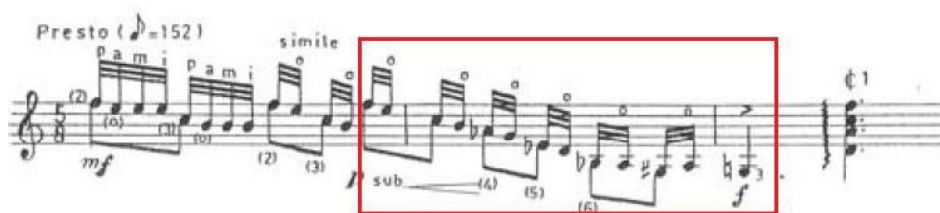
seção inicial (seção A), resultando dessa maneira uma concentração de elementos mais complexos na estruturação dessa segunda seção. Segue abaixo um quadro da forma:

Tabela 4 - Diagrama da estrutura formal do *Repente IV*

Seção A	Seção B	Seção A
cc. 1- 7	cc. 8 – 22	cc. 23 – 30

Sobre a estruturação harmônica desse *Repente*, podemos dizer que ele é todo baseado em princípios de harmonia quartal, mesmo ele sendo construído quase todo com melodias, contendo apenas alguns acordes em trechos cadenciais das seções A. Assim como no *Repente II*, utilizou-se a propriedade da afinação padrão das cordas do violão para estruturar toda a sua harmonia, bem como das melodias.

Na seção A, do quarto tempo do primeiro compasso até o primeiro tempo do terceiro encontraremos duas melodias sobrepostas, cada uma delas sendo principalmente quartal, uma utilizando cordas presas e outra utilizando cordas soltas, como mostra o exemplo abaixo:



Ex. 30 - Utilização de melodias sobrepostas (*Repente IV*)

Veja que, na grafia da partitura, as direções das hastes ajudam a distinguir as duas melodias, sendo que as notas com hastes para baixo constituem a melodia com as cordas presas e, as demais, constituem a melodia em cordas soltas (a última nota, SOL, com haste para cima, é comum a ambas as melodias). A primeira melodia é, então, constituída das seguintes notas: FÁ – DÓ – LÁ^b – M¹b – S¹b – SOL# – SOL (bequadro); a segunda é constituída das notas: MI – SI – SOL – RÉ – LÁ – LÁ – SOL. Em ambas as melodias, a obtenção dos intervalos consecutivos de quarta justa utilizou as propriedades da afinação padrão do violão.

Essas duas melodias guardam, entre si, intervalos de segundas menores, provocando o aparecimento de um interessante efeito harmônico-melódico.

Logo após a exposição dessas duas melodias, encontraremos um acorde cadencial, finalizando esse trecho. Considerando-se a condição quartal das melodias que o precedem, esse acorde também deve ser entendido como quartal: 5 x 4 em LÁ, invertido e com a nota SOL omitida (se bem que ela aparece logo antes do acorde)⁷

Até o final da seção A, iremos encontrar, mais duas vezes, uma estrutura semelhante, tanto da construção melódica, como do acorde cadencial que se encontra no final de cada trecho. Abaixo, no exemplo da seção A, com esses 3 trechos sonoros:

⁷ Em um contexto harmônico tonal, este mesmo acorde poderia ser entendido, por exemplo, como um acorde de RÉ menor com sétima menor; ou ainda como alguma outra função triádica (por exemplo, DÓ maior com quarta, sexta e nona, invertido), dependendo da progressão. Aqui, pelo motivo apresentado no corpo do texto, é entendido como 5 x 4 em LÁ. Esta situação é valiosa para destacar a importância do contexto (harmônico, neste caso) ao se proceder a uma análise musical.

The image displays three staves of musical notation. The top staff is in treble clef, marked 'Presto (♩=152)' and 'simile', with the lyrics 'p a m i p a m i'. It shows a melodic line with repeated notes and a bass line with a chromatic descent. The middle and bottom staves show the same melodic material transposed to different registers, with the bottom staff marked 'p' and 'sub'.

Ex. 31 - Outras utilizações de melodias sobrepostas

Podemos notar que para estruturar as outras duas melodias o compositor continuou usando uma das melodias, a das cordas soltas, e variou apenas as outras, mantendo, mesmo assim, a característica intervalar quartal. (mantida, também, nos acordes cadenciais).

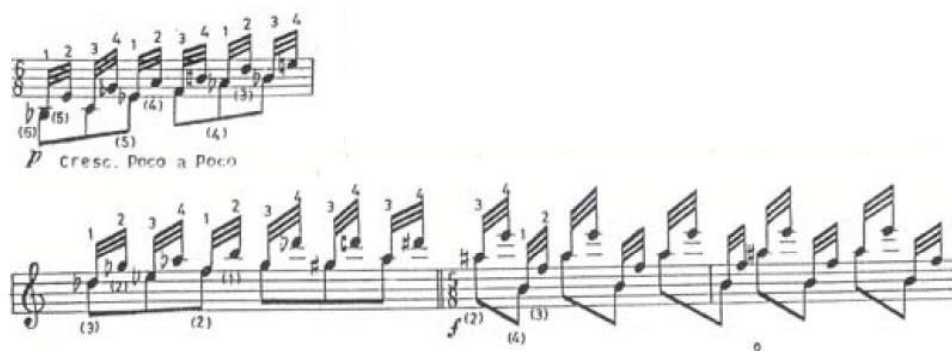
A seção B pode ser dividida em dois períodos, sendo o primeiro começando no compasso 8 e terminando no 18, e o segundo começando no compasso 19 e terminando no 22. Cada qual compreende duas estruturas melódicas quartais, porém de maneiras diferentes.

No primeiro período, após 6 compassos repletos de notas repetidas em seguida, perfilando intervalos de sétima menor (RÉ# - MI), depois oitava justa (MI - MI), depois quinta diminuta (MI - LÁ#), encontraremos, a partir do compasso 14, uma melodia quartal que se comporta de maneira mais estática do que a outra, e que transpõe a mesma estrutura em cordas soltas da seção A para uma oitava acima. A outra melodia, sobreposta com esta, percorre uma escala cromática perfeita que descende em duas oitavas (de MI a MI).

A seguir, o exemplo do primeiro período da seção B:

Ex. 32 - Primeiro período da seção B (*Repente IV*)

No segundo período dessa seção, assim como na seção inicial, teremos a utilização de duas melodias se movendo em simultâneo, porém desta vez guardando intervalos de trítomos entre si, criando outro interessante efeito sonoro melódico-harmônico. Dentro de cada melodia, o movimento sonoro passa a ser por intervalos de segunda maior e terça menor alternados. Como mostra o exemplo a seguir:



Ex. 33 - Utilização de melodias sobreposta na seção B (*Repente IV*)

Por fim, temos a repetição da seção A na íntegra, mantendo as mesmas propriedades melódico-harmônicas, modificando apenas o final, para concluir a peça.

3.4.2 Análise idiomática

Os recursos idiomáticos presentes nesse *Repente* são trêmulos, movimentos simétricos verticais e horizontais e utilização de cordas soltas.

Os recursos de trêmolo e cordas soltas são utilizados em conjunto para se obter novos resultados sonoros, e essa combinação de recursos, como visto antes, está presente em praticamente todo o *Repente*. Unindo esses recursos com as definições harmônicas já explicadas anteriormente o resultado sonoro desse *Repente* é algo inovador para o violão, explorando uma sensação auditiva única.

Outro recurso idiomático presente nesta peça é a utilização de movimentos simétricos verticais, como mostra o exemplo seguinte:

The image shows a musical score for a piece titled 'Repente IV'. It consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of *p* (piano) and a crescendo instruction 'cresc. Poco a Poco'. The music is written in a treble clef and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Fingering numbers (1-4) are written above the notes. The second staff starts with a dynamic marking of *f* (forte) and also includes a 'p cresc. Poco a Poco' instruction. This staff continues the rhythmic pattern with similar fingering. The score is annotated with various numbers in parentheses, such as (2), (3), (4), (5), and (6), which likely refer to specific measures or techniques. The overall style is highly technical and rhythmic, characteristic of a piece designed to showcase the performer's technique.

Ex. 34 - Utilização de movimentos simétricos verticais (*Repente IV*)

Observe que o padrão da mão esquerda é mantido quando ocorre a mudança de cordas, preservando dessa maneira o *shape*.

Vale ressaltar também a importância das indicações de dinâmicas presentes na partitura. Elas sem dúvida fazem toda a diferença no resultado final e na criação de sonoridades contrastantes. A técnica de trêmolo executada de maneira rápida, como é o caso desse *Repente* (152bpm) possibilita ao intérprete criar contrastes tímbricos, enriquecendo dessa maneira a interpretação.

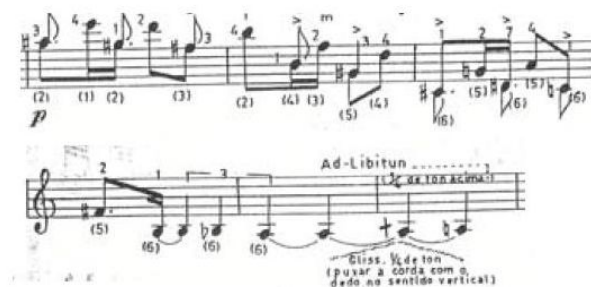
3.4.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

No violão, um dos recursos idiomáticos mais difíceis para se manter o equilíbrio sonoro é o trêmolo, pois são vários fatores que concorrem para se ter um resultado satisfatório. Tais como: Acento métrico, digitação da mão direita (p-i-m-a, p-a-m-i, p-m-i-a, etc), cordas utilizadas e até mesmo o formato das unhas, contribuindo de forma direta no resultado sonoro.

Nesse *Repentes*, composto inteiramente por trêmolo, observamos dois tipos deles, um utilizando duas cordas adjacentes (ex. MI e SI) e outro utilizando apenas uma corda. O primeiro tipo é de certa forma mais fácil de se manter a regularidade rítmica e a igualdade sonora das notas repetidas. Porém, o intérprete deve estar atento para que não haja nenhum tipo de acento em tempo fraco ou nas notas repetidas. Nesse caso, aconselha-se o estudo do trêmolo em um andamento mais lento prestando atenção principalmente na intensidade de cada nota repetida. Sejam elas fracas ou fortes. Para posteriormente, em andamento rápido, não haver dedos que pulsando com intensidades diferentes.

No segundo tipo de trêmolo, o que utiliza apenas uma corda, é necessário um estudo com precisão dessas questões de equilíbrio sonoro das notas repetidas. Pois a utilização do polegar em que dedilha a mesma corda que em seguida será dedilhada por um dos outros dedos (I ou M ou A), desestabiliza o posicionamento de toda mão direita devido a uma condição anatômica. Nesse caso, faz-se necessário um movimento circular do punho de forma sutil, compensando o fato do polegar anatomicamente ter um ângulo de ataque diferente dos demais dedos. Dependendo do dedilhado usado (p-i-m-a, p-a-m-i ou p-m-i-a) esse movimento circular pode ser para o lado direito ou esquerdo. Assim como no primeiro caso de trêmolo, o trêmolo na mesma corda deve ser estudado em andamento lento visando sempre a regularidade rítmica e sonora das notas repetidas.

Outro fator que influencia diretamente na qualidade sonora do trêmolo é o uso de diferentes ângulos da mão direita. Ao chegarmos nos bordões do instrumento é preferível que se tenha um ataque nas cordas mais frontal e paralelo, evitando arrastar as unhas nas cordas evitando ruídos.

Ex. 36 - Segundo padrão Rítmico do *Repente V*

Dessa forma, podemos delimitar a primeira seção começando no primeiro compasso e terminando no compasso 22, com barra dupla entre o 22 e o 23, e alterando-se a estruturação rítmica neste.

Proporcionalmente, o conteúdo sonoro da seção B é bem menor do que o da seção A, visto que contém apenas 4 compassos. Porém, as mudanças da figuração rítmica, do andamento e as indicações de dinâmicas tornam essa seção bem contrastante com a anterior, como segue no exemplo abaixo:

Ex. 37 - Seção B do *Repente V*

Em seguida, há um retorno na íntegra da parte inicial da seção A, repetindo tanto o primeiro padrão quanto suas notas. Há apenas uma pequena variação no último compasso, para a finalização.

Sendo assim, podemos representar a forma desse *Repente* com a seguinte tabela:

Tabela 5 - Diagrama da estrutura formal do *Repente V*

Seção A	Seção B	Seção A'
cc. 1 - 22	cc. 23 - 26	cc. 27 - 37

Em aspectos harmônicos, apesar de encontrarmos séries incompletas, o *Repente V* é uma peça serial.

Na seção A, nos dez primeiros compassos, encontraremos duas séries, cada uma com dez notas distintas, como segue abaixo:

SOL – MI – DÓ# - SI – LÁ# - MIb – RÉ – DÓ – LÁ – SOL#

FÁ – MI – RÉ# - DÓ# - FÁ# - SOL – RÉ – SIb – LÁ – SOL#

Nos compassos seguintes, encontraremos mais duas séries completas, isto é, séries dodecafônicas, sendo a segunda uma transposição por 2ª maior descendente da primeira (a obtenção destas séries desconsiderou algumas notas repetidas, partindo do mesmo princípio descrito na análise do *Repente* nº 3.).

Seguem abaixo as séries encontradas:

LÁ# - MI - SOL# - RÉ - FÁ# - SI - FÁ - DÓ# - SOL - RÉ# - LÁ - DÓ

SOL# - RÉ - FÁ# - do - MI - LÁ - RÉ# - SI - FÁ - DÓ# - SOL - Sib (transposição por 2ª maior descendente)

A estrutura harmônica da seção B desse *Repente* é formada por duas séries incompletas, tendo a primeira dez notas distintas e, a segunda, nove. De novo, para reconhecê-las, descartamos notas repetidas.

A seguir, as séries encontradas nessa seção:

MI - RÉ# - SI - LÁ# SOL - FÁ# - RÉ - DÓ# - LÁ - SOL#

LÁ - FÁ# - RÉ - SI - SOL - MI - SOL# - DÓ# - RÉ#

Apesar das séries não terem relações claras entre si, ao ouvirmos, é perceptível a noção de unidade entre elas, não só por partilharem do mesmo padrão rítmico, como também por apresentarem um certo padrão quase retrógrado.

Na seção final desse *Repente*, por ser uma repetição integral da parte inicial da seção A, as séries utilizadas são as duas primeiras da peça, mantendo dessa forma a mesma estruturação harmônica.

Resguardada a peculiaridade de o *Repente V*, um rondó A B A' C A'', apresentar o tema de A sob transposição, em A'.

3.5.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas, nesse *Repente* encontramos a utilização de movimentos verticais, o uso de um certo tipo de *glissando* no qual aqui chamaremos de *bend*⁸, e ligados produzidos apenas com mão esquerda (*tapping*).

O recurso de movimento simétrico vertical é encontrado a partir do compasso 11 da seção A, onde há a utilização do segundo padrão rítmico e das duas séries completas que essa peça possui. Esse movimento vertical, mantendo o mesmo desenho da mão esquerda e mudando de cordas é repetido também quando há a transposição da primeira série, como mostra o exemplo a seguir:

⁸ Técnica muito utilizada na guitarra elétrica que consiste em puxar para cima ou para baixo qualquer nota pressionada no braço do instrumento com a intenção de alcançar outra altura em ser preciso tocar a nota que se pretende chegar. Em geral os bends são de ¼ de tom, ½ tom, 1 tom, 2 tons e 2 tons e ½.

251-Violão

Ex. 38 - Movimento vertical encontrado no *Repente V*

Neste mesmo trecho, podemos observar a utilização do segundo recurso idiomático presente nesse *Repente*. No final de cada uma das frases, notamos a indicação do compositor para tocarmos essas notas longas com um procedimento de *bend* ($\frac{1}{4}$ de tom), ou, como escrito na própria partitura, com “*glissando de $\frac{1}{4}$ de tom (pulsar a corda com o dedo no sentido vertical)*”.

Sobre o recurso de ligados produzidos pela mão direita, o compositor utiliza da mesma maneira que apresentamos anteriormente no exemplo que explica esse tipo de ligado. Esse recurso é encontrado no final da seção B do *Repente* e serve de ponte transitória para o retorno da seção A, como podemos observar no exemplo seguinte:



Ex. 39 - Uso de ligados tocados apenas com a mão esquerda (*Repente V*)

Esse *Repente*, em questões sonoras, é bastante rico pois dispõe de uma harmonia singular que é favorecida pelas propriedades do violão. Deve-se essa sonoridade também às indicações de dinâmica propostas por Cameron. Todas essas características contribuem para criação de uma peça serial bastante inovadora em questões sonoras.

3.5.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

No *Repente V* não encontraremos grandes dificuldades técnicas. Tanto na execução das notas quanto em seguir todas as indicações propostas na partitura como dinâmicas e acentos métricos. Porém, alguns aspectos são relevantes e precisam de uma atenção maior para conseguirmos o efeito e o carácter proposto pelo compositor, que no caso está descrito no andamento da música como “*Com Humor*”.

O intérprete deve ter em mente que a combinação de recursos idiomáticos servem diretamente para essa proposta de andamento, podendo experimentar os timbres de maneira exagerada. Utilizando desde o som mais *dolce* que se pode produzir do instrumento para trechos que tenham indicação de “*p*” ou “*pp*” (*piano* ou *pianissimo*) e

sons bem metálicos para os trechos que tenham indicação de “*f*” ou “*ff*” (*forte* ou *fortíssimo*).

Outro fator importante que auxilia no caráter da peça é o andamento movido unido a acentos métricos e padrões rítmicos diferenciados, criando um balanço rítmico dançante.

3.6 *Repente VI*

3.6.1 Análise estrutural

O *Repente VI* é uma espécie de prelúdio, contendo uma única seção com dois períodos contrastantes que são variados e que se intercalam. Entre os dois últimos períodos da peça, encontramos uma interessante tensão harmônica, promovendo o clímax da peça.

Tabela 6 - Diagrama da estrutura formal do *Repente VI*

Período A	Período B	Período A'	Período B'	Clímax	Período A''
cc. 1 – 6	cc. 7 - 11	cc. 11- 16	cc. 17 – 24	cc. 24 – 27	cc. 28 – 36

Em questões rítmicas, nota-se o uso, do começo ao fim, de acordes arpejados em semicolcheias. Na maior parte da peça, esse arpejo começa na sexta corda, percorre até a primeira corda e volta à sexta corda. Tal ocorrência, por criar uma curva sonora entre graves e agudos, dá um aspecto de uma onda, deixando clara a intenção do compositor

em relação ao movimento sonoro da peça, que tem o título de *Ondulando*. Veja abaixo o trecho inicial que exemplifica as características descritas acima:

The image shows a musical score for a guitar piece titled "Ondulando". The score is written in 5/8 time and marked "mf" (mezzo-forte) and "L.V. leggero (deixe vibrar)". The tempo is indicated as 52 bpm. The notation includes arpeggiated chords and a tempo of 52 bpm. The score is divided into two systems. The first system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are p p p i m a m i m i. The second system starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are (5) (4) (3) (2). The third system starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are p p i m a m i m i. The fourth system starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are (4) (3) (2).

Ex. 40 - Utilização arpejos no *Repente VI* que cria o efeito de “ondulando”

Em questões harmônicas, tanto o período A quanto o período B, baseiam-se em uma estrutura de tonalidade suspensa, onde há um centro tonal, porém, não é apresentado de maneira explícita. A utilização de dissonâncias não resolvidas enfraquece as funções dos acordes, além de, na maioria das vezes, não assumir propriamente uma função tonal, desse modo, dificultando a sensação de tonalidade.

No período A, encontraremos apenas dois acordes, sendo o segundo uma transposição do primeiro. Nesse primeiro acorde, desconsiderando as dissonâncias anteriores, temos um MI menor com sétima menor. Já quanto ao segundo acorde, fica difícil de identificá-lo, devido a sua pluralidade sonora. Como não há uma relação funcional dele com o acorde anterior e posterior, esse acorde tem uma ligação com o primeiro apenas por ser transposto.

Sendo assim, podemos dizer que o período A e suas recorrências estão na tonalidade de MI menor. Nota-se que, em ambos os acordes, as notas MI (6ª corda solta)

e MI (1ª corda solta) estão presentes, tornando essa nota um centro de atração e evidenciando essa tonalidade.

No período B, podemos notar a utilização de uma gama maior de acordes, comparado com o período anterior. São utilizados quatro acordes distintos, sendo o 3º e o 4º acordes uma transposição perfeita do 1º e 2º acorde, respectivamente. Além disso, nesse período encontraremos uma melodia, tornando mais evidente o contraste entre as seções. Como mostra o exemplo a seguir:

The image displays a musical score for guitar, featuring arpeggiated chords and a melodic line. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The music is divided into several measures, with some measures containing multiple arpeggiated chords. The melodic line is written above the chords, with fingerings indicated by numbers 1-5. The score includes dynamic markings such as 'p cresc. poco a poco' and 'rall molto'. The overall style is that of a classical guitar piece.

Ex. 41 - Uso de melodias e acordes arpejados (*Repente VI*)

Como a estruturação harmônica desse período também é feita por tonalidade suspensa, ao analisarmos esses acordes, na mesma perspectiva do período A, desconsiderando as dissonâncias, ora considerando ou desconsiderando a nota pedal LÁ como parte do acorde, podemos sugerir, de forma não convencional e de uma maneira abstrata, a seguinte progressão harmônica:

Am – Bm7/5b – A7 – F#m7/5b

A cifra acima não corresponde aos acordes grafados na partitura, representa apenas a função de cada acorde, visto que foram desconsideradas as dissonâncias e a supressão de notas do acorde.

Considerando essa progressão incomum, podemos interpretá-la seguindo alguns detalhes visíveis na partitura, como por exemplo, a ocorrência da 5ª corda solta (LÁ) em todos os acordes, criando certa atração tonal. Desse modo, esse primeiro acorde funciona semelhante ao primeiro grau local; o segundo acorde ao segundo grau e os terceiro e quarto acordes funcionam, nesse contexto, como acordes cadenciais para o próximo período, que está em MI menor.

Em seguida, há um retorno às seções A e B, respectivamente. O A' repete de forma idêntica ao A, com apenas a supressão da sexta corda MI. Já na exposição do período B', a variação acontece ao final do período, onde são adicionados três acordes. O último deles, seguido de sua "resolução"⁹, modelam o clímax da música. Segue abaixo as cifras dos acordes propondo a função de cada qual:

Am – Bm7(5b) – A7 – F#m7(5b) – A7M – Em7 – Asus4(9b)

⁹ Escrevemos "resolução" entre aspas, uma vez que se trata de um acorde suspensivo de lá maior (com a quarta no lugar da terça). Tal suspensão (RÉ) se vê resolvida pelo DÓ# a seguir na melodia; no entanto, tal resolução se vê frustrada pela troca do acorde de LÁ maior pelo RÉ maior que o sucede (o DÓ# funcionando como sétima maior deste).

Por fim, há a última recorrência do período A, sendo esta repetição, exatamente como da primeira vez, apenas prolongando o último acorde e reforçando-o com um harmônico duplo com as notas MI e RÉ, confirmando ambas a presença de alguma espécie de centro tonal em MI (menor) e a suspensão de suas propriedades (no sentido tradicional) harmônicas.

3.6.2 Análise idiomática

Esta peça dispõe de muitos recursos idiomáticos, como movimentos simétricos horizontais (utilização de *shapes* na formação de acordes), *campanella*, padrão de arpejos da mão direita, harmônicos e melodia sobre uma única corda.

Assim como em outros *Repentes*, os acordes são obtidos por uma posição padrão da mão esquerda. Como já vimos anteriormente, a seção A desse *Repente* dispõe apenas de dois acordes. Esses dois acordes possuem o mesmo formato, diferenciando-se entre si apenas por estarem em regiões diferentes do braço do instrumento.

O recurso de *campanella* também está presente nessa peça e é otimizado pelo fato de ser, do início ao fim, estruturado sobre padrões de arpejos da mão direita que fazem soar todas as cordas do violão em simultâneo, criando a sensação de onda ou ondulando, proposto pelo compositor.

Um recurso importante também utilizado nesse *Repente* é a utilização da primeira corda para execução da melodia. Isso facilita a utilização do recurso de *campanella*, que torna mais prático manter todas as seis cordas soando enquanto os outros eventos da música acontecem.

Uma observação importante sobre esse *Repente* é a escolha do compositor em escreve-lo sob 5/8. Temos um movimento que passa por todas as cordas do violão, que começa na 6ª corda, chega na 1ª corda e retorna à 6ª corda. Todas as notas com a mesma figura rítmica. Isso além de ajudar a dividir de maneira igual todas as cordas do violão (sem repetição de corda), ajudar na sensação sonora de “onda” descrita no andamento da peça (ondulando). A acentuação métrica de um 5/8 geralmente é assimétrica, podendo assumir diferentes pontos de acentos¹⁰. Porém, nesse *Repente*, fica claro que o compositor não define nenhum acento ou senso de pulso, restando ao intérprete, nesse caso, duas possibilidades. A primeira é considerar cada compasso tendo um único pulso, ou seja, as dez terão o mesmo acento, podendo variar apenas a dinâmica na frase inteira com *crescendo e diminuendos* (o andamento movido reforça essa ideia). A outra possibilidade seria dividir essas dez notas por dois, tendo, nesse caso, cinco notas para cada pulso. (equivalente à um 2/8 ou 2/4 com a utilização de quintinas). A ideia dessa última possibilidade é reforçada no compasso 8, onde há uma mudança para 2/4 e a adição de quintinas e sextinas.

3.6.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

Por ser composto inteiramente sob estruturas de arpejos, esse *Repente* merece uma atenção especial no que se diz respeito a questões técnicas, assim como qualquer outra peça que dispõe em sua estrutura tal característica. São exemplos disso o *Estudo n.º 1* de H. Villa-Lobos e o *Estudo Simples N.º 6* de Leo Brower, que exigem do violonista um

¹⁰ Em geral divide-se o 5/8 ou 5/4 em duas partes, uma contendo 3 pulsos do tempo e a outra 2, ou vice-versa.

condicionamento físico da mão direita bem trabalhado, assim como independências dos dedos, para que se mantenha a clareza das notas e a regularidade rítmica.

O arpejo que encontramos no *Repente VI*, como já vimos anteriormente, é estruturado sob as 6 cordas do instrumento com movimentos ascendentes e descendentes, sendo necessário uma combinação de dedilhado da mão direita que funcione de maneira equilibrada para se obter o efeito de “ondulando”, descrito no andamento da música. A proposta do compositor (p-p-p-i-m-a-m-i-m-i) funciona muito bem para a maioria dos violonistas, visto que ele utiliza a agilidade do polegar para tocar as três primeiras notas do arpejos e combinação de i-m na volta do arpejo para tocar as duas últimas notas.

É fundamental ter o controle do polegar para tocar com precisão rítmica essas três primeiras notas, e uma maneira de otimizar esse movimento é fazer uso da pressão e do movimento da mão direita como um todo.

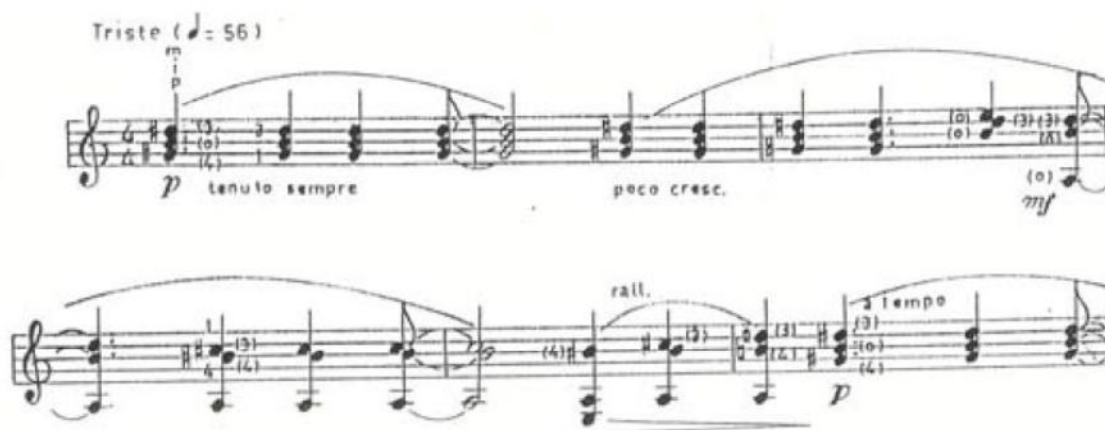
Outro aspecto que vale apenas ressaltar é o de apoiar as notas da melodia, que se encontra na extremidade superior dos arpejos, criando dois planos sonoros: o da melodia e o do acompanhamento.

3.7 *Repente VII*

3.7.1 Análise estrutural

O *Repente VII* é uma peça em seção única, uma espécie de prelúdio, com uma harmonia bastante estática baseada em acordes tonais.

Toda sua estrutura harmônica baseia-se na utilização de apenas dois acordes, onde um é repetido sucessivamente de forma plaquê, sobre um padrão rítmico, até a entrada do outro, que também é repetido sobre um padrão rítmico similar. O primeiro acorde é claramente definido por sua tríade menor de SOL e o outro, um LÁ maior com sétima, não tão definido, com notas suprimidas e dissonâncias. Segue o material sonoro dos cinco primeiros compassos, onde temos os acordes repetidos sobre os padrões rítmicos:



Ex. 42 - Acordes repetidos em um padrão rítmico (*Repente VII*)

Nos compassos seguintes, teremos a repetição na íntegra desse mesmo material, porém introduzindo um deslocamento no tempo do compasso. Ao invés de começar no primeiro tempo (tempo forte), como no início da música, o trecho começa no segundo tempo do compasso (tempo fraco), gerando síncopas, as quais continuam aparecendo até o fim. Esse material harmônico inicial se repete, com algumas variações nas alturas das notas, principalmente no trecho final, como mostra o exemplo a seguir:

The image shows a musical score for guitar, divided into two systems. The top system is marked '2 tempo' and 'pp' (pianissimo). It features a melody in the upper voice and a bass line. A 'harm. 12' label is placed above the first measure of the top system. The bottom system also has a 'harm. 12' label above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ex. 43 - Repetição do material sonoro em tempos diferentes (*Repente VII*)

Havendo apenas dois acordes e considerando-se que a peça conclui com o de LÁ maior com sétima, este funciona como centro tônico do *Repente VII*.

Ao lado disto, é notável a presença de uma melodia na voz superior, que utiliza intervalos de graus conjuntos e passagens cromáticas em sua estrutura.

A estrutura formal desse *Repente* é constituída de uma seção única, não partilhando de nenhuma estrutura cadencial que defina partes contrastantes.

3.7.2 Análise idiomática

Como esse *Repente* é em andamento calmo e não possui grandes movimentos harmônicos, em questões idiomáticas encontramos apenas alguns recursos de efeitos que criam essa sensação de calma que a peça transmite. Dentre esses recursos, podemos destacar: o uso de cordas soltas na estruturação dos acordes, criando uma sensação de *campanella*; uso de harmônicos na estruturação dos acordes com a mesma finalidade de *campanella* e de criar um clima de flutuação.

Assim como em outros *Repentes*, o uso por parte do intérprete dos recursos dinâmicos e tímbricos desse *Repente* é algo fundamental para a peça funcionar bem e termos um discurso musical rico. Pois apesar de conter apenas dois acordes, ela é uma das mais expressivas e contrastantes de toda obra *Repentes*.

3.7.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

No *Repente VII*, assim como no *Repente II*, temos que ter cuidado com a execução de acordes plaquês, pois aqui todas as vozes têm a mesma importância, não sendo necessário ressaltar nenhuma delas. Isso teoricamente seria mais fácil de se fazer, porém, devido aos acordes terem em sua estrutura cordas soltas e cordas com características físicas diferentes¹¹ deve-se ter cuidado em manter a intensidade igual de cada corda.

¹¹ Os materiais das três primeiras cordas do violão são semelhantes (Nylon) e diferente das outras três restantes (Nylon com revestimento em arame ou aço). No caso desse *Repente*, os acordes são construídos predominantemente sob as 5ª, 4ª e 3ª cordas.

3.8 *Repente VIII*

3.8.1 Análise estrutural

O *Repente VIII* é uma peça dodecafônica cuja totalidade da estruturação harmônica consiste na utilização unicamente de algumas transposições de sua série original, além de repetições de mesmas séries.

Especificamente, encontramos, além da série original, as seguintes transposições: por uma 4^a aumentada; por uma 4^a diminuta ascendente; por uma 4^a justa descendente.

Tal identificação das séries precisou contemplar notas repetidas em seguida como um único valor dodecafônico, bem como descartar repetições esporádicas de algumas notas no interior de uma mesma série.

Desta maneira, podemos encontrar, nos três primeiros compassos, a série original:

Sib – RÉb – FÁ – SOL – FÁ# – MI – SOL# – DÓ – RÉ – LÁ – SI – RÉ#

O *Repente VIII* tem como estrutura formal um binário cíclico, onde podemos notar a presença de uma seção A, uma seção B contrastante e um retorno a uma parte da seção A. A distinção entre essas duas seções é claramente percebida pela mudança de andamento começada ao compasso 13, que se sobrepõe com outra mudança, uma mudança de figuração.

Em relação à mudança de andamento, nota-se que, apesar de, na seção B, estar escrito “*Poco Meno* (Semínima = 72)”, ela aparenta ser mais rápida que a seção A, consequência da utilização de fusas na estrutura rítmica.

Então, na seção A, que começa no primeiro compasso e termina no compasso 12, encontramos duas séries: a original e sua transposição por 4ª aumentada (*MI – SOL – SI – DÓ# – DÓ – LÁ# – RÉ – FÁ# – SOL# – RÉ# – FÁ – LÁ*), como segue:

cc. 1-3: série original;

cc. 4-6: repetição da série original;

cc. 7-9: transposição da série original por 4ª aumenta;

cc. 10-12: transposição da série original por 4ª aumenta;

A seção B, que começa no compasso 13 e termina no compasso 24, é constituída pela série original e por duas transposições dela, uma por 4ª diminuta descendente (*FÁ# – LÁ – DÓ# – RÉ# – RÉ – DÓ – MI – SOL# – LÁ# – FÁ – SOL – SI*) e outra por 4ª justa descendente (*FÁ – LÁ^b – DÓ – RÉ – DÓ# – SI – RÉ# – SOL – LÁ MI – FÁ# – Sib*). Para esta última série (cc. 22-24), descartamos as muitas repetições da nota *SI*, visto que ela só assume sua posição na série no compasso 23, logo após a nota *DÓ#*. A repetição dessa nota depois desse posicionamento e até mesmo antes dele, faz parte da estrutura geral da peça, integram seus atos composicionais, criativos e livres, e, como explicado, desconsideramos tais repetições para efeito de distinguir a série.

A estrutura da seção B é detalhada como segue:

cc. 13-16, mais a primeira metade do 17: série original;

Segunda metade do c. 17, mais c. 18: transposição por 4^a diminuta descendente;

cc 19-21: repetição da série original;

cc 22-24, mais primeira nota do c. 25: transposição por 4^a justa descendente;

Assim como na seção A, utilizamos também, na seção B, o recurso de desconsiderar notas que se repetem, seja em seguida, seja de maneira esporádica, em meio à série. (Ao lado disso, convém observar as notas repetidas em seguida como ato composicional de efeito rítmico.) Além disso, há também o compartilhamento de uma mesma nota entre duas séries: a última série da seção B (cc. 22-24, mais a primeira nota do c. 25) tem, como última nota, a primeira da série seguinte (SIb).

Nessa estrutura, nota-se que há uma utilização mais explorada do conteúdo harmônico do que na primeira seção. A utilização de uma série a mais, a repetição da série original de maneira intercalada, e uma estruturação dodecafônica mais artificial colaboram, numa perspectiva harmônica, com o contraste entre as seções, ao lado das já mencionadas mudanças de andamento e de figuração rítmica.

Por fim, e caracterizando a forma de binário cíclico, há um retorno ao trecho inicial da seção A. Os últimos compassos da peça são uma repetição fidedigna dos três compassos iniciais da mesma, apenas com uma ligeira e sutil modificação ao final, a título de conclusão da forma.

3.8.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas, mesmo sendo uma peça dodecafônica que a princípio evita qualquer tipo de padrão ou repetição, podemos encontrar movimentos simétricos verticais e horizontais na seção B desse *Repente*, como mostra o exemplo abaixo:

The image displays a musical score for a piece titled 'Repente VIII'. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'Poco Meno' with a tempo of 72. The second and third staves have two phrases circled in red, illustrating symmetrical vertical and horizontal movements. The fourth staff is marked 'Tempo I' and 'breve'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings.

Ex. 44 - Movimentos simétricos verticais e horizontais (*Repente VIII*)

Note que as duas frases dos compassos que estão circulados no exemplo acima dispõem de um mesmo padrão de digitação da mão esquerda, porém são tocadas em cordas diferentes (a primeira frase na corda MI e segunda na corda SI). Isso caracteriza um movimento simétrico vertical. Para além disso, cada frase dispõe também de

pequenos formatos de digitação da mão esquerda, unidos com a utilização das cordas soltas caracterizando movimentos simétricos horizontais.

Um fator importante dessa obra é a utilização de acentos métricos, principalmente nas seções A e A', onde apesar de estar escrito em compasso binário (2/2) temos uma sensação métrica diferenciada. Nos quatro primeiros compassos desse *Repente*, podemos observar a presença de um padrão de acento métrico que se repete em cada um dos quatro compassos. Como segue o exemplo abaixo:



Ex. 45 - Utilização de acentos métricos (*Repente VIII*)

Observe-se que o compositor divide as semicolcheias em grupos de três, dois e três, reforçando a ideia não só utilizando o símbolo de acento, mas também as separando através da escrita.

3.8.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

O *Repente VIII* é um dos mais difíceis de realizar seguindo a proposta de andamento/carater descrita na partitura (*Scherzando*). Afinal, temos a divisão de compasso em 2/4 porém com uma acentuação métrica que modifica completamente o

pulso da peça. O violonista tem que ser bastante consciente dessa modificação e ter atenção a essas acentuações que, junto com as notas, criam pequenas frases.

Um outro aspecto desse *Repente* que o intérprete deve tomar cuidado é com a quantidade de saltos recorrentes. Tanto em questões de durações excessivas das notas, para que não se deixe cordas soltas ou presas soarem mais do que seu valor, quanto na resolução técnica da mão esquerda para não cortar notas e manter a fluidez das frases.

Um exemplo disso encontramos no compasso 7, onde temos um salto do dedo 2 que se encontra na nota SI da casa 19 (1ª corda), para nota DÓ# da casa 9 (1ª corda).

3.9 *Repente IX*

3.9.1 Análise estrutural

A estrutura formal do *Repente IX* é um ternário simples, onde há a presença de uma seção A, de uma seção B contrastante e um retorno à seção A, ligeiramente modificada. Os cinco primeiros compassos da peça compreendem a primeira seção. Logo em seguida temos a seção B, “*senza misura*”, isto é, “sem mensuração”. Nela, podemos destacar quatro eventos sonoros diferentes entre si. Por fim, nos últimos cinco compassos da peça, encontramos a repetição da seção A na íntegra com apenas algumas modificações melódicas.

Tabela 7 - Diagrama da estrutura formal do *Repente IX*

Seção A	Seção B	Seção A'
Primeiros cinco compassos.	* sem compasso: evento sonoro 1; evento sonoro 2; evento sonoro 3; evento sonoro 4.	Últimos cinco compassos.

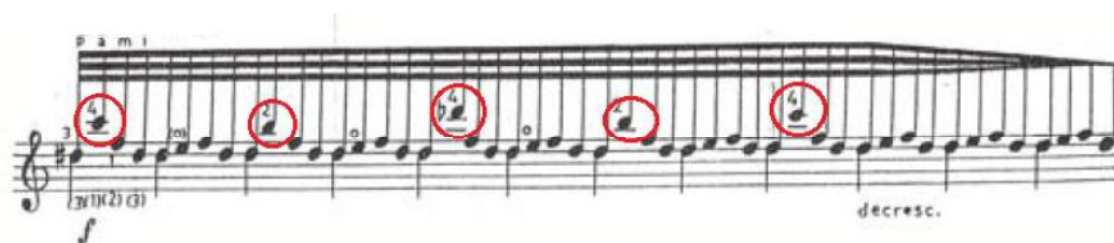
Nesse *Repente*, é clara a presença de dois planos sonoros, um inferior (plano harmônico) e um superior (plano melódico).

Em questões melódicas, podemos dizer que o *Repente IX* é estruturado sobre um pequeno tema que percorre toda a peça, de forma transposta e variada. Esse tema é constituído de apenas três notas com intervalos próximos de segundas maiores e menores. Segue abaixo, o exemplo do primeiro compasso onde aparece a exposição do tema:

Como um Lamento (♩ = 44)

Ex. 46 - Exposição do tema do *Repente IX*

Na seção A, encontraremos a repetição desse tema três vezes consecutivas, cada repetição em uma transposição com relação à primeira aparição do tema, sendo, a primeira repetição, transposta por quarta justa descendente, a segunda por terça menor descendente e a terceira por quinta justa descendente. Na seção B, no primeiro evento sonoro, o tema surge transposto e com uma pequena variação. Segue abaixo o tema transposto e variado da seção B:



Ex. 47 - Tema transposto na seção B do *Repente IX*

Em seguida, esse tema variado é transposto integralmente para os outros três eventos sonoros seguintes dessa seção. Com referência à essa primeira ocorrência do tema variado, a primeira transposição é por quarta justa descendente, a segunda por sexta menor descendente e a terceira por nona maior descendente. Por fim, na seção A', o retorno do tema conta com uma pequena variação, onde há uma troca de posição da primeira nota com a segunda, mantendo essa variação nas demais transposições dessa seção.

O contraste entre as seções pode ser notado por vários aspectos estruturais como: rítmico, melódico, dinâmico e até mesmo no que se diz a respeito caráter de cada seção. Porém, o principal contraste entre elas está na estruturação harmônica, onde a seção A baseia-se nos princípios do tonalismo livre e a seção B nos do atonalismo livre.

No tonalismo livre, é notável a presença de uma nota que serve de polo de atração, funcionando semelhante a uma nota fundamental. Contudo, as demais notas são usadas de forma independente, ou seja, sem uma hierarquia estabelecida. Apesar de encontrarmos acordes, e até mesmo acordes incluindo tríades perfeitas, que é o caso do primeiro acorde da música, que pode ser visto como um LÁ maior, não parece possível estabelecer um relacionamento funcional entre eles.

Na seção A, que é dividida em cinco partes com eventos sonoros diferentes, encontramos no início de cada parte um acorde. Em todos esses acordes, as notas LÁ (5ª corda solta do violão) e MI (1ª corda solta do violão) estão presentes como pedais, criando um polo de atração. Devido ao fato de não haver um relacionamento funcional entre os acordes e por eles conterem em sua estrutura dissonâncias do tipo nonas, quartas e sextas, fica difícil de determinarmos cada acorde, podendo eles assumir várias nomenclaturas. Um exemplo disso pode ser observado logo no primeiro acorde, como segue o exemplo abaixo:



Ex. 48 - Estrutura dos tipos de acordes encontrados no *Repente IX*

Se considerarmos as notas soltas, LÁ e MI, como sendo parte da estrutura do acorde, obtemos um LÁ maior com sétima maior e nona menor. Porém, se consideramos os enarmônicos e essas notas soltas como sendo notas pedais, as outras notas podem ser

fragmentos de diversos acordes. Como, por exemplo, um SOL# maior com quarta e nona, sem a presença da fundamental. Ou um Sib menor com sétima menor e a terça no baixo. Podemos aplicar esse mesmo raciocínio para os demais acordes recorrente na seção A.

Na seção B, no plano sonoro harmônico, o compositor faz uso do atonalismo livre. Essa concepção de criação carrega consigo propriedades específicas da própria peça, ou seja, cada obra que utiliza o atonalismo livre tem suas próprias propriedades estruturais. Nesse caso, na seção B, essas propriedades são oriundas de uma estruturação baseada inteiramente no uso de *clusters*, onde há uma utilização de intervalos próximos, de segundas maiores e/ou menores. Isso, tanto no plano inferior, mais harmônico, quanto no plano superior, mais melódico. Esse efeito sonoro começa com a repetição de uma nota. Logo seguida é adicionada uma segunda menor ascendente à essa repetição, e, depois, uma segunda menor descendente, obtendo um padrão harmônico que se repete criando um efeito sonoro. A inserção dessas notas, formando o *cluster*, acontece de forma gradativa, onde o compositor utiliza de uma grafia alternativa das figuras, ligando colcheias que crescem gradativamente até semifusas, criando tal efeito sonoro. Veja abaixo o trecho inicial da seção B que exemplifica todas essas características:



Ex. 49 - Elementos sonoros que compõem a seção b do *Repente IX*

O mesmo procedimento é feito nos três eventos sonoros seguintes da seção B. Todos eles são transposições perfeitas do primeiro evento sonoro, tanto no plano inferior quanto no plano superior, conforme já explicado acima.

3.9.2 Análise idiomática

Em questões idiomáticas essa peça é a mais completa de todas, utilizando-se de recursos de *campanella*, cordas soltas, movimentos simétricos horizontais, padrão de arpejos da mão direita, harmônicos e uníssono em cordas adjacentes.

O recurso de *campanella* é encontrado todas essas seções desse *Repente* e está atrelado a outros recursos idiomáticos. Podemos observar na primeira seção o uso de cordas soltas juntamente com um padrão de arpejos da mão direita tocada com tercinas de fusa, que além de criar o efeito de *campanella* surge um outro efeito sonoro devido a rapidez da frase. Esse efeito, unido às indicações de dinâmica da partitura, cria um expressivo acompanhamento para melodia dessa seção, como mostra o exemplo abaixo:



Ex. 50 - Utilização do recurso de campanela no *Repente IX*

Ainda sobre as *campanellas*, podemos dizer que a seção B desse *Repente* é a mais expressiva de toda a obra *Repentes* na utilização desse recurso. Ele vem agregado a outro recurso, o de uníssono em cordas adjacente. Nessa seção, Cameron usou de forma inteligente esses recursos, alinhados a uma indicação de dinâmica específica e a utilização de uma harmonia baseada em *clusters*, para criar uma sonoridade que dificilmente conseguiríamos encontrar em outro instrumento.

O recurso de movimentos simétricos horizontes encontra-se presente em toda a seção A desse *Repente* assim como na seção A'. Nota-se que o compositor utilizou de seu conhecimento sobre o instrumento para estruturar essas acordes, visto que eles são obtidos através da transposição de algum *shape*. Nessa seção, encontraremos três *shapes* distintos como segue a figura abaixo:

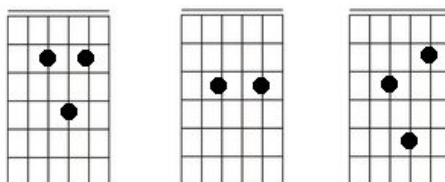


Figura 7 - Diagrama dos tipos de acordes encontrados no *Repente IX*

Dessa maneira, no primeiro compasso, o acorde é obtido através da utilização do primeiro *shape*. No segundo e quarto compasso, os acordes são transposições desse primeiro *shape*, sendo por quarta justa ascendente e quinta justa descendente respectivamente. No terceiro compasso, o acorde é obtido pela utilização do segundo *shape*. E no quinto compasso, o acorde é obtido através do terceiro *shape*.

Os harmônicos são encontrados no final das seções A e A', onde é notável uma mudança de caráter nas últimas frases dessas seções com a intenção de preparar a seção B e finalizar a música. Os harmônicos otimizam essa mudança de caráter.

3.9.3 Apontamentos técnicos e interpretativos

Nesse *Repente* o intérprete precisa ter o mesmo cuidado que se tem no *Repente I* a respeito da postura da mão esquerda. O caso é bem similar, apesar de ter outro contexto, onde se tem um arpejo com a presença de cordas soltas e notas agudas pressionadas.

Aspectos que são evidentes nessa peça são as criações de efeitos sonoros, tanto na primeira seção da obra quanto na seção b, onde temos arpejos executados de maneira muito rápidas.

Na primeira parte, onde temos arpejos em tercinas de três notas em cordas distintas, é notável que o compositor não visa a clareza de cada nota mas sim uma regularidade de intensidade entre elas para criar um espécie de nuvem sonora. Nesse caso, por termos notas pressionadas e notas em cordas soltas, teremos diferença de amplitude na vibração das cordas, aumentando a probabilidade de choque entre as notas. Uma possibilidade de evitar isso é tocar o mais próximo possível da região do cavalete, onde a amplitude das cordas será mais regular, tomando cuidado em se ter um timbre aberto porém não estridente.

Na seção B temos que ter o mesmo cuidado descrito anteriormente, afinal esse é um trecho onde também os arpejos são utilizados como efeito sonoro. A diferença é que

podemos combinar mais recursos tímbricos, fazendo contrastes entre "*dolce*" e "*metálico*" com o movimento da mão direita.

Considerações Finais

Esta pesquisa visou compreender as definições do termo idiomatismo e suas aplicações na música, sobretudo na obra *Repentes* do compositor Pedro Cameron. Para isso, fizemos uso de pesquisas bibliográficas sobre o idiomatismo em aspectos gerais e específicos voltados para o violão. Foram também realizadas entrevistas e pesquisas bibliográficas para traçarmos a trajetória musical do compositor, assim como o levantamento de informações específicas para a análise da obra, buscando sempre compreender os aspectos estruturais, idiomáticos e interpretativos.

Na primeira parte do trabalho buscamos saber a origem dos termos “idiomatismo” e “idiomático”, observando que esses termos derivam do prefixo “idio” (aquilo que é próprio, pessoal), que são definidos como a língua própria de um povo ou nação, com expressões e conceitos gramaticais de um idioma, e que tem aplicabilidade nas artes. Assim, aplicado na música, encontramos o idiomatismo na música, o idiomatismo instrumental e o idiomatismo violonístico.

Na parte do idiomatismo violonístico foi feita uma contextualização histórica procurando perceber em que época se dá destaque a esse assunto. Tanto em questões de suas construções e modificações anatômicas, quanto da elaboração de tratados, métodos, composições escritas para violão solo e sua inserção nas salas de concerto. Vimos a importância de grandes intérpretes como Andrés Segovia e Julian Bream, que contribuíram de forma direta para a expansão do repertório violonístico, principalmente por suas transcrições.

Em seguida, abordamos os principais recursos idiomáticos do violão, expondo cada definição juntamente com exemplos reais de músicas. Recursos como: movimentos

simétricos, utilização de cordas soltas, ligados com cordas soltas, *campanella*, trêmolos, uníssono em cordas adjacentes, harmônicos, harmônicos por simpatia;

Na segunda parte deste trabalho, levantamos informações biográficas do compositor através de entrevistas feitas durante sua carreira para sites, revistas e teses. Além disso, fizemos uma entrevista a Pedro Cameron onde o compositor fala a respeito de sua atividade como maestro, pedagogo, concertista e compositor. Nesse capítulo, descobrimos como o seu contato com os professores Claudio Stephan, Maurice Leriux e Leon Briotti influenciou diretamente em sua maneira de compor, sobretudo para o violão. Aqui, conseguimos perceber o perfil de sua trajetória como músico através de suas influências e de uma lista de suas principais obras.

No capítulo 3, foi feita uma análise minuciosa de cada um dos *Repentes*, abordando aspectos estruturais (harmonia e forma), elementos e recursos idiomáticos, e detalhes que auxiliam na performance.

Nas questões harmônicas, a obra partilha de influências tonais utilizando harmonia quartal (*Repentes* II e III), tonalidade suspensa (*Repente* VI) e um tipo bastante estático de harmonia tonal (*Repente* VII), este último empregando apenas 2 acordes. Têm-se também os *Repentes* estruturados, por princípios seriais, sendo dois deles (*Repentes* III e VIII) dodecafônicos, utilizando principalmente as técnicas schoenbergianas de transposições e inversões de séries originais, e um outro (*Repente* V) utilizando séries de 10 notas. Além desses procedimentos, é notável também a influência de uma harmonia pantonal (*Repente* I), que sugere materiais com sonoridades pentatônicas e de tons inteiros diversas, baseadas em escalas incompletas. E por fim, práticas de tonalismo livre e atonalismo livre, que são encontrados em um mesmo *Repente* (*Repente* IX), sendo usados alternadamente e de forma contrastante entre si.

No que concerne às estruturas formais, podemos encontrar várias formas tradicionais, como binária, ternária, rondó, binária cíclica e forma em seção única. Tais formas são encontradas nos *Repentes* de maneira essencialmente equivalente às maneiras tradicionais, resguardada a peculiaridade de o *Repente* 5, um rondó A B A' C A'', apresentar o tema A sob transposição em A'.

Na análise idiomática dos *Repentes*, tratamos e correlacionamos todos os recursos idiomáticos abordados no capítulo I. O recurso de movimentos simétricos (horizontais e verticais) está presente na maioria dos *Repentes* e são utilizados em geral na transposição de acordes ou frases melódicas, como os que encontramos nos *Repentes* I, II, IV, V e V. Nas transposições de acordes observamos a utilização de “*shapes*” e “*pestanas*”, por exemplo no *Repentes* II, onde temos estruturas de acordes quartais que são favorecidos pela afinação do instrumento. Os *shapes* são encontrados também nos *Repentes* VI e IX.

Outro recurso que Cameron utilizou bastante nessa obra é a *campanela*, que, em suas diferentes formas de produção, são encontrados nos *Repentes* I, II, VI, VII e IX. Os *ligados*, tanto os que utilizam cordas soltas quanto os que são produzido pela ação das duas mãos são recorrentes nos *Repentes* III e V.

Além desses recursos mais usados, foi observado o uso de outros como: trêmolo (*Repente* IV); Harmônicos (*Repentes* VI, VII e IX); *glissandos* (*Repente* III); *bend* (*Repente* 5); Uníssonos em cordas adjacentes (*Repente* IX).

Na parte dos Apontamentos técnicos e interpretativos, abordamos a postura das mãos e o que isso influencia na qualidade técnica e sonora. Outras questões tiveram destaque, como: ressaltar vozes, respeitar indicações de dinâmicas sem perder o pulso (uso excessivo de *forte* e *piano* no *Repente* III), regularidade rítmica e sonora no

trêmolo (*Repente* IV), acentos métricos (*Repentes* V e VIII), regularidade rítmica e sonora em arpejos (*Repente* VI) e o equilíbrio das vozes na execução de acordes plaquês (*Repentes* II e VII),

De um ponto de vista geral, a obra *Repente*, de Pedro Cameron, reúne, no que diz respeito às estruturas harmônicas, uma variedade de práticas pós-tonais, que de alguma maneira confronta alguns conceitos “tradicionais” com várias experiências “de vanguarda”, unidos com uma gama de estruturas formais originárias de séculos anteriores e que ressurgem no século XX. Além disso, o uso inteligente, por parte do compositor, das propriedades da constituição física do violão não só vêm em favor de tais atitudes composicionais como possibilitam um resultado diferenciado na sonoridade dessa obra. Referimo-nos às propriedades idiomáticas como: o uso de cordas soltas, incluindo pedais derivados de cordas soltas repetidas rapidamente; a afinação das cordas em intervalos de quarta justa (exceto entre a segunda e a terceira corda, que guardam um intervalo de terça maior); o uso de pestanas e meia pestanas para alcançar transposições de acordes.

Torna-se evidente o notável domínio sobre as técnicas de composição e sobre o idiomatismo instrumental por parte do compositor Pedro Cameron. É notável a coerência entre harmonia e forma com que ele estrutura cada *Repente*. Mesmo sendo peças curtas, podemos notar acentuados contrastes entre as seções, e ainda, entre as peças, a par de uma importante concisão entre estas formando o todo. Cameron é bem sucedido em aliar técnica com musicalidade, obtendo resultados sonoros ímpares, que só poderiam ser alcançados através do instrumento para o qual a obra foi escrita. Não é de se estranhar que os *Repentes* tenham sido a obra premiada com o primeiro lugar em um importante concurso brasileiro de composição.

Repentes é umas das obras de grande importância para abertura de novas possibilidades em práticas interpretativas e sobretudo composicionais voltados para o violão. O estudo idiomático, não só dessa obra mas de qualquer outra obra instrumental, é uma ferramenta fundamental que proporciona um conhecimento maior de uma peça, compositor ou estilo, além de fomentar ainda mais o desenvolvimento de novas estruturas e sonoridades. Esse trabalho é direcionado a todos os que têm interesse na performance dessa obra ou obras do mesmo gênero e para músicos em geral que tenham interesse no estudo de música contemporânea.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Gilson, MARUI, Ricardo e SOARES, Therezinha Prada (orgs). (s.d.). Violão Intercâmbio: Perfil – Entrevistas: coletânea com todos os depoimentos já publicados na revista de 1993 a 2004. Arquivo eletrônico. s/d. Pp. 176-178
- BATTISTUZZO, Sergio Antonio Caldana. (2009). Fransisco Araújo: O Uso do idiomatismo na composição de obras para violão. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas. Brasil.
- BRUHN, Siglind. (2008). The magic of selective permutation. In: Avian, numerical, and rhythmic signifiers. In: Messiaen's interpretation of holiness and trinity: echoes of medieval theology in the oratory, organ meditations, and opera. Coleção Dimension and diversity: studies in the 20th-century music, v. 10. New York: Pendragon press.
- CARVALHO, Márcio. (2011). Análise dodecafônica do *Repente VIII*, de Pedro Cameron. Manaus: 2011. Manuscrito do autor. 3 páginas.
- COOK, Nicholas. (Ed.) (1997). Analysing serial music. In: A guide to musical analysis. Oxford: Oxford University Press. (Obra original publicada em 1987).
- DUDEQUE, Norton. (1994). História do Violão. Curitiba: De Artes.
- GROUT, Donald & PALISCA, Claude. (Ed.) (1997). História da Musica Ocidental. Lisboa: Gradiva.
- KOSTKA, Stefan. (Ed.) (2006). Materials and techniques of twentieth-century music. New Jersey: Pearson Prentice Hall.
- NASCIMENTO, Ismael Lima do. (2013). O Idiomatismo na obra para violão solo de Sebastião Tapajós. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista. Brasil.

PEROTTO, Leonardo Luigi. (2007). A obra para violão de Pedro Cameron: características idiomáticas e estilísticas. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de Goiás. Brasil.

VASCONCELOS, Marcus André Varela. (2002). Recursos idiomáticos em *scordatura* na criação de repertório para violão. Dissertação de mestrado. Universidade de Campinas. Brasil.

YATES, Stanley. (1999). *Bach's unaccompanied string music: A New (old) approach to stylistic and idiomatic arrangement for the guitar*. Classical Guitar Magazine, January.

Partitura:

CAMERON, Pedro. *Repentes*. São Paulo e Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1979.

Sites consultados

CORRÊA, Antenor Ferreira. Poliônimo: definição de alguns termos relativos aos procedimentos harmônicos pós-tonais. http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/11/files/OPUS_11_Correa.pdf Último acesso: 02/12/2012.

ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon: O violão brasileiro: nossos compositores: Pedro Cameron e Edmundo Villani-Côrtes. Programa radiofônico. <http://vcfz.blogspot.com.br/2008/07/131-pedro-cameron-e-edmundo-villani.html> Último acesso: 02/12/2012.

ANEXOS

Anexo: Partitura da obra *Repentes*, de Pedro Cameron

REPENTES

1

Vivo (♩ = 152)

PEDRO CAMERON

The musical score consists of six staves of music in treble clef, 4/4 time. The first staff begins with a dynamic of *f* and includes fingerings (0), P m, P i, P m, and (2), (2), (3), (3). The second staff has a dynamic of *p* Subito followed by *f* Sub. The third staff has a dynamic of *p* Sub. The fourth staff has a dynamic of *f* Sub. The fifth staff has a dynamic of *p* Sub. followed by *f* and then *p* Sub. The sixth staff has a dynamic of *f* Sub. The score includes various fingerings, slurs, and dynamic markings throughout.

©Copyright 1978 by IRMÁCS VITALE S/A Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro - Brasil
Todos os direitos autorais reservados para todos os países
All rights reserved.

251-Violão

Musical score for guitar, measures 1-45. It features four staves of music with various dynamics (*p*, *f*, *mf*, *ff*), articulations (*sub*, *vibrato*), and fingerings. The piece ends at measure 45.

2

Musical score for guitar, measures 46-78. It features three staves of music with dynamics (*mp*, *p*, *pp*, *mp*, *p*), articulations (*gliss.*), and fingerings. The tempo is marked "Calmo" and the key signature is "C 5".

4

pp Como um sussurro

f

mf

f

mf

mp

p cresc.

pp

mp

p

mf

pp

1'15"

251-Violão

The image shows a page of musical notation for guitar, page 251. It features a single staff with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by complex, multi-fingered chords and intricate melodic lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Performance instructions include 'Como um sussurro' (like a whisper), 'Agitado' (Agitated) with a tempo marking of quarter note = 92, and 'Calmo' (Calm). The score includes various chord symbols such as C7, C3, C5, C6, C7, and C5. There are also indications for 'gliss.' (glissando) and 'L.V.' (left hand). The page ends with a time signature of 1'15".

3

Galante (♩ = 72)

Accell. Rall. Poco Meno (♩ = 56)

Rall. a tempo Rall.

pp C1

f sub. pp sub. Tempo I (♩ = 72)

Rall. dim. pp

mf p

Accell. Rall.

Agitado (♩ = 88)

sempre

251-Violão

6

Tranquillo (♩ = 66) Rall.

p *dim.* *mp*

4

Presto (♩ = 152)

mf *p sub.* *f sub.* *p* *f* *p*

mf *simile* *f*

p *cresc. Poco a Poco*

f *p* *Cresc. Poco a Poco*

251-Violão

The musical score consists of seven staves of music, primarily in treble clef. The first staff begins with a *pp* dynamic and includes a fingering (5). The second staff features a *p* dynamic with a *cresc. poco a poco* instruction and a tempo marking of 10. The third staff continues with *p* dynamics and includes a *rall. molto* section. The fourth staff starts with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic and a *dolce* instruction. The fifth staff includes a *cresc. poco a poco* instruction and a *f sempre* dynamic. The sixth staff features a *rall. poco a poco* section and a *dim. poco a poco* instruction. The seventh staff includes a *p* dynamic, a *pp* dynamic, and a *l'apagar c/a (mão esquerda)* instruction. The score concludes with a *pp* dynamic and a final measure marked 45".

251-Violão

7

Triste (♩ = 56)

p tenuto sempre *poco cresc.* *mf*

rall. *a tempo* *p*

poco cresc. *mf*

rall. *a tempo* *pp* *harm. 12*

harm. 12

rall. poco a poco *dim. poco a poco* *pppp* 1'30"

8

Scherzando (♩ = 94)

The first section, 'Scherzando', consists of six staves of music. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 94. The first staff starts with a forte (*f*) dynamic and contains several triplet patterns. The second staff includes a 'C8' marking above the notes. The third staff features a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'legato' instruction with a slur. The fourth staff is marked 'Poco Meno' (♩ = 72) and starts with a forte (*f*) dynamic and a 'staccato' instruction. The fifth staff continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The sixth staff is marked 'Tempo I' and begins with a 'breve' instruction. The piece concludes with a 45-second time signature.

Poco Meno (♩ = 72)

Tempo I

breve

45"

251-Violão

Como um Lamento (♩ = 44)

The musical score is written for guitar and consists of several systems. The first system includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 44. The music features a melodic line with various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings such as *mf*, *pp*, *mp*, and *pp*. A section marked *(lontano)* is indicated. The second system continues the melodic development with similar dynamics and fingerings. The third system introduces a *rall.* (rallentando) section with a *pp* dynamic. The fourth system features a *harm. nat. 5* (natural harmonics) section. The fifth system is marked *senza misura* (ad libitum) and includes a *pp* dynamic with a *cresc.* (crescendo) marking. The sixth system continues the *senza misura* section with a *f* (forte) dynamic and a *decresc.* (decrescendo) marking. The score is annotated with numerous fingerings and articulation marks throughout.

4 0 1 4 4 1 3 1
(4) (3) (3) (4)
pp cresc.

3 4 1 2 4 2 4
(2) decresc.
f

4 0 1 4 1 3
(4) (3) (4) (5)
pp cresc.

3 4 1 2 4 2 4
(3) (3) (3) (3) (3) decresc.
f

4 0 1 4 1 3
(5) (5) (5) (6)
pp cresc.

3 4 1 4 2 4 2 4 BIS L.V.
(4) (4) (4) (4) (4) decresc. molto *ppp*
f

14

Tempo I

The musical score consists of five staves of music. The first four staves are in 4/4 time and feature complex rhythmic patterns with triplets and sixteenth notes. The fifth staff is in 2/4 time and includes a 'Rall.' marking and natural harmonics. Dynamics range from *mf* to *pp*.

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

mf *pp* *mp* *pp* *mp* *pp*

Rall. *pp*

harm. 8^{da}
harm. nat.

Duração total: 10'

251-Violão