

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

LAÍS DOMINGUES FUJIYAMA

12 IMPROVISOS PARA VIOLÃO DE THEODORO NOGUEIRA:
ASPECTOS COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO
VIOLONÍSTICO

Goiânia

2018

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

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

1. Identificação do material bibliográfico: ☒ Dissertação ☐ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

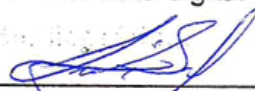
Nome completo do autor: Laís Domingues Fujiyama

Título do trabalho: 12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira: aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico.

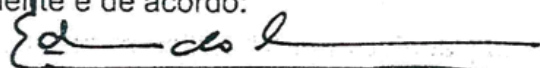
3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

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


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 25 / 04 / 2018

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

Casos de embargo:

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

² A assinatura deve ser escaneada.

LAÍS DOMINGUES FUJIYAMA

**12 IMPROVISOS PARA VIOLÃO DE THEODORO NOGUEIRA:
ASPECTOS COMPOSICIONAIS E IDIOMATISMO TÉCNICO
VIOLONÍSTICO**

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

Área de Concentração: Música na Contemporaneidade

Linha de Pesquisa: Música, Criação e Expressão

Orientador: Professor Doutor Eduardo Meirinhos

Goiânia

2018

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

Domingues Fujiyama, Laís
12 Improvisos para violão de Theodoro Nogueira:
aspectos composicionais e idiomatismo técnico
violonístico [manuscrito] / Laís Domingues Fujiyama. -
2018. 176 f.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Meirinhos.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Escola de Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de
Pós-Graduação em Música, Goiânia, 2018.
Bibliografia. Anexos.
Inclui lista de figuras, lista de tabelas.

- 1- Theodoro Nogueira. 2. idiomatismo
violonístico. 3. 12 Improvisos. 4.
Processos composicionais. I. Título.

CDU 78



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

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

Ata da banca examinadora referente à defesa de trabalho final da candidata Lais

Domingues Fujiyama para a obtenção do título de Mestre em Música.

Aos vinte e oito dias do mês de março de dois mil e dezoito, às nove horas na sala 216, da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II, reuniu-se a banca examinadora da prova (na epígrafe, indicada pela Coordenadoria de Pós-Graduação, aprovada pelo Conselho Diretor e designada pela Diretora da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, composta pelos professores doutores Eduardo Meirinhos (orientador e presidente da mesa), Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa (EMAC/UFG) e, via webconferência, Gilson Uehara Gímenes Antunes (UNICAMP) e, via parecer, Marcelo Fernandes Pereira (UFMS) na qualidade de convidados do Programa de Pós-Graduação, para julgar o trabalho final da candidata Lais Domingues Fujiyama, intitulado **“12 Improvisos para Violão de Theodoro Nogueira: aspectos composicionais e idiomatismo técnico-violonístico”**. O Presidente da mesa declara abertos os trabalhos agradecendo a presença de todos e anunciando a realização e aprovação do recital de defesa no dia vinte e seis de março de dois mil e dezoito às dez horas, no miniauditório da Escola de Música e Artes Cênicas/UFG – Campus II em Goiânia/GO. Assim, dá prosseguimento aos trabalhos passando a palavra à candidata para expor o seu trabalho escrito. Depois das arguições e respectivas respostas da candidata, a banca procede ao julgamento final anunciando o seguinte resultado:

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos aprovada

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa APROVADA

Prof. Dr. Gilson Uehara Gímenes Antunes APROVADO

Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira aprovada

Lais Domingues Fujiyama faz jus ao título de MESTRE EM MÚSICA, área de concentração Música na Contemporaneidade, a ser concedido após a devida homologação do resultado pela Câmara de Pesquisa e Pós-Graduação da UFG. Os integrantes da banca examinadora cumprimentam a candidata e nada mais havendo a tratar, o Senhor Presidente declara encerrada a sessão cujos trabalhos são objeto desta ata, a qual depois de lida e aprovada, será assinada pela Coordenadora do Programa de Pós-graduação *stricto-sensu* - Mestrado em Música – EMAC/UFG e pelos membros da banca examinadora.
Goiânia, 28 de março de 2018.

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos
Presidente

Prof. Dr. Carlos Henrique Coutinho Rodrigues Costa
Membro

Prof. Dr. Gilson Uehara Gímenes Antunes
Membro

Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira
Membro

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

AGRADECIMENTOS

A Deus, em primeiro lugar, que me concedeu a graça deste título e a coragem nos momentos desafiadores.

Ao meu orientador Prof. Dr. Eduardo Meirinhos que com paciência e primor se dedicou ao projeto, me dando valiosas aulas tanto no âmbito acadêmico quanto no musical.

Aos meus pais Marcos e Mariinha, meu irmão Eduardo, minha cunhada Ana Paula e à Dona Elda que incansavelmente me apoiaram em todas as esferas de minha vida, além de minha esposa Lucilene que me confortou através do companheirismo diário.

Ao meu querido amigo Prof. Dr. Marcelo Fernandes que incentiva a minha carreira desde a graduação.

Aos violonistas Gilson Antunes e Geraldo Ribeiro que me concederam entrevistas para esta dissertação, contribuindo de forma valorosa ao trabalho.

Ao músico João Antonio Nogueira que concedeu uma entrevista e se dispôs a me ajudar em grande parte da pesquisa biográfica.

Aos Professores Doutores Carlos Henrique Costa, Cláudia Zanini, Carlos Alberto Figueiredo, Robervaldo Linhares, Sônia Ray e Werner Aguiar que contribuíram na minha formação neste Programa de Pós-Graduação.

Aos amigos e veteranos de Mestrado Pieter Rahmeier e Mayara Amaral (*in memória*) que dividiram comigo suas experiências e sempre me ajudaram.

Aos amigos Vinícius e Camila que me deram suporte emocional diário na cidade de Goiânia e à minha querida terapeuta Victória que acreditou em minhas realizações.

Aos amigos Evandro e Eduardo que aceitaram participar do recital de defesa.

Aos amigos Carlos Eduardo, Jardel Tartari, Eduardo Martinelli, Rodrigo Faleiros, Marcelina Moura e Jean Stringheta que me auxiliaram na fase de transição de cidade.

À violonista Márcia Braga que me recebeu com carinho e acolhimento na cidade de Tatuí. À curadora Ana do Museu Zequinha de Abreu em Santa Rita do Passa Quatro (SP) que me disponibilizou total do acervo do compositor.

A Capes que auxiliou no apoio financeiro indispensável para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente trabalho trata da discussão dos aspectos composicionais e idiomatismo técnico violonístico do ciclo dos 12 Improvisos para violão solo de Theodoro Nogueira. A dissertação está dividida em três partes: a primeira consiste numa pequena biografia do compositor que incluiu o recolhimento dos dados biográficos (visita ao Museu Zequinha de Abreu onde está o acervo do compositor), entrevistas com os violonistas Gilson Antunes e Geraldo Ribeiro que gravaram este ciclo e com o filho do compositor João Antonio Nogueira. A segunda parte consiste na análise dos processos composicionais dos 12 Improvisos confrontada com a influência estética nacionalista/guarnieriana e com as críticas de outros violonistas e pesquisadores da obra de Nogueira. A fundamentação teórica do capítulo 2 consistiu nos autores Schoenberg (2011) e White (1976). O terceiro capítulo descreve as evidências dos recursos idiomáticos composicionais presentes na escrita do ciclo dos 12 Improvisos. Os autores que fundamentaram nossa discussão sobre idiomatismo e idiomatismo instrumental foram Tullio (2005), Kreutz (2014), Scarduelli (2007), Pereira (2012), Battistuzzo (2009) e Vasconcelos (2002). Alguns dos nossos resultados mostraram que, além de pertencer à estética nacionalista brasileira, Theodoro Nogueira apresenta peculiaridades composicionais que o colocam numa posição de visibilidade e de interesse acadêmico com relação à sua obra para violão, além disso o nível técnico exigido para a performance de suas peças é rigoroso. As sugestões idiomáticas para os 12 Improvisos potencializam os aspectos composicionais descritos no capítulo anterior.

Palavras-chave: 12 Improvisos, violão, Theodoro Nogueira, idiomatismo violonístico, processos composicionais.

ABSTRACT

The present work deals with the discussion of the compositional aspects and technical idiomaticism of the **12 IMPROVISOS** for guitar solo by Theodoro Nogueira. The dissertation is divided into three parts: the first one consists of a brief biography of the composer, which included the biographical's recollection data (visit to the Zequinha de Abreu Museum, where the composer's Collection is at), interviews with guitarists Gilson Antunes and Geraldo Ribeiro (who recorded this cycle) and with the son of the composer João Antonio Nogueira. The second part consists on the compositional analysis processes of the improvisations, in confrontation with the nationalistic aesthetic influence and with the critics of other guitarists. We use the writings of the authors Schoenberg (2011) and White (1976) as the theoretical foundation for this aspect. In the third chapter, we intended to show the idiomatic aspects in his music writing. As a reference for our discussion about compositional and instrumental idiomaticism we consulted the writings of Tullio (2005), Kreutz (2014), Scarduelli (2007), Pereira (2012), Battistuzzo (2009) and Vasconcelos (2002). Some of our results have shown that, besides belonging to Brazilian nationalist aesthetics, Theodore Nogueira presents compositional peculiarities that put him in a position of visibility and academic interest in relation to his work for guitar, in addition to the technical level required for the performance of his parts is hard. The idiomatic suggestions for 12 Improvisos enhance the compositional aspects described in the previous chapter.

Key words: 12 improvisations, acoustic guitar, Theodoro Nogueira, guitar idiomaticism, compositional processes.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto de Theodoro Nogueira acessada no acervo do compositor.	25
Figura 2- Capa do Long Play da Missa à Nossa Senhora dos Navegantes.....	34
Figura 3 - Capa e contracapa do LP Viola Brasileira.....	36
Figura 4 - Artigo do Jornal A Gazeta extraído do acervo do compositor Theodoro Nogueira em Santa Rita do Passa Quatro, ao lado um trecho do livro A aventura da Música (Caldeira Filho).....	48
Figura 5 - primeira frase do Improviso nº 1 e suas variações	51
Figura 6 - Explanação das frases que constituem a 1ª voz do Improviso 1.....	52
Figura 7 - Explanação da 2ª voz do Improviso 1.	52
Figura 8 - Compassos 2, 8 e 12: Motivo da segunda voz baseado na estabilidade rítmica de duas semicolcheias e colcheia.	53
Figura 9 - Caminho harmônico dos compassos 01 a 08.	53
Figura 10- Motivo da primeira voz no início da peça e a repetição dele em outra 8ª em anacruse do compasso 22.....	53
Figura 11 - Tônica alterada (com sexto grau) como resolução suspensa da dominante	54
Figura 12 - alteração da fórmula de compasso.....	54
Figura 13 - textura de terças na frase 3/A.....	54
Figura 14 - textura de terças na frase 3/B e resolução com intervalo de 4ª J.....	54
Figura 15 - Frase inicial do Improviso nº 2.....	55
Figura 16 - Transposição motívica da primeira frase na voz inferior, compassos 01-05....	55
Figura 17 - Variação da frase inicial com redução de uma nota e movimento contrário (ascendente) no final. Acentuações com intervalos de 2ª M e acordes com superposição de 2ªM/3ªm/4ªJ.....	55
Figura 18 - Motivo inicial do Improviso nº2.	56
Figura 19 - Variação motívica - acréscimo de nota e mudança rítmica	56
Figura 20 - Variação da primeira frase - transposição 4ªJ acima.....	56
Figura 21 - Acentos que direcionam a articulação e dinâmica do discurso.	57
Figura 22 - Acordes que funcionam como passagens para o desenvolvimento de novas ideias.	57
Figura 23 - Complemento textural (C.18 ao 22) através do contraponto cerrado.	57
Figura 24 - Motivo inicial acrescido de 3ªs paralelas finalizando a peça.	57

Figura 25 - Trecho harmônico com textura de terça e contracanto em grau conjunto.	58
Figura 26 - Progressão harmônica para ré menor.	58
Figura 27 - Ré maior finalizando o trecho da parte B.	58
Figura 28 - Exposição das observações iniciais da peça.	58
Figura 29 - caminho da 1ª voz na tessitura média do violão.	59
Figura 30 - acréscimo textural em terças da primeira voz.	59
Figura 31 - Desenvolvimento da parte B com pontes e melodia no contracanto.	60
Figura 32 - Desenvolvimento através de acréscimo textural e exploração de tessitura.	60
Figura 33 - Recorrência de motivo condutor e contracanto na fluência da peça.	61
Figura 34 - caminho harmônico dos compassos 07 e 08.	62
Figura 35 - breve retorno de Mi menor.	62
Figura 36 - Sol Maior conclui a peça.	62
Figura 37 - Compassos 01-06: Exposição do motivo principal e contracanto, repetição destes uma 8ª abaixo e primeira variação do motivo e contracanto.	63
Figura 38 - Compassos 05 e 06: 1ª variação do motivo principal e contracanto.	63
Figura 39 - Compasso 09 e 10: 2ª variação do motivo principal e contracanto.	63
Figura 40 - Compassos 13 a 18: 3ª e 4ª variações.	64
Figura 41 - Compassos 19,20 e 21: Liquidação da 4ª variação e novo motivo.	64
Figura 42 - Parentesco entre o motivo inicial e o novo motivo gerador.	65
Figura 43 - exemplo de variações da parte B e resolução com reexposição motívica.	66
Figura 44 - Compassos iniciais do Improviso 5	66
Figura 45 - Exposição do desenvolvimento da parte A.	67
Figura 46 - Análise do Scherzando.	68
Figura 47 - Análise dos compassos 01 ao 05.	69
Figura 48 - Motivos e formas motivo da voz superior.	69
Figura 49 - Ambientação harmônica dos compassos 01-09.	69
Figura 50 - Análise dos compassos 10-13.	70
Figura 51 - Contraposição das frases do Coda.	70
Figura 52 - Variação motívica na passagem de A para B.	70
Figura 53 - primeiras observações da parte B.	71
Figura 54 - Análise da parte B da peça.	72
Figura 55 - Início do Improviso 7, relação motívica e harmônica.	73
Figura 56 - Exposição do desenvolvimento da peça dos compassos 06-09.	73

Figura 57 - Exposição da transição para parte B com contracanto em direção a Fá Menor.	73
Figura 58 - Motivo base e a dicotomia textural mantendo a unidade na parte B.	74
Figura 59 - Parte final da peça com a repetição literal - em tonalidade menor - dos compassos iniciais	75
Figura 60 - Descrição dos compassos 01 ao 06 do Improviso nº 8.	76
Figura 61 - Recursos de notas repetidas e repetições de figuras rítmicas do compasso 08 ao 11	76
Figura 62 - Exposição das repetições melódicas e rítmicas do compasso 12 ao 16	77
Figura 63 - O manejo de Theodoro ao introduzir novos elementos no desenvolvimento da peça	77
Figura 64 - Subseção com motivos rítmicos e diluição - compasso 24 ao 30	78
Figura 65 - Subseção com repetição literal do compasso 31 ao 34	78
Figura 66 - desenvolvimento dos compassos finais do Improviso nº 8.	79
Figura 67 - Análise macro dos oito primeiros compassos	79
Figura 68 - Segunda subseção do Improviso nº 8	80
Figura 69 - Repetição, progressão e expansão do motivo base (compassos 14 ao 23)	80
Figura 70 - Subseção organizada do compasso 24 ao 35	81
Figura 71 - Compassos finais do Improviso 9	81
Figura 72 - Explanação dos primeiros 06 compassos do Improviso nº 10	82
Figura 73 - Variação do primeiro trecho da peça (compassos 07 ao 11)	82
Figura 74 - Passagem para a parte B do Improviso 10	83
Figura 75 - Início da parte B do Improviso 10	83
Figura 76 - Análise da parte B do Improviso nº 10	84
Figura 77 - Final do Improviso nº 10	84
Figura 78 - Exposição dos primeiros compassos do Improviso 11	85
Figura 79 - Elementos que conduzem a variação progressiva da frase inicial	86
Figura 80 - Exposição da análise do compasso 10 ao 16	86
Figura 81 - Compassos finais do Improviso nº 11	86
Figura 82 - Repetição literal de frases a cada dois compassos no início da peça	87
Figura 83 - Material gerador do Improviso nº 12	87
Figura 84 - Exposição das variações dos compassos 01 ao 12	88
Figura 85 - Início da subseção B a partir do compasso 13	89
Figura 86 - Análise do compasso 16 ao 18	89

Figura 87 - Retorno ao material motivico inicial com adiçao textural.....	90
Figura 88 - Subseção de maior contraste do Improviso nº 12.	91
Figura 89 - Análise dos compassos finais do Improviso 12.....	91
Figura 90 - Exemplos da textura contrapontística do ciclo.....	93
Figura 91 - Exemplos de expansão da tessitura no ciclo.....	94
Figura 92 - Exemplos dos manejos (com relação à tonalidade) de Theodoro Nogueira.	95
Figura 93 - Exemplos de assimetria nas frases dos Improvisos.	96
Figura 94 - Exemplos de frases descendentes no ciclo dos Improvisos.	97
Figura 95 - Exemplos de adiçoes texturais nos Improvisos 2 e 3.	98
Figura 96 - Exemplos de alteraçoes dos intervalos (3ªs para 4ªs) e de 4ªs paralelas.....	99
Figura 97 - Exemplo de análise modal e tonal da mesma peça.	100
Figura 98 - Exemplos dos recursos de variaçao rítmica utilizados por Nogueira.	102
Figura 99 - Aspectos composicionais sob o ponto de vista micro analítico.	103
Figura 100 - Recursos idiomáticos do Improviso 1: tonalidades e glissandos.	110
Figura 101 - Sugestão de arpejo no compasso 11.	111
Figura 102 - Sugestão do segundo arpejo no Improviso 1.....	111
Figura 103 - Sugestão de vibrato no Improviso 1.....	112
Figura 104 - Indicaçao do glissando na 3ª corda facilitando o salto melódico.....	112
Figura 105 – Afinaçao em ré na 6ª corda (recurso mecânico de idiomatismo).....	113
Figura 106 - Proposta de mudanç a de timbre no Improviso 2.....	113
Figura 107 - Exemplo de recursos idiomáticos do Improviso nº 3.....	114
Figura 108 - Sugestões interpretativas para o Improviso nº3.	114
Figura 109 - Sugestão de recurso idiomático para o Improviso nº 3.	115
Figura 110- Exemplos de recursos idiomáticos do Improviso 4.....	116
Figura 111 - Proposta de crescendo e diminuendo para o Improviso nº 4.....	116
Figura 112 - Ideia que contribui para a apresentação motivica do Improviso nº4.	117
Figura 113 - Sugestão de mudanç a de timbre no Improviso nº 4.	117
Figura 114 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 5.....	118
Figura 115 - Exemplo da digitaçao indicada na partitura para manter a nota mi soando.	118
Figura 116 - Sugestão de toque apoiado nos compassos 15 e 17 do Improviso nº 5.	119
Figura 117 - padrões de ligados ascendentes como recurso idiomático no Improviso nº 6.	119

Figura 118 - ligado ascendente e descendente como recurso idiomático no Improviso nº 6.	119
Figura 119 - Excertos de cada sessão do improviso nº 6 com a sugestão de timbre.	120
Figura 120 - Exemplo da dificuldade técnica em manter o legato da melodia enquanto a mão esquerda realiza saltos.	121
Figura 121 - Indicações de arpejo no Improviso nº 7.	122
Figura 122 - Proposta de toque sul ponticello nas terças paralelas do Improviso nº 7.	122
Figura 123 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 8.	123
Figura 124 - Sugestão de timbre metálico nos compassos 10 e 11.	123
Figura 125 - Sugestão de ligado ascendente no compasso 15.	123
Figura 126 - Tonalidade e expressão do Improviso nº 9.	124
Figura 127 - Posições de meia pestana no Improviso nº 9.	125
Figura 128 - Trecho executado com harmônicos artificiais do Improviso nº 9.	125
Figura 129 - Sugestão de vibrato como recurso idiomático no Improviso nº 9.	126
Figura 130 - Adição do sinal de respiração no início do compasso 24 do Improviso nº 9.	126
Figura 131 - Sugestão do uso de arpejo no Improviso nº 9.	126
Figura 132 - Recurso idiomático do arpejo no Improviso 10.	127
Figura 133 - recurso idiomático de cordas soltas devido à tonalidade.	127
Figura 134 - Sugestão de toque apoiado no Improviso nº 10.	127
Figura 135 - Proposta idiomática para o Improviso nº 10.	128
Figura 136 - Propostas técnicas para a performance do Improviso nº 10.	128
Figura 137 - Sugestões de recursos idiomáticos para o Improviso nº 11.	129
Figura 138 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 12.	130
Figura 139 - Sugestões para o toque metálico no Improviso 12.	131
Figura 140 - Proposta de glissandos no Improviso nº 12.	131
Figura 141 - Exemplo de provável erro de edição na digitação da mão esquerda.	132

LISTA DE TABELA

Tabela 1- Classificação das obras de Ascendino Theodoro Nogueira.	33
Tabela 2- Obras para violão de Nogueira	38
Tabela 3- alunos de Camargo Guarnieri por Ana Kobayachi (2009, p.52).....	47
Tabela 4- Análise Macro do ciclo dos 12 Improvisos.	92
Tabela 5 - Aspectos composicionais do ciclo dos 12 Improvisos.	104

SUMÁRIO

PARTE A – PRODUÇÃO ARTÍSTICA	15
Notas de Programa.....	19
INTRODUÇÃO	20
CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR.....	24
1.1– ASPECTOS BIOGRÁFICOS	24
1.2 – A OBRA	32
1.3 - OBRAS PARA VIOLÃO	37
CAPÍTULO 2 - PROCESSOS COMPOSICIONAIS NO CICLO DOS 12 IMPROVISOS	42
2.1 – A INFLUÊNCIA GUARNIERIANA.....	42
2.2 ANÁLISE DOS IMPROVISOS	50
2.2.1 - IMPROVISO Nº 1.....	51
2.2.2 - IMPROVISO Nº 2.....	55
2.2.3 - IMPROVISO Nº 3.....	58
2.2.4 - IMPROVISO Nº 4.....	62
2.2.5 - IMPROVISO Nº 5.....	66
2.2.6 - IMPROVISO Nº 6.....	68
2.2.7 - IMPROVISO Nº 7.....	72
2.2.8 - IMPROVISO 8.....	75
2.2.9 - IMPROVISO Nº 9.....	79
2.2.10 - Improviso nº 10	81
2.2.11 - IMPROVISO Nº 11.....	85
2.2.12 - IMPROVISO Nº 12.....	87
2.3 Aspectos Composicionais de Theodoro Nogueira.....	92
2.4 Resultados Finais.....	103
CAPÍTULO 3 – SUGESTÕES PARA A PERFORMANCE DOS IMPROVISOS SOB A PERSPECTIVA DO IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO.	106
3.1 – IDIOMATISMO E IDIOMATISMO INSTRUMENTAL.....	106
3.2 – RECURSOS IDIOMÁTICOS DO CICLO DOS 12 IMPROVISOS	110
3.2.1 – IMPROVISO Nº 1	110
3.2.2 – IMPROVISO Nº 2.....	112
3.2.3 – IMPROVISO Nº 3	113
3.2.4 – IMPROVISO Nº 4.....	115

3.2.5 - IMPROVISO Nº 5	117
3.2.6 – IMPROVISO Nº 6	119
3.2.7 – IMPROVISO Nº 7	120
3.2.8 – IMPROVISO Nº 8	122
3.2.9 – IMPROVISO Nº 9	124
3.2.10 – IMPROVISO Nº 10	126
3.2.11 – IMPROVISO Nº 11	129
3.2.12 – IMPROVISO Nº 12	129
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS	133
5 - REFERÊNCIAS	135
5.1 – JORNAIS	135
5.2 – TESES, DISSERTAÇÕES, ARTIGOS E REVISTAS	136
5.3 – LIVROS E CATÁLOGOS	137
5.4 – PROGRAMAS DE RÁDIO	138
5.5 - ENTREVISTAS	138
ANEXOS	139

PARTE A – PRODUÇÃO ARTÍSTICA

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

PRIMEIRO RECITAL

Laís Domingues Fujiyama – violão
25/05/2017 às 10h 30
Sala 216/UFG

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos (EMAC/UFG)
Prof. Dr. Werner Aguiar (EMAC/UFG)
Prof. Dr. Carlos Costa (EMAC/UFG)

PROGRAMA

Francis Poulenc (1899- 1963) – **Sarabande** (1960)

Sylvius Leopold Weiss (1687-1750) – **Passacaille** (...)

Mauro Giuliani (1781- 1829) – **Variações sobre o tema de Handel** (...)

Abel Carlevaro (1916-2001) – **Prelúdio III Campo** (1958)

Heitor Villa-Lobos (1887-1959) – **Prelúdio nº3** (1940)
Estudo nº 8 (1923-1929)
Estudo nº 9 (1923-1929)

Theodoro Nogueira – **Improvisos 1,2,3,4,5 e 6** (1958/1959)

Garoto – **Inspiração**
Lamentos do Morro

Notas de Programa

O repertório apresenta uma série de obras escritas desde o período barroco até o século XX e está dividido entre obras internacionais e peças brasileiras.

A *Sarabande* apresenta uma atmosfera intimista e melancólica, que mesmo sendo produzida no século XX, retoma o gênero renascentista numa roupagem neoclássica que ganhou força nas primeiras décadas do século XX.

A *Passacaille* foi originalmente escrita para alaúde e possui diversas transcrições para violão. Seu discurso demonstra características emblemáticas do Barroco como a repetição da linha do baixo, o emprego de variações e a polifonia implícita na articulação motívica.

Variações sobre o tema de Handel de Mauro Giuliani é uma peça do período clássico da história do violão, com uma abordagem homofônica (recorrente da escrita do compositor), apresentando contrastes de caráter e de abordagens técnico-violonísticas.

O Prelúdio *Campo* de Abel Carlevaro encerra a primeira parte do programa trazendo uma sonoridade bem diferente das peças anteriores. Esta peça se insere no contexto do violão do século XX, recorrendo a recursos idiomáticos do instrumento e expandindo o conceito de harmonia tonal.

As obras de Villa-Lobos iniciam a parte B do programa. O *Preludio nº 3* é uma homenagem à Johann Sebastian Bach, evidente na parte B da peça através da melodia descendente e clareza na tonalidade. O *Estudo nº 8* oferece uma combinação de caráter misterioso na introdução com uma melodia acompanhada da seção central, evidenciando recursos dinâmicos e expressivos. No *Estudo 9* fica nítida a intenção do desenvolvimento técnico da mão esquerda através dos ornamentos que ocorrem na repetição da peça, atuando também como recurso expressivo do discurso.

Os *Improvisos 1 ao 6* de Theodoro Nogueira integram um ciclo de 12 pequenas peças criadas por este compositor de cunho nacionalista/regionalista. Cada Improviso, em seu contraste de andamento, incita atmosferas bucólicas que remetem ao interior paulista e à fala do caipira; isto em uma música de caráter predominantemente contrapontístico.

As peças *Inspiração* e *Lamentos do Morro*, do violonista-compositor Garoto encerram o programa. A primeira revela a habilidade no trato harmônico de inversões de acorde enquanto a mão direita mantém os arpejos que culminam na melodia. O samba final traz uma energia autenticamente brasileira no quesito ritmo e demonstra riqueza harmônica em uma seção de tons inteiros trazendo o tema principal da peça.

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

RECITAL DE DEFESA

**Laís Domingues Fujiyama – violão
26/03/2018 às 10h 30
Sala 216/UFG**

Banca examinadora:

Prof. Dr. Eduardo Meirinhos (EMAC/UFG)
Prof. Dr. Carlos Costa (EMAC/UFG)
Prof. Dr. Gilson Antunes (UNICAMP)
Prof. Dr. Marcelo Fernandes (UFMS)

PROGRAMA

Heitor Villa Lobos (1987- 1959) – **Canção do poeta do século XVIII (1953)**
Modinha (1925)

Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) – **Valsa Choro (1964)**

Ascendino Theodoro Nogueira (1913-2002) – **12 Improvisos (1958/1959)**

Radamés Gnattali (1906-1988) – **Uma rosa para Pixinguinha (1964)**
Canhoto (1943)

Notas de Programa

O repertório se dedica de maneira cronológica a quatro compositores da estética nacionalista brasileira: Heitor Villa Lobos, Camargo Guarnieri, Theodoro Nogueira e Radamés Gnattali.

Canção do Poeta do século XVIII foi composta em 1948 sendo originalmente escrita para voz e piano. Em 1953 foi transcrita pelo próprio Villa Lobos para voz e violão. Esta pequena canção foi dedicada à cantora Cristina Maristany com versão para o inglês de Julian de Gray.

Modinha é a Seresta nº 5 do ciclo de 14 Serestas do compositor. A letra é de Manuel Bandeira e constitui uma das canções mais tocadas do compositor, na fronteira estilística do popular e erudito; foi gravada por nomes como Tom Jobim, Danilo Caymmi, e Maria Lúcia Godoy.

A Valsa Choro nº 1 de Camargo Guarnieri é dedicada ao seu filho Mário, atesta uma das riquezas do repertório nacionalista para violão. Apresenta a forma ternária e uma polifonia contundente, que se desenvolve nas progressões harmônicas da tonalidade de Mi menor. Os manejos econômicos do material motivico, como antecipação e classificação dúbia de cadências, além de articulações rítmicas com intenções deslocadas da escrita, fazem com que o discurso priorize a linha melódica principal.

Os ***12 Improvisos*** de Theodoro Nogueira integram um ciclo de pequenas peças deste compositor nacionalista/regionalista. Cada improviso, em seu contraste de andamento, incita atmosferas bucólicas que remetem ao interior paulista e à fala do caipira, em uma música de caráter predominantemente contrapontístico. As peculiaridades no desenvolvimento da forma motivica garantem a coesão do discurso musical através de inventividades rítmicas, expansão da tessitura e recheios texturais. De forma menos tradicional, estas peças se utilizam de um idiomatismo violonístico voltado à variação de timbres e técnicas, que auxiliam na expressão do contraponto como o uso de glissandos, de harmônicos naturais e artificiais, além do toque apoiado e duplo da mão direita.

Uma rosa para Pixinguinha é uma homenagem da Radamés Gnattali à música Rosa de Pixinguinha. A peça teve várias gravações, entre elas a do Duo Assad de violões. A peça denota bem o equilíbrio entre os dois violões, explorando de forma inteligente os recursos harmônicos e melódicos do instrumento.

A peça ***Canhoto*** foi originalmente escrita para piano. A transcrição tocada neste programa é dos violonistas Laís Fujiyama e Joel Mendes, realizada através de comparação do manuscrito para duo de violões e a partitura para piano. A peça é um bom exemplo do estilo composicional de Radamés, que explora os elementos do choro, o refinamento da música erudita (tratamento harmônico e contrapontístico) e a sonoridade do jazz americano.

INTRODUÇÃO

Ascendino Theodoro Nogueira nasceu em 9 de outubro de 1913 na cidade de Santa Rita do Passa Quatro (SP) e faleceu em 2002. Estudou violino em sua cidade natal e em Araraquara com José Tescari e Torquato Amore. Por sugestão do compositor e regente Souza Lima foi estudar composição com Mozart Camargo Guarnieri (NOGUEIRA, 1977), ficando conhecido por inserir a viola de dez cordas no ambiente erudito. Compôs para diversos instrumentos e formações. Sua obra para violão solo contempla quatro grandes ciclos: as *Brasileanas*, as *Serestas*, os *Improvisos* e as *Valsas-Choro*, além de duas transcrições, *Ponteio* (da Suíte Mirim), originalmente escrito para orquestra e *Canto Caipira nº 5*, originalmente escrito para piano.

As obras *Suíte Brasileira*, *Suíte Senzala*, *Concerto para dois oboés e cordas*, *Sinfonia nº1*, *Sinfonia nº 2*, *Sinfonia nº4*, *Sete prelúdios nos modos da viola* e *Concertino para viola brasileira* tiveram grande prestígio no estado de São Paulo durante as décadas de 50 e 60, segundo o musicólogo Caldeira Filho:

A música de Theodoro Nogueira, mais ou menos impressionista como estética e como linguagem, pode e deve valer por si, como sugestão e jamais como descrição. Toda ela se reveste de inconfundível caráter nacional pelo ritmo e pela temática; é original e inegavelmente interessante. (FILHO, 1969, p.52)

Inserido no universo nacionalista, Nogueira dedicou-se à pesquisa do nosso folclore e aprofundado nesta vertente desenvolveu uma teoria que denominou de “*música da fala*”. O relato desse estudo, descrito no artigo do jornal O Estado de São Paulo de 05 de junho de 1980, apresenta um conceito de que todos os elementos utilizados na música folclórica, popular e erudita estão na fala do homem:

O processo artístico de criação de Theodoro Nogueira começa após a gravação do tema natural da palavra. Da fala comum extrai a melodia e o ritmo, colocando a palavra falada embaixo de cada nota. A narração é mantida na sua tonalidade e no final vem a indicação da tessitura e os dados do narrador, transforma-se então em peça para instrumento solista, orquestra e duo. (FREITAG, 1980, p.17)

Com relação ao repertório violonístico podemos afirmar que, apesar de suas obras terem sido executadas e gravadas em grande escala na década de 50 e 60 e de Nogueira ter sido o compositor mais prolífico para este instrumento neste período, a parca performance de suas obras tanto em salas de concerto quanto no meio acadêmico é

notória, como observamos neste comentário de Fábio Scardueli sobre o repertório violonístico ensinado nas universidades brasileiras:

Entretanto, alguns compositores brasileiros de vulto e grande produção ainda aparecem pouco ou sequer são citados. A ausência de Marlos Nobre, Almeida Prado, Edino Krieger, Arthur Kampela, **Theodoro Nogueira** e Carlos Alberto Pinto Fonseca são notáveis. (SCARDUELLI, 2013,p.13)

Isso poderia possivelmente questionar a qualidade composicional de Nogueira para o instrumento, no entanto comentários como os dos violonistas Gilson Antunes, Fábio Zanon e Geraldo Ribeiro desfazem tal hipótese:

Me chama muita atenção a qualidade do conteúdo musical – especialmente das linhas contrapontísticas, que são extremamente bem escritas - aliada aos aspectos do idiomatismo violonístico. O curioso é que são obras difíceis, mas que jamais deixam de soar bem. Elas demandam uma destreza técnico-instrumental muito grande e creio que por isso ela vem espantando tanto os violonistas desde sempre. Mas o conteúdo musical é riquíssimo e é o tipo de música que vale a pena o esforço. A recompensa vem em forma de ganho técnico para o violonista, principalmente - tudo parece ficar mais fácil depois de se tocar essas músicas – além, é claro, do ganho musical por se interpretar um compositor que conseguiu aliar de forma fantástica a música rural em uma linguagem intelectual. (ANTUNES, 2017)

O ciclo de *Improvisos* de Theodoro Nogueira é um dos mais bem realizados em toda a música brasileira para violão, onde ele encontra a medida certa entre variedade e homogeneidade, entre cenas saudosas e momentos de graça e bom humor. (ZANON, 2006)

Acho que era uma peça (Brasileira nº 1) de valor, com expressão bem brasileira. O conjunto da melodia e da harmonia. A Harmonia era bem característica dele, diferente da harmonia do Villa-Lobos que era mais popular, a do Theodoro Nogueira era uma harmonia mais contrapontística. (RIBEIRO, 2017)

Este aparente “esquecimento” do compositor e de sua volumosa produção para violão foi um dos principais fatores que impulsionaram a presente pesquisa. Adotamos como recorte desta dissertação o ciclo dos *12 Improvisos*, pelo fato de ter sido composto integralmente na mesma década em que Theodoro obteve aulas de composição com Camargo Guarnieri. Notamos - em um primeiro contato com o ciclo dos *Improvisos* - uma linguagem própria na composição de Nogueira que muito poderá se relacionar com todos os aspectos aqui apresentados: a estética nacionalista, a teoria da música da fala, o folclore paulista e a influência *guarnieriana*. Além disso, uma análise do idiomatismo técnico-violonístico permitirá novas abordagens para a preparação da performance dessas obras, tanto na questão mecânica (saltos, aberturas da mão esquerda, harmônicos, notas

repetidas, escalas), quanto na sugestão de timbres e dinâmicas de acordo com a linguagem que estabelecermos do próprio compositor.

Diante deste cenário o presente trabalho visa investigar questões como: a relevância de Theodoro Nogueira para o repertório do violão brasileiro, a influência da Escola Compositiva de Camargo Guarnieri no processo composicional do compositor, os aspectos idiossincráticos da sua linguagem composicional para violão, a relação da teoria da música da fala e do folclore paulista com o ciclo dos *12 Improvisos*, descobrir elementos idiomáticos do violão no ciclo dos *12 Improvisos*, discutir uma construção de performance dos *12 Improvisos* através da análise do processo composicional de Nogueira e dos recursos idiomáticos do violão.

A metodologia empregada neste trabalho consiste na observação, organização e confronto de dados recolhidos através de entrevistas, livros, catálogos, artigos de jornais e revistas reunidos no acervo do compositor em Santa Rita do Passa Quatro, CDs, LPs e mídias virtuais disponíveis na internet.

Os três entrevistados foram: Geraldo Ribeiro, violonista que gravou toda a obra de Theodoro para o instrumento em formato de LP na década de 60, também foi aluno do compositor santa-ritense por mais de uma década. Gilson Antunes, violonista de carreira sólida e professor da UNICAMP, nos informou que também já gravou toda a obra de Nogueira para violão e que pretende fazer a divulgação das mesmas por meio de mídias digitais. João Antonio Nogueira, filho do compositor que também é músico, integrante como violinista da Orquestra Sinfônica da USP.

Dividimos esta dissertação em três capítulos, sendo o primeiro voltado a uma pequena biografia do compositor destacando sua trajetória de maneira cronológica e apresentando um panorama de suas obras gerais e para violão solo. O segundo capítulo discutirá alguns aspectos da composição de Theodoro Nogueira relacionando-os com a Escola Guarnieriana e com os elementos presentes na carreira do compositor. Para a análise do processo composicional utilizaremos a abordagem estrutural de Arnold Schoenberg apresentada em *Fundamentos da Composição Musical* (2011) e as premissas de John White em *The Analysis of Music*. (1976).

O terceiro capítulo apresentará sugestões na preparação da performance dos *12 Improvisos*, fundamentadas pelo confronto das características composicionais estabelecidas no capítulo anterior com os recursos idiomáticos do violão. Para respaldar nossas indicações de idiomatismo do instrumento utilizaremos estas referências:

SCARDUELLI, F. *A obra para violão solo de Almeida Prado*. Campinas, São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); ABDALLA, T. B. *O Estilo Musical em Les Guitares bien Tempérés Op.199 de Mário Castelnuovo-Tedesco*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011. São Paulo: USP, 2011; KREUTZ, T. C. *A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais*. Goiânia, 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás e VASCONCELOS, M. A. V. *Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão*. 2002, 163 p. Dissertação (Mestrado em Música) –Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2002

CAPÍTULO 1 – O COMPOSITOR

Neste capítulo discorreremos acerca da trajetória de Theodoro Nogueira como compositor, suas influências e campos de atuação, isto porque apesar de seu imenso e diversificado legado musical, parca é a sua citação em livros e outras referências acadêmicas da história da música brasileira. Neste sentido pretende-se aqui ajudar a preencher esta lacuna biográfica de Theodoro Nogueira.

1.1– ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Foi no dia 09 de outubro de 1913, na fazenda de Santa Cecília em Santa Rita do Passa Quatro (São Paulo), que nasceu o compositor Ascendino Theodoro Nogueira. Seu pai, José Theodoro Nogueira, tinha o forte desejo de que todos os seus seis filhos tivessem uma orientação musical, sendo assim, por volta dos sete anos de idade Theodoro começou a estudar violino com o maestro da banda local João Belon. Por motivos financeiros a família Nogueira teve que se mudar para Araraquara e nessa cidade Theodoro tomou aulas de solfejo com o maestro José Tescari. Foi nesta época que assistiu pela primeira vez a um concerto sinfônico na capital paulista e tal evento motivou o jovem estudante de música a compor seu primeiro concerto para orquestra de sopro. Em 1938 casou-se com Matilde Muzzi com quem teve quatro filhos¹. Ingressou no Instituto Musical de São Paulo diplomando-se em 1941 e em 1945 mudou-se para a capital paulista.

¹ Informações obtidas na gravação do programa **Projeto Luz: música erudita com a simplicidade devida** da rádio Uniara, disponibilizada no acervo do compositor Theodoro Nogueira que se localiza no Museu Zequinha de Abreu na cidade de Santa Rita do Passa Quatro – São Paulo.



Figura 1 - Foto de Theodoro Nogueira acessada no acervo do compositor.

Em São Paulo Theodoro conseguiu a execução de suas primeiras obras e conheceu o maestro Souza Lima, que o indicou para estudar composição com Mozart Camargo Guarnieri. Em 1953 a obra *Quarteto nº1* para cordas de Nogueira foi classificada entre as 18 melhores no Concurso Internacional do Ministério de Instrução de Belas Artes da Bélgica, tendo sido gravada pelo Quarteto Municipal de Liège. (A GAZETA, 1953),

uma bem expressiva colocação foi conquistada pelo compositor paulista Ascendino Theodoro Nogueira, no Concurso Internacional de Composição para Quarteto, realizado na cidade de Liège sob os auspícios do Ministério da Instrução e Artes da Bélgica.

Vinte países representados por cento e dez obras participaram desse importante certame, cuja primeira eliminatória, em julho, anunciou a classificação de 18 candidatos, entre eles nosso artista. (FOLHA DEMOCRÁTICA, 30 de setembro de 1953)

Este ano de 1953 foi marcante na carreira de Theodoro, pois ele ingressou na Orquestra Sinfônica Estadual de São Paulo no cargo de violinista e foi convidado por Souza Lima para trabalhar na rádio Gazeta como orchestrador e músico (MACHADO, 1991, p.04). Segundo o filho do compositor, João Antônio Nogueira:

o fato dele ser orchestrador abriu muitas portas para o meu pai, naquela época a rádio contava com grandes maestros como Edoardo di Guarnieri, o maestro Souza Lima, Armando Belardi. A rádio transmitia programas em outras

línguas, tinha um grande público na capital paulista, ligada à Fundação Casper Líbero. Lá ele teve oportunidade de orquestrar e conhecer muitas pessoas, como o Tito Schipa (grande tenor), também levou orquestrações para a Itália, conheceu e trabalhou com a cantora Vera Janacopulus. Essa prática diária com volume de orquestração foi muito importante para a carreira do meu pai, além de conhecer intelectuais como Guilherme de Almeida e Paulo Bonfim. (NOGUEIRA, 2017)

Irineu Guerrini Júnior retrata a atmosfera da emissora em seu livro *A elite no ar*:

imagine-se uma emissora de rádio comercial no Brasil que mantinha uma orquestra sinfônica formada por músicos brasileiros e estrangeiros de altíssimo gabarito e notável prática orquestral; que dispunha de um coral formado através de concurso público amplamente divulgado; que transmitia um programa semanal onde eram apresentadas grandes óperas com seu próprio elenco e um programa de música sinfônica aos domingos em que se ouviam atrações nacionais e internacionais; uma emissora onde se deu a estreia de Carmina Burana no Brasil [...] que contava com um jazz, ou big band [...] Imagine-se também que o acesso ao seu auditório era gratuito, e nele podia-se ouvir música feita ao vivo pelo menos seis dias da semana; que essa emissora era ligada a um jornal que chegou a ser o de maior tiragem no Brasil. (GUERRINI JÚNIOR, 2009, P.14).

Neste contexto Theodoro é citado como um dos responsáveis pela musicoteca da rádio Gazeta, exercendo o trabalho de copiar e transpor partituras, além de adaptar obras para a orquestra compactada da emissora, o próprio compositor relata suas tarefas:

eu entrei lá como violino, segundo violino e copista... depois comecei a orquestrar, porque o Edoardo Guarnieri exigia que eu orquestrassem... então eu fiquei com uma prática danada; eu até orquestrava. Depois durante a noite eu ia ouvir em casa os efeitos. Então aprendi. Uma escola que você não encontra em livros. Fazia as combinações e à noite eu ouvia a receita. (NOGUEIRA APUD GUERRINI JÚNIOR, 2009, p. 89)

Ainda no ano de 1953 as composições de Theodoro Nogueira começaram a ser apreciadas pelo público paulistano, como no concerto ocorrido no Instituto Caetano de Campos que apresentou os novos compositores alunos de Camargo Guarnieri:

foram apresentados pelo Prof. Camargo Guanieri diversos trabalhos dos seus alunos de composição: Arlette Marcondes Machado, Silvio Luciano de Campos [...], Oswaldo Lacerda, G. Olivier Toni e Theodoro Nogueira. [...] A revelação autêntica de um talento musical – já que conhecíamos Silvio Luciano desde o concerto sinfônico mencionado – tivemos ontem a noite com Ascendino Theodoro Nogueira. O Quarteto n. 1 é indicativo sem nenhuma dúvida de uma bela qualidade inventiva musical. (A GAZETA, 1953).

Em 1960 Theodoro estreou cinco obras no Teatro Municipal de São Paulo: *Sinfonia nº1*, *Concerto para violino, instrumentos de sopro e percussão*, o poema

“*Antonio triste*” para sopranos e cordas, *Canto Caipira nº 15* e a *Suíte Paranaense* para coro e orquestra. (A GAZETA, 1960). Os primeiros anos desta década foram significativos na produção e execução das obras de Theodoro, principalmente no estado de São Paulo. Eis algumas críticas do musicólogo Caldeira Filho referente ao período citado:

Concerto de estreia das obras supracitadas em 12 de dezembro de 1960:

realizou-se ontem, no Teatro Municipal, um concerto coral sinfônico de obras do compositor Theodoro Nogueira, todas em primeira audição, executadas pela Orquestra Sinfônica Municipal, Coral Paulistano, cantora Mariinha Magalhães Lacerda e violinista Clemente Capella, sob a direção geral de Souza Lima. [...] Theodoro Nogueira fala um idioma moderno, mas conserva o uso dos motivos baseados no nexos impulso-repouso, pelo que o discurso musical é imediatamente inteligível. (FILHO, 1969, p.53).

Estreia da *Sinfonia nº 2* no ano de 1962:

[...] foi consagrada à primeira audição da Sinfonia nº 2 (1960) de A. Theodoro Nogueira. Verifica-se nela a facilidade com que o autor maneja o material orquestral, isso desde a apresentação de larga melodia inicial do primeiro tempo, na qual há alguma insinuação nacionalista, depois claramente presente em toda a obra. (FILHO, 1969, p.56).

Concerto do ano de 1963 que apresentou *Sete Prelúdios nos modos da viola e Concertino para viola e orquestra*:

algo importante aconteceu domingo último no Teatro Municipal no Concerto Comemorativo do Mês de Folclore, promovido pelo Departamento Municipal de Cultura: a viola popular – viola caipira ou sertaneja – adquiriu categoria de instrumento erudito. [...] os **Prelúdios** representam lindas criações do compositor, todos expressivamente bem caracterizados, devendo porém, pelas suas dimensões, ser tocados sem interrupção. [...] O **Concertino** é peça bem elaborada; escapou-nos, porém, a articulação entre conjunto e instrumento solista, devido à escassa audibilidade deste. (FILHO, 1969, p. 59 e 60).

Este concerto para viola caipira em 1963 ganhou relativa repercussão nos jornais, inclusive fora do estado de São Paulo, o compositor Guerra-Peixe deu seu parecer crítico em artigo escrito no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, dizendo:

no entanto, o caráter da música paulista parece que acaba de ser definido pelo compositor Theodoro Nogueira, nascido no interior de São Paulo, isso é o que nos parece afirmar o seu Concertino para viola brasileira – isto é, viola caipira e orquestra de câmara, cuja primeira audição ocorreu meses atrás na Capital Paulista. Suas melodias, bem assim como sequências harmônicas, ritmos e rasgueados se caracterizam pelo sabor notadamente paulista. (PEIXE, *Jornal do Comércio*, 1964).

Foi também em 1963 que o compositor paulista representou São Paulo no V Congresso Brasileiro de Folclore e começou a sua pesquisa sobre a “**música da fala**”, que basicamente consiste na utilização da fala humana como material para composição. Nogueira chegou a ministrar palestras nas universidades sobre este assunto, além de conceder entrevistas a jornais e revistas explicando sua teoria, como nesta matéria publicada no O Estado de São Paulo:

voltando a São Paulo, Theodoro Nogueira iniciou uma observação sistemática, anotando as inflexões melódicas e rítmicas dos mais diversos ambientes: conversas de bar, apelos de camelôs, sussurros de velórios, lamúrias de pedintes, diálogos em família, discussões entre cônjuges. Após reunir vasta documentação, foi incentivado nessa linha de pesquisa pelo poeta Paulo Bonfim, também habituado a intuir o som mágico das palavras e a inspirar-se em idéias musicais.

Terminada a coleta de dados, Theodoro Nogueira passou a registrar com gravador, percorrendo hospitais, asilos, escolas de surdos-mudos, maternidades, para registrar todas as modalidades de sons e ritmos emitidos nas mais diversas circunstâncias. Descobriu que todo grupo de pessoas que conversam tende a uma afinação: quando há divergência, não se verifica desafinação, mas os intervalos melódicos se tornam dissonantes. Esta foi a base empírica do estudo, complementado por depoimentos de pensadores de todos os tempos, começando pelos greco-romanos: Platão, Aristóteles, Tácito, Sêneca, Petrónio, Quintiliano e Demóstenes. (FREITAG, 1980, p. 17)

Em outros artigos constata-se que o compositor reuniu todo o material de sua pesquisa sobre a música da fala de mais de duas décadas para a publicação de um livro, em entrevista à Ivo Zanini para a revista Kalunga Theodoro relata que:

na verdade, sabemos que nossa voz é extremamente musical tudo o que dizemos tem melodia com ritmo. Andando pelas ruas e praças, indo a igrejas, festas e até na cadeia, fui gravando tudo o que ouvia [...]. Compus, assim, várias peças com essas falas. Tudo está pronto e vai virar livro, que também pretendo editar ainda este ano. (ZANINI apud Nogueira, 1997, p.105)

Em entrevista concedida exclusivamente à esta pesquisa, o filho do compositor, João Antônio Nogueira revela que, apesar de pronto o material que daria origem ao livro sobre a teoria da Música da Fala, este nunca chegou a ser editado ou publicado. (NOGUEIRA, 2017)

Nos anos 70 Theodoro escreveu alguns artigos para o jornal A Gazeta de São Paulo: *O longo caminho da Valsa choro* (1970), *Danças brasileiras de origem africana* (1972) e *A mais bela e a mais importante das artes* (1975). Vejamos alguns trechos dessas publicações:

A palavra Chôro tem 3 significados na música brasileira: a reunião de vários músicos para executarem danças populares, e o nome da valsa e do maxixe nos moldes de Ernesto Nazareth. No chôro a cachaça sempre entra em ação e estabelece um desafio; o flautista executa valsa cheias de caldas (modulações) pra ver a habilidade do violonista que em geral acompanha de ouvido [...] o choro vai a noite toda até esgotar o repertório [...] Existem dois tipos de valsas chôro: a cabocla e a urbana. A Cabocla é simples, pesadona e rústica, o instrumental em geral é sanfona, violão e clarinete [...] A urbana é romântica cheia de rubatos, a maneira de Chopin, a baixaria movimentada, a melodia é contrapontada pela flauta com trinados, arpejos, escalas cromáticas etc. O instrumental varia muito em geral é composto de flauta, violino, violão e cavaquinho, é uma valsa para ser ouvida. (NOGUEIRA, 1970)

Este primeiro excerto de seu artigo sobre a Valsa Choro é bem descritivo e aponta algumas características de como o compositor define o gênero. Theodoro escreveu 6 Valsas Choro para violão de caráter muito intimista o que podemos conciliar à sua frase supracitada com relação à Valsa Chôro urbana: “**é uma valsa para ser ouvida**” e não dançada.

A sobrevivência das nossas danças atuais, devemos ao trabalho patriótico dos folcloristas e aos conjuntos populares. As danças africanas são vivas e comunicativas e todas elas saíram do batuque, onde o negro faz verdadeira orgia de improvisações. A comunicação artística brasileira foi provocada pelo próprio português, quando inventou o mulato. Todo mulato por natureza é ‘empombado’ e dado a intelectual. **O abasileiramento da nossa música começou no gênero popular, principalmente pelo mestiço sertanejo e chorista, executando a síncope como se fosse uma tercina com acentuação na segunda nota, dando assim sensação de moleza.** (NOGUEIRA, 1972, grifo nosso)

Aqui já se notam alguns traços musicológicos do compositor que foi um estudioso tenaz do folclore brasileiro, a importância do sertanejo também se faz presente como agente do que o compositor considera traço da música nacional brasileira e que mais à frente dialogará com nosso objeto de estudo que são os *12 Improvisos* para violão solo.

A música é a arte que está mais integrada à natureza. [...] **É calmante:** A boa música acalma tão bem quanto um chá de erva cidreira. **Faz enlouquecer:** A música rítmica executada incessantemente leva o homem à loucura. [...] **É um barômetro:** conforme o canto dos pássaros, o caboclo fica sabendo se vai chover ou fazer sol [...] **Como meio de vida:** Vivem mais ou menos a sua custa milhares de músicos [...] A música é linguagem universal, é o alimento da alma, é a própria vida do homem. (NOGUEIRA, 1975, p.09)

Essas correlações entre a ação da música, a natureza e a humanidade contidas no artigo intitulado “A mais bela e a mais importante das artes” revelam o alcance do significado da música para Theodoro. Essa perspectiva do compositor ao objeto musical - suas funções e ambientações - pode ser um indicativo aos intérpretes de suas peças.

Theodoro também foi membro da Comissão Municipal e Estadual de Música de São Paulo (1971-1973) e coordenador do Simpósio sobre Pesquisa de Folclore em São Paulo (1977) ². Em 1988 a Orquestra Sinfônica da USP (Universidade de São Paulo) realizou um concerto sob a regência de Camargo Guarnieri, que lotou o auditório do MASP (Museu de Arte Contemporânea de São Paulo) e contou com a peça *Canto Caipira nº 1* de Theodoro Nogueira. O compositor recebeu ainda vários prêmios e homenagens durante sua carreira: Diploma de Honra da Associação Paulista de Críticos (1960); melhor compositor de música de câmara pela crítica paulista com seu Concertino para piano e coro (1968); novamente considerado pelos críticos melhor compositor de música sinfônica com a **Suíte Sertaneja** (1970); em 1977 ficou em primeiro lugar no Concurso de composição da Semana Carlos Gomes (Campinas – SP) com a *Sinfonia nº 3*; o Instituto Histórico e Geográfico de Guarujá-Bertioga o premiou com a Medalha “Martin A. Souza” pelo seu serviço prestado à cultura e patrimônio artístico nacional; foi homenageado nas cidades de Araraquara (1984), Santa Rita do Passa Quatro (1991), dividiu a homenagem da X Bienal de Música Contemporânea Brasileira ocorrida no Rio de Janeiro com Mário de Andrade, Camargo Guarnieri e Breno Blauth (1993); recebeu homenagem da Fundação Casper Libero (1993) e ganhou o Grande Prêmio de Música Erudita da Associação Paulista de Críticos de Arte (1998-1999).³

Mesmo com os reconhecimentos supracitados seu legado musical sofreu um declínio gradual nas salas de concerto; o musicólogo Luis Roberto Trench comentou esta ausência a respeito da obra de Theodoro observando a importância do mesmo como compositor:

Jornal O Dia, de sete de novembro de 1996 – *Nenhuma cultura vive de efemeridades:*

precisaremos, pois, esperar pela morte de um importante mestre, como Ascendino Theodoro Nogueira (1913) residente em São Paulo, cujo nome consta na quase totalidade dos livros de História da Música no Brasil e autor de importante obra de inspiração nacional, para que sua obra volte a ser executada (TRENCH, 1996)

² Informações obtidas no catálogo de obras de A. Theodoro Nogueira, série compositores brasileiros, elaborado e publicado pelo Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica do ministério das Relações Exteriores em dezembro de 1977.

³ Informações obtidas nos artigos: O Herdeiro Musical de Villa-Lobos (Jornal Araraquara de 1991); APCA premia dois araraquarenses: Ascendino Nogueira e Zé Celso (Jornal Tribuna, 1998), Bienal de Música apresenta 86 obras (Folha de São Paulo, 1993).

Revista VivaMúsica! Fevereiro de 1998 – *Decano quase esquecido:*

é inconcebível que um compositor da importância de Ascendino Theodoro Nogueira, verdadeiro decano dos nacionalistas, estar um pouco mais do que praticamente esquecido em nosso país [...] creio que sua produção permanecerá como uma das mais sérias e profundas tentativas de incorporação do folclore paulista à música culta. (TRENCH, 1998, p. 60)

As críticas do musicólogo são compreensíveis, Theodoro Nogueira compôs mais de 500 obras que abrangem variadas formações instrumentais; atuou vigorosamente na pesquisa sobre o folclore brasileiro, tendo sido membro efetivo da Associação Brasileira de Folclore; foi acadêmico fundador da Academia de Música Paulista (1996); obteve expressiva repercussão nacional com a missa *Nossa Senhora dos Navegantes* – considerada a primeira missa cantada em português – e Internacional com seu *Quarteto nº 2 para cordas* recebendo elogios do compositor norte-americano Aaron Copland; recebeu ainda o convite para lecionar composição na Universidade de Brasília e teve sua composição para viola utilizada em dois documentários: um sobre a Universidade de Brasília e o outro sobre a Arte Cabocla. Infelizmente nestes últimos casos Theodoro sequer foi consultado e nada recebeu pela veiculação de sua música (A GAZETA, 1966).

Outras fontes reforçam o declínio das performances das obras de Nogueira: “Mesmo tendo sua obra pouco difundida, o músico não desanima e diz que nunca parou de produzir. No momento está concluindo o quarteto nº 9” (ZANINI, 1997, p.105).

O decano dos nacionalistas, como é conhecido, apesar do talento inquestionável, permaneceu durante muito tempo à sombra dos holofotes. Suas composições raramente têm sido executadas e, na maioria das vezes, os que se aventuram a tocar uma peça para piano ou camerística sua, o fazem em audições de sociedades. (CRESCENTI, 1998, p.17)

No quesito personalidade Ascendino Theodoro Nogueira é definido como homem discreto, de simplicidade e objetividade na profissão, segundo o crítico J.L. de Carvalho:

moço simples, de voz mansa, sorriso rápido e sem malícia, nunca pretendeu ser mais do que Deus o fez. [...] Hoje, sem favor nenhum, inclui-se entre os maiores autores brasileiros. Não é de inventar música concreta, abstrata ou transparente.[...] Nogueira é objetivo. Sua música é despretensiosa, não se nega, mas é tão real quanto um pôr do sol, honesta como a fala do homem da rua. Nogueira não enfeita, não mistifica. (CARVALHO, 1971).

João Antonio Nogueira reforça a busca constante do pai pela erudição:

meu pai era um cara extremamente erudito, tinha literatura grega, uma biblioteca enorme. Isso graças a Deus eu consegui absorver, ele lia em francês,

em italiano, em espanhol. Ele tinha livros do compositor português Fernando Lopes-Graça, o Tratado de Orquestração de Beethoven, entre outros, ele comprava livro toda semana. (NOGUEIRA, 2017)

O violonista Geraldo Ribeiro ressalta o desejo que Theodoro sempre teve em fazer algo autêntico em suas composições, não necessariamente para agradar ao público (RIBEIRO, 2017); além disso, a introspecção, a falta de vaidade e a extrema simplicidade de Theodoro contribuíram para a não perpetuação de suas obras. De acordo com seu filho estes fatores somados à morte de amigos como o Maestro Souza Lima tornaram Theodoro ainda mais retraído:

O que aconteceu foi o seguinte, meu pai tinha um temperamento introspectivo no mercado, ele não era de procurar as pessoas, de articular e com isso ele foi se isolando, enquanto estava na Casper Libero, até a década de 70, ele tinha um grande prestígio. Paralelo a isso os amigos foram falecendo e ele não renovou as amizades. (NOGUEIRA, 2017)

Apesar desta falta de articulação para com a propagação de suas peças Theodoro continuou compondo até o fim de sua vida, um ofício diário que tinha como preferência o horário matutino (NOGUEIRA, 2017).

Observamos neste pequeno compêndio biográfico a necessidade da divulgação das obras de Theodoro Nogueira, devido ao volume e diversidade de suas composições. O interesse por sua obra poderá suscitar seu retorno às salas de concerto, além de diálogos sobre a interação do folclore brasileiro à música erudita brasileira.

1.2 – A OBRA

O catálogo de obras de Theodoro elaborado em 1977 pelo Departamento de cooperação cultural, científica e tecnológica do Ministério das Relações Exteriores, faz a seguinte classificação das composições de Nogueira:

FORMAÇÃO INSTRUMENTAL	QUANTIDADE
Voz e instrumento	16
Coro a cappella	09

Coro e instrumentos	03
Piano	11
Violão	06
Outros instrumentos (solo)	03
Duo	07
Quarteto	03
Orquestra de cordas	03
Orquestra de cordas e instrumento solista	02
Orquestra de cordas e voz	01
Orquestra	09
Orquestra e instrumento solista	04
Orquestra e voz	01
Orquestra e coro	02
Outras	04

Tabela 1- Classificação das obras de Ascendino Theodoro Nogueira.

A quantidade representada na tabela acima considera como unidade a obra completa, uma suíte por exemplo, **uma** peça. O total apresentado aqui é de **84** obras completas, entre elas concertos, suítes, ciclos, prelúdios etc. Se fôssemos contabilizar as peças por suas partes, por exemplo as partes de uma suíte, teríamos o total de **248** peças.

Nas décadas seguintes Theodoro continuou compondo e ampliou significativamente seu repertório, como observamos no trecho extraído da entrevista de Nogueira à revista Kalunga no ano de 1997:

Autor de mais de **500 composições**, entre peças para violino, violão, piano, canto, oboé, clarineta, fagote, flauta e coro, além de cinco sinfonias para grande orquestra, oito quartetos e outros, o músico também é precursor da elaboração da missa cantada em português (ZANINI, 1997, p. 104, grifo nosso).

A *Missa à Nossa Senhora dos Navegantes* ganhou diversas críticas na época de suas audições, ela foi considerada por algumas fontes como a primeira missa cantada em

português. O próprio compositor descreve a surpresa que o canto na língua vernácula causou em sua primeira audição:

A Missa à Nossa Senhora dos Navegantes é um dos meus maiores orgulhos. Foi cantada pela primeira vez numa igrejinha da Praia da Pouca Farinha, em Santos, pintada pelo “Nône”, o Oswald de Andrade Filho, de quem fui muito amigo. Causou espanto, porque até então as missas eram celebradas em latim. Na segunda apresentação, em Aparecida, também houve muitos comentários. Mas deu tudo certo. E fiquei ainda mais envaidecido quando me comunicaram sobre a apresentação da obra na igreja de Fátima, em Portugal. (NOGUEIRA apud ZANINI, 1997, p. 105)



Figura 2- Capa do Long Play da Missa à Nossa Senhora dos Navegantes

Algumas críticas desta peça que veicularam pós a sua estreia comentam o canto em português e o desenvolvimento do discurso de Nogueira elogiado por sua coerência entre o gênero e o uso de elementos brasileiros.

A missa de Theodoro Nogueira como obra musical, é singela, límpida, de uma afetuosidade serena. E em língua vernácula, mas sem escândalo nem adesismo proselitista apressado. Assume já a postura prevista pelo Concílio, e teve a honra de ser a **“primeira missa cantada em português”**. – “Theodoro Nogueira”, um sério artista e músico da categoria, não afetou folclorismo direto na sua missa, quer dizer; não quis recorrer ao documentário do gênero (*JORNAL DO COMMERCIO*, 1966, grifo nosso).

Realmente muito feliz a inspiração de Theodoro Nogueira na composição de sua missa à Nossa Senhora dos Navegantes. Os temas são muitíssimo bem trabalhados, muito bem desenvolvidos, com harmonias muito felizes. Conservando o tom da melhor música litúrgica. Theodoro Nogueira imprime, porém, um sabor nitidamente brasileiro à sua obra (*ESTADO DE SÃO PAULO*, 1964, p. 07)

Theodoro Nogueira, compositor cheio de idealismo, acaba de conceber uma verdadeira joia de música brasileira com a sua missa à Nossa Senhora dos Navegantes. **“Pela primeira vez foi escrita a missa em português”**. E não

apenas a letra constitui a novidade no assunto. O autor procurou aliar à música erudita elementos da arte folclórica, dando um colorido muito particular e típico a sua peça. [...] com a sua arte está procurando aproximar-se da tendência atual da igreja manifestada através do Concílio Ecumênico, pela qual se deve respeitar as características próprias de cada país ou região ao culto divino (GAZETA, 1964, grifo nosso).

Por intermédio destes artigos já conseguimos ver o estabelecimento de Theodoro como compositor na década de 60; sua autenticidade em termos musicais no que diz respeito à pequenas inovações, como a inserção do timbre da viola caipira e a melodia em língua vernácula, aliados à um certo rigor estrutural de desenvolvimento temático, que não deixa o compositor se tornar um mero citador folclorista.

Outra crítica positiva veio do amigo de Nogueira, Oswald de Andrade Filho (Nône), que descreveu a *Missa* como mais uma joia da música brasileira, na qual Nogueira consegue atingir o espírito mais alto da música erudita, usando elementos de arte folclórica. (FILHO, 1964)

A participação inusitada da viola caipira na formação instrumental desta *Missa*, propagou uma atenção especial da imprensa a este instrumento, frequentemente aludido como uma das notórias contribuições de Theodoro Nogueira para a música brasileira:

Por sugestão e orientação de Rossini Tavares de Lima, o compositor Teodoro Nogueira, figura de projeção na música erudita do país, resolveu estudar seriamente a **viola brasileira** ou caipira, verificando a possibilidade de transformá-la em instrumento de música erudita. E entusiasmado com o instrumento, no qual, até há pouco, os nossos compositores eruditos não acreditavam, compôs especialmente para ele um “Concertino” e alguns “Prelúdios”, cuja execução no Teatro Municipal, no Mês do Folclore, agosto, se dará em memorável e histórico concerto, de que participarão o maestro Armando Belardi, como regente, e o violonista Antonio Carlos Barbosa Lima, já como violeiro (A GAZETA, 1963, grifo nosso).

Caldeira Filho, em *Apreciação Musical*, diz que “Ascendino Theodoro Nogueira traz como contribuição principal a atribuição de categoria erudita à viola caipira, que ele chama viola brasileira, e para as quais escreveu várias obras e um método” (FILHO, 1971, p. 35).

O violonista Antônio Carlos Barbosa Lima relatou a experiência de tocar a viola numa atmosfera erudita e da importância do compositor Nogueira em sua vida:

[...] estreei no Brasil o primeiro Concertino para viola caipira e orquestra do Theodoro Nogueira, ele foi um dos meus mentores musicais e era muito fascinado pela viola, me fez inclusive estudar um método para viola, que eu vendi para uma pessoa no Japão e nunca mais tive contato (risos). Talvez eu ainda encontre este método um dia! Eu estreei o Concertino do Theodoro no

Theatro Municipal de São Paulo, sem microfone, sem nada e soou muito bem, foi fantástico, acho até que a viola tem mais som do que o violão, talvez por causa das cordas duplas. (BGM, 2009, p. 23)

Eu diria que foi o maestro Theodoro Nogueira que me lançou nesse universo de transcrição, mas ele não me disse como fazer, não, apenas disse pra eu ir fazendo e trazer pra ele corrigir, foi parecido com me jogar na piscina, ou aprendia a nadar ou morria (risos) (BGM, 2009, p.24).



Figura 3 - Capa e contracapa do LP Viola Brasileira

Como referido anteriormente o uso da viola caipira em suas composições é facilmente associado à Theodoro, porém suas obras orquestrais também obtiveram prestígio em suas estreias e audições durante a década de 60 na cidade de São Paulo, como notamos nestas críticas de Caldeira Filho:

Ouviu-se a seguir (concerto sinfônico da O.S.M., regente Armando Belardi) a suíte orquestral **Senzala** de A. Theodoro Nogueira, autor cujos estudos de composição se processaram sob a direção do maestro Camargo Guarnieri. São três movimentos – **Zenzala, Encantação e Sambando** – escritos em 1954. A impressão geral que nos ficou é a de que o **autor trabalha por motivos curtos em constante desenvolvimento, mas sem prejuízo da integridade formal nem da unidade entre os diversos naipes, como uma dessas conversas caipiras, pitorescas mas molengas, sem apartes nem interrupções.** (FILHO, 1969, p. 52, grifo nosso).

Destacava-se na primeira parte (concerto da OCSP, regente G. Oliver Toni) o **Concerto para oboé e cordas** de T. Nogueira, cujos estudos de composição se processaram sob a orientação de Camargo Guarnieri. **Cada vez mais nítida no autor a afirmação nacionalista**, mas de maneira alargada, livre das citações temático-folclóricas, apoiada numa ambientação e numa sensibilidade da qual surge como que espontaneamente a linguagem usada e com ela a estruturação, a organicidade e a significação da peça. [...] Obra interessante, muito agradável de ouvir – é pena que o primeiro movimento seja tão

curtinho... – foi excelentemente interpretada pelo oboísta Salvador Masano (FILHO, 1969, p.52 e 53, grifo nosso).

Foi apresentada em primeira audição mundial a **Sinfonia nº 4 (Paulista)** do compositor patricio A. Theodoro Nogueira.

A Sinfonia Paulista, em face das intenções cívicas que lhes ditaram a composição, surge como vasto painel sonoro, evocativo das fases de desenvolvimento da pátria [...] A presença do elemento religioso que cristianiza o indígena e anima a aventura das bandeiras, é verificada pela toada melancólica de um “Bendito de Santa Cruz”, um dos mais antigos exemplos de canto popular religioso do país[...]

Esperamos que a **Sinfonia nº 4** transcenda a destinação de obra de circunstância e que maior número de execuções lhe permite a devida apreciação pelo público (FILHO, 1969, p.57 e 59).

Os grifos apresentados nestes excertos servem como indicação para o nosso próximo capítulo, no qual trataremos de maneira mais significativa a influência nacionalista de Theodoro.

A contribuição de Theodoro Nogueira advinda de uma vida dedicada à composição é merecidamente ressaltada pelo Prof. Dr. José Antonio de Campos Machado em artigo para o *Jornal Araraquara* de abril de 1991:

Seria muito difícil e talvez até impossível, neste curto espaço, detalhar toda sua imensa obra entre pesquisas e estudos publicados, obras gravadas e editadas, enfim um volume considerável, dentro de uma vida extraordinariamente produtiva. Caro Maestro, pedimos perdão por sermos obrigados a usar a síntese. Oportunamente, se Deus quiser, poderemos detalhar tão significativa vida e tão considerável obra. (JORNAL ARARAQUARA, 1991, p.04).

Percebemos, através deste breve levantamento bibliográfico, que a crítica contemporânea ao compositor situa sua obra dentro da estética nacionalista. Acreditamos que isso ocasionou significativa divulgação de suas peças nas décadas de 60 e 70. Acreditamos ainda que a assertiva por parte destes autores, que se referem a sonoridades nacionais e à uma polida técnica composicional evidencia a identidade de Theodoro como uma figura de suma importância no cenário da música brasileira.

1.3 - OBRAS PARA VIOLÃO

Em entrevista, João Antonio (filho de Theodoro) e Geraldo Ribeiro (amigo e aluno de Nogueira) nos revelaram que Theodoro não tinha contato algum com o violão (sua formação era de violinista e para compor usava o piano), mesmo assim ele compôs uma

volumosa produção para o instrumento, além de duas transcrições: *Ponteio* e *Canto Caipira nº 5*, há o *Concertino para violão e orquestra* que foi gravada em Long play pelo violonista/solista Geraldo Ribeiro e orquestra sob regência do maestro Hector Lagna Fietta.

No que concerne o violão solo foram compostos quatro grandes ciclos: *Improvisos*, *Brasilianas*, *Serestas* e *Valsas-Chôro*.

OBRAS PARA VIOLÃO SOLO DE THEODORO NOGUEIRA
<i>IMPROVISOS</i>
<i>SERESTAS</i>
<i>VALSAS CHÔRO</i>
<i>BRASILIANAS</i>

Tabela 2- Obras para violão de Nogueira

Os *Improvisos* consistem em 12 pequenas peças e foram compostos em 1958 e 1959, foram editados pela Ricordi Brasileira e estreados pelos violonistas Maria Lúvia São Marcos e Geraldo Ribeiro; este último gravou o ciclo integral em Long Play da Fermata em 1971. A *Brasiliiana* nº 1 foi a primeira peça que o compositor escreveu para o instrumento (1957); outras seis *Brasilianas* foram compostas até o ano de 1959 e foram estreadas e gravadas pelas mãos dos violonistas Geraldo Ribeiro e Antonio Carlos Barbosa Lima. A *Brasiliiana* nº 7 foi composta décadas depois e dedicada ao violonista Paulo Porto Alegre, que a gravou no CD *Estreias brasileiras* em 1997. As quatro primeiras *Serestas* foram compostas em 1959 e estreadas pelos violonistas Antônio Carlos Barbosa Lima e Geraldo Ribeiro. Cinco *Valsas Chôro* foram compostas entre 1958 e 1960 e estreadas e gravadas por Antonio Carlos Barbosa Lima e Milton Nunes no ano de 1959.

Este volume de composições para violão é explicado, pelo seu filho João Antônio, como influência que Theodoro tinha de seus amigos violonistas: Geraldo Ribeiro, Antônio Carlos Barbosa Lima e Ronoel Simões (também grande colecionador de discos e partituras para violão) que frequentavam assiduamente a casa do compositor e o incentivavam a compor para o instrumento (NOGUEIRA, 2017).

Esta expressiva produção para violão de Theodoro Nogueira na década de 50 foi constatada no quadro de obras para violão solo apresentado na tese do violonista Edelson Gloeden, que exemplifica Theodoro Nogueira como compositor mais prolífico para violão solo no referente período. (GLOEDEN, 2002, p. 11-12).

O violonista Fábio Zanon, em sua série *Violão com Zanon* exibida pela rádio cultura FM de São Paulo nos anos de 2006 e 2007, dedicou dois programas ao compositor Theodoro Nogueira (Programa nº29 e nº 99). O primeiro – exibido em 19 de julho de 2006 - apresentou os 12 *Improvisos* utilizando a gravação do Long Play de Geraldo Ribeiro. O segundo programa – exibido em 21 de novembro de 2007 - falou sobre os outros ciclos: *Brasilianas*, *Serestas* e *Valsas - Chôro*, além das composições para viola caipira executadas por Antonio Carlos Barbosa Lima. Zanon menciona, nesta segunda programação, que o ciclo das *Brasilianas* contém dez peças e o das valsas choro possui doze peças, o que atesta a continuidade dos trabalhos de composição de Nogueira ao longo das décadas.

No que diz respeito às críticas de sua obra para violão solo temos o violonista Ronoel Simões descrevendo suas impressões da obra de Theodoro:

Ascendino Theodoro Nogueira, o orquestrador da Rádio Gazeta, tem ultimamente composto valiosos trabalhos para violão. As suas composições para o instrumento estão incluídas entre as melhores existentes. As obras de A. T. Nogueira, para violão, destacam-se pela beleza de harmonização, originalidade, fraseado correto, elegante e invulgar. [...] Para se executar suas peças ao violão, é necessário domínio completo do instrumento, visto que as mesmas exigem extraordinária elasticidade e abertura dos dedos da mão esquerda [...] A brasileira nº 2, que está escrita no tom de mi maior, é tocada na afinação de sexta em ré, sendo maravilhosa a sequência de pedal obtida com a sexta corda, tão bem explorada pelo autor. (SIMÕES)

Os elogios de J. L. de Carvalho no jornal *A Gazeta* sobre a execução dos 12 *Improvisos*:

No lado B do disco, Geraldo Ribeiro comparece sozinho executando 12 *Improvisos* para violão. Aqui está outro trabalho maravilhoso de Nogueira. Explorando os muitos recursos do instrumento ele consegue construir uma impressionante sequência de esquemas, ao cabo dos quais sentimos que muito pouco falta para esgotar suas possibilidades. No mais, o compositor é brilhantemente auxiliado pela técnica do executante, que parece estar sintonizado com os objetivos almejados. (CARVALHO, 1971)

Já o violonista Fábio Zanon tece a seguinte análise, em seu primeiro programa dedicado à Nogueira:

Uma parcela da crítica aponta em Theodoro Nogueira um excesso de localismo uma voz amordaçada pelo seu entusiasmo pelo folclore, de fato sua linguagem mostra certa intransigência acadêmica no uso do contraponto e na secura da expressão, mas tem ao mesmo tempo certa ingenuidade de invenção que a aproxima do ouvinte. É música de amigo mais que música de amante, a qual

sempre podemos voltar na certeza de um renovado alento e onde escutamos de maneira inequívoca a voz do paulista interior, as suas danças e a sua fala arrastada. (ZANON, 2006)

Além disso, o violonista Marcelo Fernandes Pereira - em sua tese a respeito das obras para violão solo de Camargo Guarnieri - cita o compositor santa-ritense:

Podemos afirmar também, que o caminho idiomático-composicional iniciado no *Ponteio* e na *Valsa 1* foi, em muitos aspectos, continuado pelas obras de seus alunos. Isto porque, nos anos cinquenta, Theodoro Nogueira, Osvaldo Lacerda, e Sérgio Oliveira de Vasconcellos - Corrêa, iniciam suas produções para o violão e, apesar de poéticas distintas e das individualidades estilísticas, essas obras apresentavam características em comum com as obras de Guarnieri – como o rigor contrapontístico e formal e o mesmo apego à estética *marioandradiana*. (PEREIRA, 2011, p.294).

Em entrevista concedida particularmente para esta pesquisa, o violonista Geraldo Ribeiro profere sobre seu primeiro contato com as obras para violão de Nogueira:

Bom, o primeiro trabalho que ele escreveu para violão foi a *Brasileana nº1*, que eu toquei no meu primeiro recital em São Paulo. A *Brasileana nº1* é composta de dois movimentos: um prelúdio e uma espécie de tocata. Eu achei de suma importância, porque a peça exalava uma atmosfera bem nacional. (RIBEIRO, 2017)

No segundo programa dedicado a Theodoro Nogueira, Fábio Zanon elenca alguns elementos característicos nas peças para violão solo do compositor, como: obsessão por motivos escalares descendentes, assimetria de frases, motivos com notas repetidas sem perder o desenho oblíquo do contraponto, obsessão pelo intervalo de quarta e a fuga de elementos peculiares ao instrumento: arpejos, harmônicos e texturas espanholadas. (ZANON, 2007)

Infelizmente o abandono de suas obras nas salas de concerto também afetou o repertório violonístico, neste contexto o violonista Gilson Antunes, em entrevista exclusiva à esta dissertação, comenta:

Esse ostracismo, na verdade, se estende a praticamente todos os grandes compositores não-violonistas da história da música brasileira, com exceção daqueles com apelo popular, como Radamés Gnattali ou algumas obras mais acessíveis de Francisco Mignone. Nem mesmo a obra de Edino Krieger ou Almeida Prado são muito interpretadas pelos violonistas. Ou seja, o Theodoro Nogueira é apenas mais um dos nossos grandes criadores cujo trabalho não vem sendo reconhecido desde sempre, com a honrosa exceção do Geraldo Ribeiro, que foi seu aluno de composição. Eu creio que esse ostracismo se deve à falta de costume dos violonistas em relação a linguagem nacionalista ao violão, o que é uma imensa pena, pois essa linguagem não possui paralelo com nenhuma outra dentro do repertório violonístico mundial. O que se parece com

Theodoro Nogueira no repertório estrangeiro? Nada. É uma linguagem bastante particular, e que se presta imensamente ao caráter por vezes indolente do violão. É possível sentir o campo, o sertanejo, o interior, quando ouvimos ou interpretamos a obra desse grande compositor. Outro motivo é a dificuldade extrema de muitas de suas músicas. Creio que os violonistas acham melhor gastar toda essa energia em alguma obra já estabelecida do repertório. A fama desse compositor, aliás, acaba precedendo esse julgamento: eu sempre ouvi, desde adolescente, que esse repertório era muito difícil de ser tocado e também de difícil escuta, e essa opinião vem sendo recorrente desde então. Eu imagino que o que falta, mesmo, é a figura de um grande e influente intérprete internacional gravar essas obras. Só assim essas obras terão o reconhecimento que merecem. Isso acontece, aliás, com uma parte considerável do repertório violonístico. Por exemplo, quando algum influente intérprete internacional gravar ou começar interpretar as obras redescobertas no baú do Segovia (e que foram impressas pela editora Bèrben na série *The Segovia Archive*) muitos outros violonistas - em especial os jovens - irão começar a interpretar também essas músicas. Mas no Brasil eu já cheguei a ler uma tese de doutorado em que o pesquisador coloca suas explicações para o “não-funcionamento” das obras para violão de Theodoro Nogueira de forma generalizadas, o que eu não concordo de jeito nenhum, creio que é o tipo de simplificação perigosa, ainda mais em relação a um compositor dessa estatura e com um repertório extremamente rico em nuances, caráter e sensibilidade como esse do Nogueira. (ANTUNES, 2017)

Em todas as críticas podemos notar o reforço da estética nacional, até mesmo regional (apontada por Zanon) das obras para violão de Nogueira, além disso as dificuldades técnicas da execução dessas mesmas obras também são ressaltadas. Os comentários acerca de aspectos composicionais citados por Fábio Zanon serão confrontados através de nossas próprias análises.

Pretendemos neste capítulo mostrar os principais fatos da carreira de Theodoro, elencando seus feitos de maneira cronológica, exibindo as críticas repercutidas nas audições de suas obras e as inclinações de sua contínua formação, que consolidaram Nogueira um compositor enveredado pela estética nacionalista, tendo como material essencial o folclore paulista. A respeito de suas obras em geral destacamos a *Missa a Nossa Senhora dos Navegantes*, o *Concertino*, os *Prelúdios* para viola caipira e as obras orquestrais como a *Suíte Senzala* e a *Sinfonia Paulista*. Especificamente sobre seu repertório violonístico vimos que as críticas dos violonistas apontam algumas características de Nogueira no seu processo composicional, tais afirmações serão perscrutadas no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2 - PROCESSOS COMPOSICIONAIS NO CICLO DOS 12 IMPROVISOS

Neste capítulo pretendemos discutir aspectos dos processos composicionais de Theodoro Nogueira utilizados no ciclo dos *Improvisos*, isto porque este foi o único ciclo que não teve acréscimo de peças ao longo das décadas e portanto, permitiu-nos um recorte temporal contextualizado entre o final da década de 50 e o início da década de 60 (época em que Theodoro obteve aulas de composição com Camargo Guarnieri). Trata-se de um repertório de quase vinte minutos de duração que abarca 12 improvisos em diferentes tonalidades, andamentos contrastantes e dificuldades técnicas de nível avançado.

A metodologia utilizada aqui para descrever os processos composicionais de Nogueira envolveu: a influência das aulas de Theodoro com Camargo Guarnieri, as entrevistas realizadas com Geraldo Ribeiro, Gilson Antunes e João Antonio Nogueira, além da análise neutra dos 12 Improvisos. O intuito é averiguar quais conceitos de composição ou técnica composicional são mais recorrentes nas peças deste ciclo, levando em consideração os dados obtidos através das fontes supracitadas, tentando especificar características próprias de Nogueira em qualquer elemento que faça parte do processo da composição musical, como: forma, estrutura, harmonia, melodia, ritmo, etc.

2.1 – A INFLUÊNCIA GUARNIERIANA

O maestro e compositor Mozart Camargo Guarnieri foi uma das figuras mais relevantes para a história da música brasileira do século XX, sua atuação como compositor, assim como o legado de sua *Escola Composicional* são assuntos recorrentes em pesquisas acadêmicas, como podemos observar nos seguintes trabalhos: ALMEIDA (1999); GONÇALVES (2009); KOBAYASHI (2009); PEREIRA (2011). Para a nossa pesquisa três aspectos da produção *guarnieriana* são essenciais: **a estética do**

compositor, os elementos característicos de sua linguagem e o funcionamento de suas aulas de composição.

A amplitude da estética na música do século XX foi contextualizada por Leonard B. Meyer:

Um dos resultados da diversificação da música no século XX foi o de **complicar os problemas na estética**. As tradições diatônicas ofereciam alguns padrões pelos quais se poderiam julgar as sinfonias de Raff, por exemplo, inferiores às de Brahms. Também encorajavam certa confiança em opiniões sobre o significado e objetivo da música para manifestar emoções, contar histórias, pintar quadros, provocar exaltação moral, transmitir ordens (eram objetivos diferentes, claro, mas tinham seus gêneros particulares). Os músicos do século XX têm tido menos certeza sobre a utilidade da música, e por conseguinte se sentem menos seguros ao fazer juízos de valor. Além de sobrevivências, mais ou menos disfarçadas por antigas opiniões, tem-se visto a música como tratando da relação entre o homem e o tempo (Stravinsky), como uma introdução ao caos da vida (CAGE), como um meio de mudar o mundo, como uma expressão de estrutura social e um sistema simbólico. (MEYER, 1956 APUD GRIFFITHS, 1995, p.72-73 grifo nosso)

Em meio a esta diversidade de direcionamentos podemos considerar que a tendência estética de Camargo Guarnieri seguiu o cunho nacionalista/modernista do musicólogo Mário de Andrade, como notamos neste comentário de Gonçalves “Através da influência de Andrade, músicos como Francisco Mignone, Lorenzo Fernandes e Camargo Guarnieri passam a adotar e defender a proposta musical nacionalista proposta por este teórico” (GONÇALVES, 2009, p. 19)

A pesquisadora Elizabeth Travassos considerou Mário de Andrade a figura mais representativa da segunda fase do modernismo brasileiro, que visava a construção da identidade nacional e a inserção da arte brasileira em um contexto internacional (TRAVASSOS, op, cit., p.21 apud GONÇALVES, 2009, p. 19)

No pensamento *marioandradiano* “o critério atual de Música Brasileira deve ser não filosófico, mas social” (ANDRADE, 1972, p.19), neste sentido:

uma arte nacional não se faz com escolha discricionária e diletante de elementos: uma arte nacional já está feita na inconsciência do povo. O artista tem só que dar pros elementos já existentes uma transposição erudita que faça da música popular, música artística, isto é: imediatamente desinteressada. (ANDRADE, 1972, p.16)

Contier explica que:

Mário defendia a “música popular” como “matéria-prima” ou fonte de inspiração a ser *antropofagicamente* deglutida pelo compositor erudito[...] O emprego exclusivista de alguns signos da música negra, como por exemplo o

ritmo sincopado, poderia induzir o compositor a escrever uma obra “agradável” e sintonizada com os problemas de uma Nação africana não-brasileira... E assim, o compositor estaria negando, através do exotismo, a criação de um “rosto musical” *sui generis* de uma Nação chamada Brasil (CONTIER, p., cit, p.99-100 Apud GONÇALVES, 2009, p.23)

Não se pretende aqui discorrer acerca do arcabouço de ideias que norteou a produção de Mário de Andrade e sim analisar sob este contexto o verdadeiro impacto que a influência *marioandradiana* causou na formação de Guarnieri, a respeito disso o pesquisador Marcelo Fernandes Pereira pontua:

Mesmo assim - mesmo tendo realmente Mário de Andrade influenciado a produção de Guarnieri - observamos que essa influência foi supervalorizada pela historiografia que trata do compositor (EGG 2010, p.22) e não pretendemos repetir aqui esta supervalorização. Apenas encontramos na personalidade (e posteriormente, na técnica) de Guarnieri elementos potenciais para realização do projeto proposto por Andrade - elementos, esses, que no decorrer da carreira do compositor, se materializaram em uma produção ligada à estética *marioandradiana*. (PEREIRA, 2011, p. 18)

Para Pereira os elementos da composição *guarnieriana* que estão ligados à estética de Mário de Andrade são: a aversão ao exotismo e o modo de utilização do folclore com a incorporação do *ethos*⁴ nacional de forma inconsciente pelo compositor. (PEREIRA, 2011, p. 18-19).

Já sob o ponto de vista ideológico da estética guarnieriana podemos evidenciar a *Carta Aberta*, escrita pelo próprio Guarnieri no ano de 1950, em resposta aos movimentos vanguardistas como o *Música Viva* – liderado pelo alemão - radicado no Brasil - Hans Koelreutter. Este documento refletiu o posicionamento ferrenho do compositor paulista acerca da defesa do nacionalismo e do combate às tendências vanguardistas (como a música serial, por exemplo).

Outro aspecto (este de caráter estilístico) dentro da estética guarnieriana são suas inclinações para o Neoclassicismo, que de maneira abrangente consiste a um retorno às tradições clássicas de maneira crítica. É bem provável que sua formação como pianista tenha contribuído para esta consolidação estética:

Devemos considerar também sua formação pianística, com Ernani Braga (1888 -1948) e Antonio Leal de Sá Pereira (1888 - 1966) e seu trabalho como pianista junto a casas de venda de partituras, que segundo Verhaalen, lhe rendeu familiaridade com o repertório do piano erudito: “essa intimidade com a música de Bach, Chopin, Mozart e outros (...) foi de inestimável valor para o

⁴ Palavra grega que tem como significado: característica comum a um grupo de indivíduos pertencente a uma mesma sociedade (fonte dicionário online de português)

músico naquela época de sua vida” (2001, p. 20). A essa familiaridade com um repertório erudito tradicional, soma-se sua formação técnica composicional, que se deu pelas mãos de dois mestres europeus: Lamberto Baldi (1885 – 1979) e Charles Koechlin (1867 – 1950). (PEREIRA, 2011, p.12)

Almeida também comenta as preferências de Guarnieri dentro do contexto neoclássico:

Neste caminho, Camargo Guarnieri se manteve por toda a sua trajetória musical. O grande zelo pela estrutura e pela coerência formal de suas obras foi reforçado pela retomada dos valores formais pré-clássicos e clássicos por parte dos nacionalistas em geral. (ALMEIDA, 1999, p.47)

A busca da objetividade neoclássica como reação aos exageros românticos ainda presentes na música brasileira não entrou em choque, portanto, com os anseios nacionalistas. Ao contrário, contribuiu para a eliminação do risco do exotismo excessivo, para o qual tanto a musicalidade indígena quanto a africana poderiam direcionar a música brasileira. (ALMEIDA, 1999, p.48.)

A partir daqui podemos incorrer aos elementos idiossincráticos da linguagem de Guarnieri. Características como: **apego à forma, uso sistemático do contraponto, economia de material e refinamento no desenvolvimento temático e motivico** estão sempre presentes nas análises da música de Guarnieri, como podemos notar nas menções abaixo:

A estruturação formal de Camargo Guarnieri revela sua notável capacidade de desenvolver, o que lhe confere um enorme potencial de economia de materiais e concisão estrutural. Seu desenvolvimento temático se caracteriza mais por um refinado trabalho de exploração e variação dos materiais motivicos do que por expansões harmônicas. (ALMEIDA, 1999, p.49)

Em congruência com Almeida, Pereira reforça:

Em 1940, Guarnieri afirmava: “quanto ao problema da harmonia, a música nacional deve ser de preferência tratada polifonicamente. A qualidade de nossa rítmica, a sua força dinâmica, nos aconselha a evitar as harmonizações por acordes, pois esses viriam acentuar mais violentamente ainda essa rítmica [...]. E concebida polifonicamente, a música brasileira, pela própria exigência de elasticidade e entrelaçamento das linhas melódicas, poderá disfarçar a violência dos seus ritmos sem que estes deixem de permanecer como base construtiva e de fundo dinâmico da criação. (GROSSI, 2004, p. 30, apud PEREIRA, 2011, p.21).

O pesquisador Fábio Cury, em sua tese sobre o *Choro para fagote e orquestra de câmara* de Guarnieri, ressalta a maior preocupação de Guarnieri com a condução contrapontística no encadeamento de vozes do que com o plano harmônico preestabelecido (CURY, 2011, p.58). Segundo Gonçalves “a motivação constitui a mais palpável e evidente característica presente na obra de Guarnieri” (GONÇALVES, 2009,

p.08). A influência de outros compositores citada pelo próprio Guarnieri em carta ao musicólogo Vasco Mariz também contribuiu para a expansão do quesito tonalidade:

De 1931 em diante, depois de um sério namoro com Hindemith, Schoenberg e Alban Berg, tentei uma nova estrutura harmônica, alterando o plano tonal no sentido de não se poder determinar precisamente a tonalidade. (SILVA, 2001, p.389 APUD GONÇALVES, 2009, p.09)

Gonçalves sintetizou a estrutura do *Segundo Concerto para piano e Orquestra* em três elementos cíclicos: Esquema monotemático (forma total) – Motivo gerador inicial (figura básica) – Processos de variações progressivas como recurso estruturante (“mediação” entre a parte e o todo) fundamentando sua análise no conceito de intensificação motivica defendido por Strauss.

Já Pereira, mesmo com diferente abordagem analítica, conclui – por exemplo – a respeito do Ponteio:

Mesmo assim, alguns procedimentos técnicos demonstram a filiação estética do compositor: mesmo nos momentos menos tonais, há a manutenção de estruturas tradicionais, como sequências melódicas, simetrias, cromatismos, sensíveis e polarizações; em toda a peça, os acordes em quartas são largamente utilizados tanto harmonicamente como melodicamente e ora proporcionam a sensação de distanciamento da tonalidade, ora de aproximação, dependendo do contexto nos quais se inserem; a referência tonal é alcançada, muito mais por pedais e justaposição de elementos do que por cadências e o mais interessante no artesanato do autor: as passagens entre os períodos tonais e pantonais ocorre de forma a minimizar as cesuras. Em todos esses elementos, a horizontalidade de seu pensamento harmônico é fator central. (PEREIRA, 2011, p. 62)

Sob este contexto de análises das obras guarnieriana fica evidente o papel relevante do desenvolvimento motivico, a “camuflagem” tonal na utilização de intervalos que não reforçam os emblemas da tonalidade e o caráter contrapontístico que ajuda na formação de uma polifonia inteligente e condutora do discurso.

O terceiro aspecto a ser considerado é a parte didática de Camargo Guarnieri. A pesquisadora Ana Lúcia Kobayachi, em sua dissertação sobre a *Escola Guarnieriana*, inclui Theodoro na lista da primeira geração de alunos de Camargo Guarnieri (KOBAYACHI, 2009, p.52).

Aluno	Nascimento/Falecimento	Período de estudos
1. Achille Picchi	1952	1983-1989
2. Alceo Bocchino	30/11/1918	1946
3. Adelaide Pereira da Silva	1928	
4. Antonio Ribeiro	15/04/1971	1990 - 1992
5. Arlete Marcondes Machado		
6. Ascendino Theodoro Nogueira	09/10/1913 - 2002	
7. Aylton Escobar	1943	
8. Brenno Blauth	1931 – 1993	1963
9. Dinorá de Carvalho	01/06/1895 – 28/02/1980	
10. Domenico Barbieri	1930 - 1994	
11. Edmundo Villani-Côrtes	08/11/1930	1963-1965
12. Eduardo Escalante	1937	1967
13. Eunice Catunda	1915 - 1990	1942 - 1945
14. José Antônio de Almeida Prado	08/02/1943	1960 - 1965
15. José Benedito de Camargo		
16. Júlio Cezar de Figueiredo	02/01/1950	1981-1987
17. Kilza Setti	26/01/1932	1954-1960
18. Lina Pires de Campos	18/06/1918 - 2003	1958
19. Marcelo Homem de Mello		
20. Marisa Tupinambá	1945	
21. Marlos Nobre	18/02/1939	1961
22. Nilson Lombardi	03/01/1926 – 09/04/2008	1954 - 1969

Tabela 3- alunos de Camargo Guarnieri por Ana Kobayachi (2009, p.52)

Notamos que a tabela não apresenta o período que Theodoro estudou com Guarnieri, acreditamos que essas aulas tenham ocorrido no início da década de 50, através de evidências como o artigo *Novos Compositores Paulistas* do Jornal *A Gazeta* de **1953** e as críticas de Caldeira Filho sobre audições das obras de Nogueira no mesmo ano, reafirmando a relação de aluno e professor entre os dois compositores.

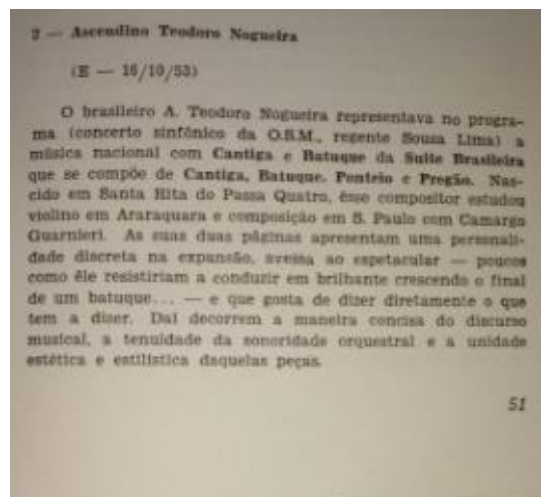


Figura 4 - Artigo do Jornal A Gazeta extraído do acervo do compositor Theodoro Nogueira em Santa Rita do Passa Quatro, ao lado um trecho do livro A aventura da Música (Caldeira Filho).

A partir do depoimento de ex-alunos de Guarnieri é possível notar o funcionamento da Escola: geralmente procuravam Camargo por afinidade estética ou admiração, as primeiras aulas consistiam na harmonização de uma melodia folclórica e duravam alguns meses, só depois os alunos embarcavam no aprimoramento da polifonia, além disso haviam algumas regras de contraponto a serem seguidas, como trabalhar em grau conjunto, usar movimentos diretos com moderação, não usar salto de 8ª em andamento lento e outros. (KOBAYACHI, 2009, p 60-66). A autora ainda ressalta:

Guarnieri exigia que a obra do aluno tivesse coerência, que fizesse sentido e que existisse um equilíbrio entre as partes, não somente utilizando as formas tradicionais. E esse apego à forma foi um dos importantes ensinamentos deixados por Guarnieri – **todos os compositores que foram seus ex-alunos mantiveram essa preocupação com a estruturação de suas obras.** (KOBAYACHI, 2009, p. 69, grifo nosso)

Outros aspectos relevantes da *Escola Guarnieriana* são: a utilização do livro *Ensaio sobre a Música Brasileira* - de Mário de Andrade – o incentivo à leitura da poesia brasileira (autores como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Manuel

Bandeira), o estudo de métodos dos instrumentos para assimilarem o idioma dos mesmos, bem como o estímulo à transcrição, a vivência da prática orquestral, proficiência na análise musical de qualquer corrente estética e o planejamento da composição para evitar desperdício de tempo. (KOBAYACHI, 2009, p. 69-73)

Já para o violonista Geraldo Ribeiro, a relação entre Guarneri e Theodoro foi descrita assim:

Ele (Theodoro) dizia que “teve aulas com ele”, não exatamente que tinha sido aluno dele. De vez em quando ele ia lá mostrar algo para o Camargo Guarneri. Uma coisa muito importante para você anotar aí é o seguinte: todos os alunos do Camargo Guarneri na hora de compor faziam exatamente como o Guarneri, utilizavam as harmonias e procedimentos do Guarneri e o **Nogueira foi um dos únicos que nunca utilizou elementos melódicos e rítmicos do Camargo Guarneri**, ele queria pura e simplesmente saber como trabalhar com o material. O que interessava para o Nogueira era a técnica de composição e não o material, pois esse ele tinha. (RIBEIRO, 2017, grifo nosso).

Geraldo Ribeiro ainda nos contou que teve aulas de composição com Theodoro Nogueira durante quinze anos:

Primeiro eu fiz um estágio de teoria, mas quando eu fui estudar com ele já sabia maior parte da teoria e depois ele me deu um tema para eu procurar desenvolver aquele tema, fazer uma música. Era um tema folclórico. Eu ia trabalhando e toda semana mostrava para ele e recebia as orientações. Eram assim as aulas dele, até chegar num ponto que eu já fazia toda música sozinho e não precisava mais do tema e nesse ínterim ele ia mostrando a respeito da forma musical, isto é forma sonata etc. Uma canção você pode fazer com duas partes. (RIBEIRO, 2017)

Vale ressaltar aqui alguns pontos de confronto que são de grande valia para a nossa pesquisa: primeiro a afirmação de Kobayachi de que todos os ex-alunos de Guarneri mantiveram a preocupação com a estruturação das obras no sentido de coerência e apego à forma, confirmaremos se as peças de Theodoro apresentam estas propriedades através de nossa análise dos *Improvisos*;

Em segundo lugar a aparente contradição de Geraldo Ribeiro a respeito da influência de Guarneri na formação composicional de Nogueira, considerando que no primeiro relato o violonista comenta que Theodoro apenas “teve aulas”, mas não se considerava aluno e o mais intrigante: **a busca de Nogueira pelo trato do material composicional, pela técnica composicional e a não utilização do material proposto por Guarneri**. (Essa questão também será discutida e reavaliada em nossas análises). Mais adiante vimos que a descrição das aulas que Geraldo Ribeiro teve com Theodoro

muito se assemelha às técnicas aludidas à Guarnieri: **desenvolvimento do tema folclórico e exposição da forma musical**. Entendemos até aqui a possível intenção de Geraldo Ribeiro de querer retratar a autenticidade das composições de Theodoro, mas precisamos contradizer o violonista no sentido de que as técnicas composicionais de Nogueira possuem traços semelhantes à tradição da *Escola Composicional* de Guarnieri.

Diante do que foi exposto podemos destacar a estética nacionalista de Camargo Guarnieri que, vinculada ao pensamento *marioandradiano*, incorpora o *ethos* nacional de forma inconsciente na música, buscando fugir do exotismo e almejando uma música puramente nacional. Além disso, a inclinação de Guarnieri pelas formas e estruturas neoclássicas revelam aspectos que contemplam: desenvolvimento motivico, economia de material, rigor do contraponto e expansão da tonalidade.

2.2 ANÁLISE DOS IMPROVISOS

Neste subcapítulo apresentaremos as análises das doze peças (editoradas pela Ricordi Brasileira em 1970) que compõem o ciclo de *Improvisos* de Ascendino Theodoro Nogueira. O objetivo é fazer uma análise que contemple a relação interna entre os elementos da peça, utilizando como fundamentação das nomenclaturas analíticas os conceitos de Arnold Schoenberg, expostos no livro *Fundamentos da Composição Musical* (2012). Ao final das doze análises elencaremos as maiores incidências de processos composicionais usadas por Theodoro Nogueira através do método de análise de John White, elucidado em seu livro *Analysis of Music* (1976).

A escolha dos conceitos de Schoenberg para as definições das análises neutras se justifica pela premissa básica de inteligibilidade do discurso musical deste autor, que se relaciona muito bem com a estética nacionalista a qual Theodoro se vincula:

Os requisitos essenciais para a criação de uma forma compreensível são a **lógica e a coerência**: a apresentação, o desenvolvimento e a interconexão das ideias devem estar baseados nas relações internas, e as ideias devem ser diferenciadas de acordo com sua importância e função (SCHOENBERG, 2012, p. 27, grifo nosso).

Neste caminho, Camargo Guarnieri se manteve por toda a sua trajetória musical. **O grande zelo pela estrutura e pela coerência formal** de suas obras foi reforçado pela retomada dos valores formais pré-clássicos e clássicos por parte dos nacionalistas em geral. (ALMEIDA, 1999, p.47)

O filho João Antônio Nogueira nos reafirma, em entrevista, a contribuição de Guarnieri no estilo composicional de seu pai e reforça a estética nacional de Theodoro:

Ele (Guarnieri) talvez tenha contribuído com a linguagem nacional, esteticamente talvez [...]

Ele (Theodoro Nogueira) é de uma estética nacional, uma preocupação com a estética nacional, com uma linguagem própria, ele é pouco repetitivo nas obras (NOGUEIRA, 2017).

Já a escolha de John White e seu método de análise para a visão ampla do ciclo dos Improvisos se apoia na abrangência do autor em diferentes níveis da estrutura musical que amparam uma abordagem de estilo composicional, corroborando assim para o nosso objetivo principal que são os aspectos composicionais de Theodoro Nogueira:

Um dos principais objetivos da análise musical, se não o objetivo essencial, é dar ao músico um método sistemático com o qual abordar questões de estilo musical. A compreensão de estilos diferente entre dois compositores, ou até dois períodos da História da Música é importante tanto para o performer, quanto para o compositor e também para o musicólogo (WHITE, 1976, p. 1, tradução nossa)

2.2.1 - IMPROVISO Nº 1

O Improviso nº 1 tem aproximadamente 1 minuto de duração, apresenta uma armadura de clave em Mi maior e possui 32 compassos. Na partitura há indicação da expressão *cômodo* e o andamento de 92 b.p.m. para a colcheia. O compasso é quaternário com o valor da semibreve de oito tempos. A peça contém duas vozes. A primeira voz é apresentada sozinha no início da obra com uma frase de seis notas, o motivo inicial (as primeiras quatro notas) se repete duas vezes com terminações diferentes (compasso 1 ao 6).



Figura 5 - primeira frase do Improviso nº 1 e suas variações

Partindo do pressuposto de que “o termo frase significa, do ponto de vista da estrutura, uma unidade aproximada àquilo que se pode cantar em um só fôlego” (SCHOENBERG, 2012, p.29), organizamos esta primeira voz em: **Frase 1, Frase 1A, Frase 1B; Frase 2, Frase 3, Frase 3A. Frase 1C, Frase 1D, Frase 4, Frase 4A, Frase 3B.** Neste sentido percebemos que há uma relevância **nas frases 1 e 3** que são repetidas ao longo do Improviso e geram uma dicotomia no discurso melódico desta voz.



Figura 6 - Explicação das frases que constituem a 1ª voz do Improviso 1.

A atuação da segunda voz é descrita na figura abaixo, destaque para a célula motivica de estabilidade rítmica exibida logo no início da peça e para os momentos em que esta voz se torna a principal da peça (compassos 08, 18, 19, 20 e 21).

Figura 7 - Explicação da 2ª voz do Improviso 1.



Figura 8 - Compassos 2, 8 e 12: Motivo da segunda voz baseado na estabilidade rítmica de duas semicolcheias e colcheia.

Devido à estrutura contrapontística da obra, a harmonia ocorre pelo resultado do encontro das vozes e sua progressão de acordo com as subseções da peça. É importante ressaltar a presença do caráter modal e tonal que se contrapõem devido o deslocamento harmônico no encontro das vozes. Neste sentido o que exemplificamos é a região em que as vozes se encontram dentro das funções tonais tendo como prioridade a voz superior.

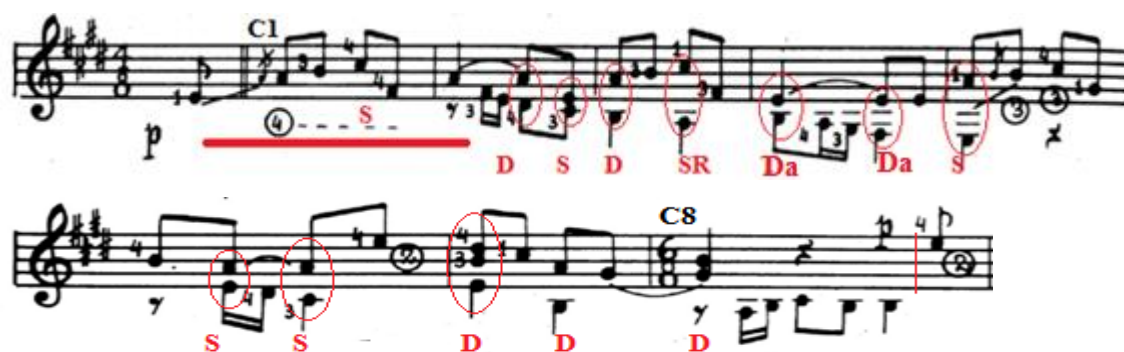


Figura 9 - Caminho harmônico dos compassos 01 a 08.

O Improviso nº 1 pode ser dividido em duas partes, sendo a primeira do compasso 1 ao 21 e a segunda de anacruse do 22 ao 32, justificamos tal divisão pela repetição da primeira frase em outra oitava, a assimetria entre as partes ocorre pelo destaque da voz contrapontística e redução do desenvolvimento da ideia de terças paralelas ao final da peça.



Figura 10- Motivo da primeira voz no início da peça e a repetição dele em outra 8ª em anacruse do compasso 22.

Este primeiro *Improviso* apresenta duas vozes, não com a mesma autonomia, porém igualmente importantes para o discurso. O motivo da primeira voz possui 4 notas (começando com um intervalo de 4ª Justa) e o motivo da segunda voz também possui quatro notas descendentes e uma mesma célula rítmica. A suspensão harmônica é alcançada através da fuga de intervalos emblemáticos da tonalidade e do aparecimento do contracanto na resolução da primeira voz, não há acordes perfeitos na resolução. O aparecimento das terças paralelas merece destaque pois reforçam a frase 3 da primeira voz e finalizam a peça. Outro elemento a se observar é a mudança da fórmula de compasso para 6/8 no compasso 8.

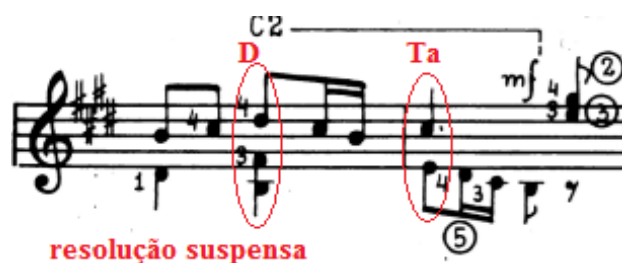


Figura 11 - Tônica alterada (com sexto grau) como resolução suspensa da dominante



Figura 12 - alteração da fórmula de compasso



Figura 13 - textura de terças na frase 3/A.



Figura 14 - textura de terças na frase 3/B e resolução com intervalo de 4ª J.

2.2.2 - IMPROVISO Nº 2

Esta peça tem 52 compassos, com a expressão *bem ritmado* e semínima com andamento a 104 b.p.m. Armadura de clave na tonalidade de ré menor e compassos alternados em 3/2 e 2/2. Nos três primeiros compassos temos a primeira frase descendente de nove notas que agirão como ideia principal, derivando dela todo desenvolvimento de obra:



Figura 15 - Frase inicial do Improviso nº 2

Esta frase pontuada pelo **motivo de notas em grau conjunto descendente** aparecerá de forma quase retrógrada na voz inferior, servindo como contracanto para a variação motívica seguinte.



Figura 16 - Transposição motívica da primeira frase na voz inferior, compassos 01-05.

Nos compassos seguintes temos esta variação da primeira frase na região média, acrescidos de acordes nas acentuações grafadas:



Figura 17 - Variação da frase inicial com redução de uma nota e movimento contrário (ascendente) no final. Acentuações com intervalos de 2ª M e acordes com superposição de 2ªM/3ªm/4ªJ.

Aqui já é possível concluir a importância do motivo inicial da peça (três notas descendentes) do qual se desenvolve o restante das frases compostas pelo o que Schoenberg conceitua de forma-motivo (variações do motivo), ainda segundo o autor “o motivo se vale da repetição, que pode ser literal, modificada ou desenvolvida” (SCHONBERG, 2012, p. 37) e acrescenta: “No curso de uma peça uma forma-motivo pode ser mais profundamente desenvolvida através da variação sucessiva” (SCHOENBERG, 2012, p. 37).



Figura 18 - Motivo inicial do Improviso nº2.



Figura 19 - Variação motívica - acréscimo de nota e mudança rítmica

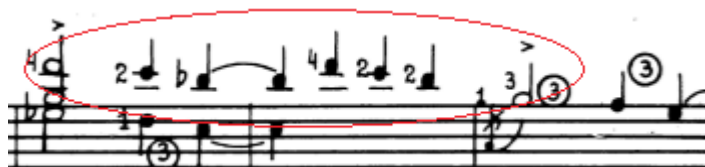


Figura 20 - Variação da primeira frase - transposição 4ªJ acima.

“Um motivo aparece continuamente no curso de uma obra: ele é *repetido*. A pura repetição, porém, engendra *monotonia*, e esta só pode ser evitada pela *variação*” (SCHOENBERG, 2012, p. 35). Nesta peça Theodoro garante a eloquência necessária para se fugir da monotonia dos motivos simples através dos acentos grafados, das constantes mudanças de compassos (ternário e binário) e das incursões de acordes que servem como ponte a novas variações. A presença do contraponto cerrado a partir do compasso 18 até o 22 também aviva a peça com recheio textural que vai se diluindo nos

compassos seguintes. Ao final o compositor conclui com as 3^{as} paralelas do motivo inicial transposto.



Figura 21 - Acentos que direcionam a articulação e dinâmica do discurso.



Figura 22 - Acordes que funcionam como passagens para o desenvolvimento de novas ideias.

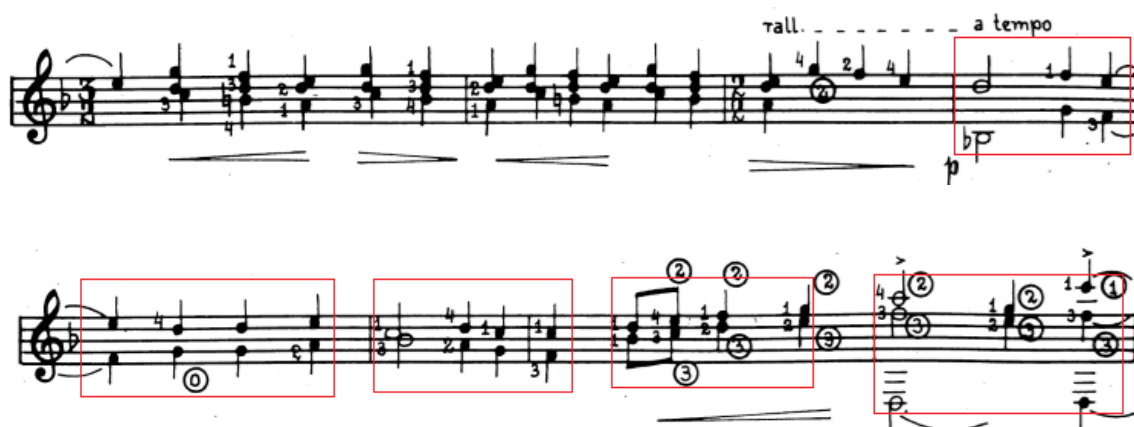


Figura 23 - Complemento textural (C.18 ao 22) através do contraponto cerrado.



Figura 24 - Motivo inicial acrescido de 3^{as} paralelas finalizando a peça.

Neste *Improviso nº 2* a harmonia se articula pelos acordes que atuam como trecho de passagens juntamente com a textura dos motivos e contracantos. A tonalidade de ré menor se confirma em pequenos trechos, porém sem dominantes explícitas. Há também um anseio por dó maior e o final de um trecho que enfatiza a tríade de ré maior, mas ao final as terças paralelas confirmam a tonalidade de ré menor.

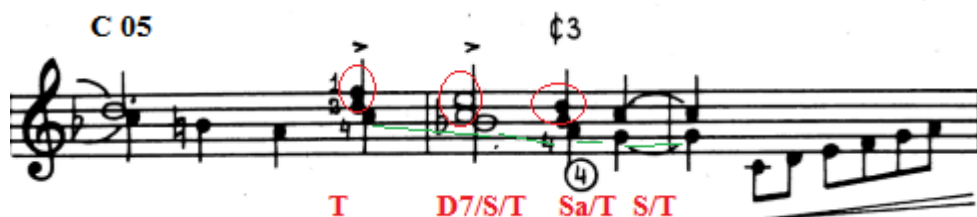


Figura 25 - Trecho harmônico com textura de terça e contracanto em grau conjunto.



Figura 26 - Progressão harmônica para ré menor.



Figura 27 - Ré maior finalizando o trecho da parte B.

2.2.3 - IMPROVISO Nº 3

Obra de 32 compassos que indica a expressão vagaroso e a velocidade da semínima em 54 b.p.m, a tonalidade apresentada no acorde inicial é de Mi menor. A peça transcorre entre ternário simples e binário simples, com figuração de colcheias e tercinas de colcheia. A textura contrapontística das duas vozes predomina durante toda a obra.



Figura 28 - Exposição das observações iniciais da peça.

A primeira voz caminha em motivos com intervalos de terça e grau conjunto, nos seis primeiros compassos numa tessitura média. Do compasso 07 ao 12 a primeira voz ganha volume textural predominantemente com intervalos de terça e se desenvolve numa tessitura aguda do instrumento.

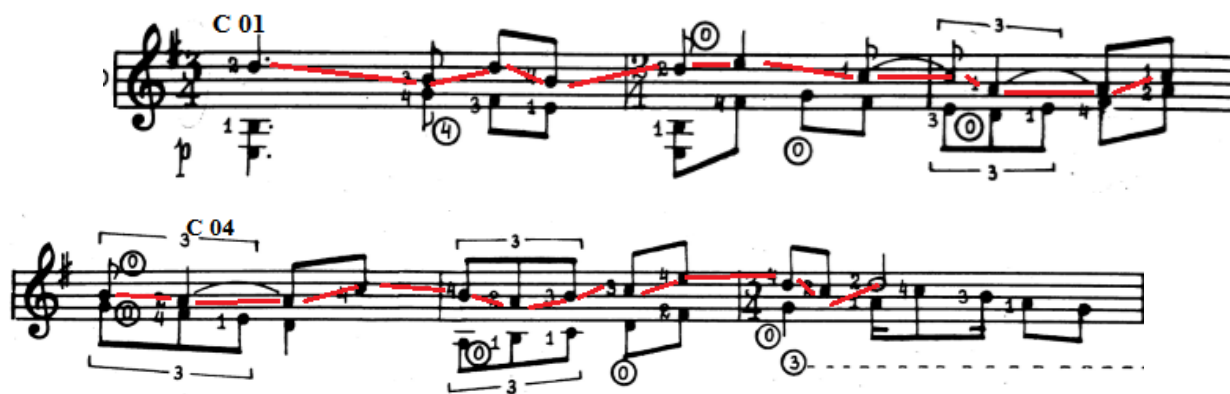


Figura 29 - caminho da 1ª voz na tessitura média do violão.



Figura 30 - acréscimo textural em terças da primeira voz.

Os compassos 13 e 14 iniciam uma subseção da peça devido à repetição da frase inicial em outra tessitura (8ª acima), o compasso 15 é uma ponte de frase descendente para o desenvolvimento da melodia no contracanto nos compassos 16, 17 e 18. Há outra pequena passagem no compasso 19 para que haja outro desenvolvimento do material motivico de 20 a 25. De 26 a 29 temos a repetição literal dos três primeiros compassos da

peça, já os compassos finais (30 a 32) cadenciam para o acorde de sol maior finalizando o *Improviso nº 3*.

C 13

Repetição literal da primeira frase

C 15

Ponte

C 16

harm. 12 melodia no contracanto

harm. 12

C 18

melodia no contracanto

C 19

harm. 12

Ponte

Figura 31 - Desenvolvimento da parte B com pontes e melodia no contracanto.

C 20

Desenvolvimento do material motivico

C 22

Desenvolvimento motivico

Variação do contracanto

C 25

Final do desenvolvimento da parte B

Figura 32 - Desenvolvimento através de acréscimo textural e exploração de tessitura.

O autor John White considera a descrição dos aspectos de uma obra como uma das etapas de uma análise, para ele a relação desses elementos é que de fato constituirão uma análise mais aprofundada que poderá revelar o estilo do compositor (WHITE, 1976, p. 04 e 05). Aqui no *Improviso nº 3* podemos relacionar os aspectos descritos do seguinte modo: o discurso é baseado numa ideia motívica que está camuflada na segunda frase da peça, o diálogo entre este motivo e o contracanto aparecerá no decorrer de toda a peça:

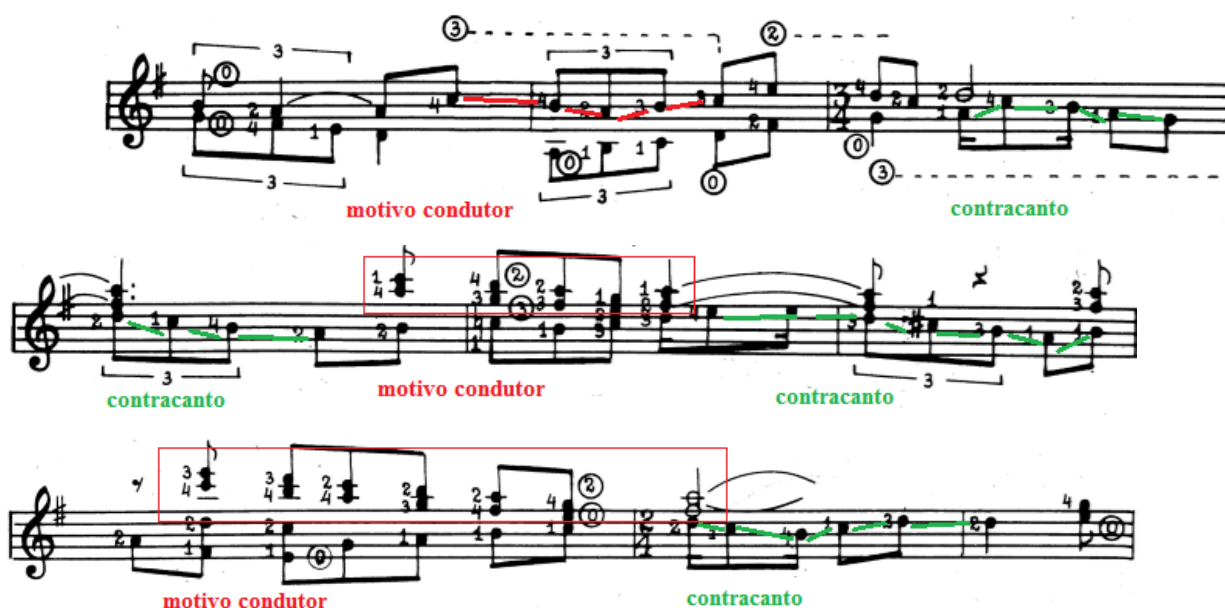


Figura 33 - Recorrência de motivo condutor e contracanto na fluência da peça.

A harmonia consiste na sobreposição de intervalos de terça com o contracanto em grau conjunto ocasionando acordes invertidos, com 4º grau e 7ª menor nos baixos. A intenção de um ambiente em ré maior (dominante da tônica relativa) é indicada nos compassos 11, 17 e 18. O retorno de Mi menor é sugerido na parte B da música (compassos 20 a 25) através de acidentes sutis no contracanto que caracterizam a dominante (Si com 7ª). O intervalo da terça sol e si no compasso final confirma a tonalidade de sol maior (tônica relativa de Mi menor apresentada no início) e confere um caráter mais animador à peça.

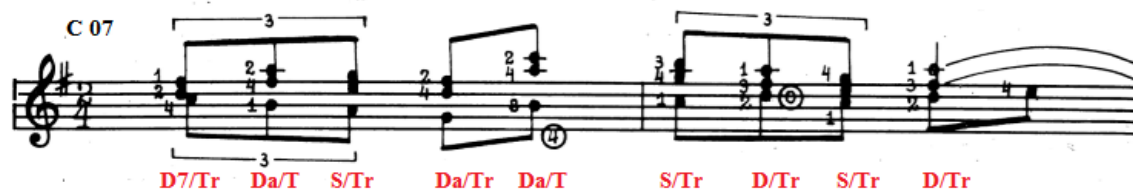


Figura 34 - caminho harmônico dos compassos 07 e 08.

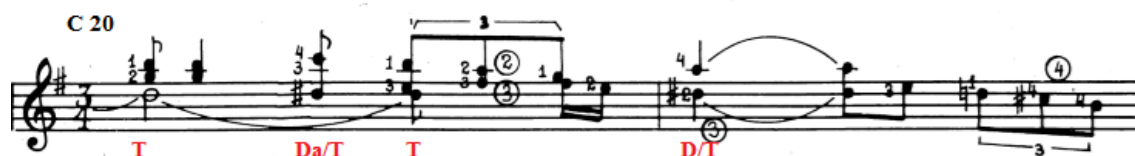


Figura 35 - breve retorno de Mi menor.

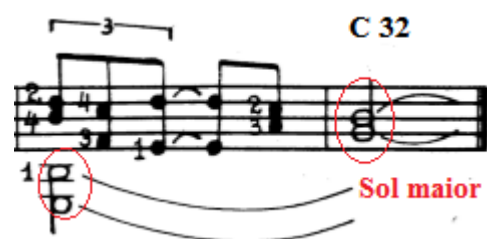


Figura 36 - Sol Maior conclui a peça.

2.2.4 - IMPROVISO Nº 4

O Improviso nº 4 contém 44 compassos, está na tonalidade de Mi maior e requer um andamento de 92 b.p.m. apresentando a expressão *bem ritmado*. A peça apresenta logo nos dois primeiros compassos um motivo principal (composto por vozes simultâneas) e um contracanto de frase descendente, a repetição desse motivo e desse contracanto nos compassos 3 e 4 demonstram a fluência de uma ideia que se ligará a cada dois compassos, permanecendo assim durante toda a peça. Esta fluência se consubstancia através das repetições modificadas, que pela variação produzem novas formas-motivo (SCHOENBERG, 2012, p. 37).





Figura 37 - Compassos 01-06: Exposição do motivo principal e contracanto, repetição destes uma 8ª abaixo e primeira variação do motivo e contracanto.

Nos compassos 05 e 06 a primeira variação do motivo principal aparece com a mudança na superposição intervalar e o contracanto em outra altura, mantendo a célula rítmica e a frase descendente do contracanto. Já nos compassos 09 e 10 a variação ocorre através da alteração do compasso, da célula rítmica do motivo principal e das notas repetidas no contracanto. A terceira variação aparece nos compassos 13 e 14, com a ideia ascendente do contracanto, na sequência – compassos 15 e 16 – a quarta variação une motivo (em colcheia) e contracanto (em semicolcheia) e se repetirá em outra altura nos compassos 17 e 18 criando um contraponto cerrado.

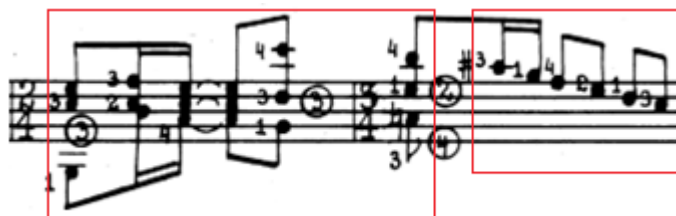


Figura 38 - Compassos 05 e 06: 1ª variação do motivo principal e contracanto.

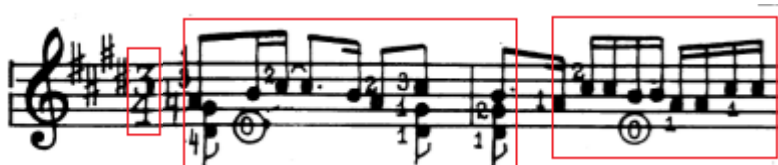


Figura 39 - Compasso 09 e 10: 2ª variação do motivo principal e contracanto.





Figura 40 - Compassos 13 a 18: 3ª e 4ª variações.

Nos compassos 19 e tético de 20 a variação desenvolvida desde o compasso 15 - em contraponto cerrado das duas vozes - se liquidará, abrindo espaço para uma nova ideia que terá quase a mesma autonomia do motivo principal da peça.

A liquidação é um processo que consiste em eliminar gradualmente os elementos característicos, até que permaneçam, apenas, aqueles não-característicos que, por sua vez, não exigem mais uma continuação. Em geral, restam apenas elementos residuais que pouco possuem em comum com o motivo básico (SCHOENBERG, 2012, p. 59).



Figura 41 - Compassos 19,20 e 21: Liquidação da 4ª variação e novo motivo.

Este novo motivo exercerá uma nova importância estrutural no desenvolvimento de variações dos compassos seguintes, porém vale atentar que este novo material tem um parentesco junto ao motivo principal do início da peça: ele é constituído pela sequência literal das duas primeiras notas da 1ª voz, 2ª voz e 3ª voz: Dó-Dó-Si-Si-Lá-Sol. Esta peça exemplifica a denominada *variação sucessiva* que consiste no profundo desenvolvimento de uma forma-motivo. (SCHOENBERG, 2012, P.37).



Figura 42 - Parentesco entre o motivo inicial e o novo motivo gerador.

Nos compassos seguintes se desenvolverão as variações deste novo motivo, estruturalmente descritas deste modo: Compassos 22 e 23 mostra uma repetição de 20 e 21 uma terça acima com acréscimo textural. Compassos 24 e 25 apresenta a 1ª variação deste novo motivo. Compassos 26 a 29 revela a 2ª e 3ª variações do novo motivo. Compassos 30 a 33 repete a ideia de 26-29 uma 4ª acima com pequena variação rítmica, acréscimo textural e movimento contrário do contracanto. Compassos 34 a tético de 38 retorna a parte A da peça com uma pequena variação dos compassos 9 a 12. Compassos 38 a 41 expande as variações de frases descendentes e repetidas. Compassos 42 a 44 reexpõem o motivo inicial com redução de uma voz.



Repetição do novo motivo em outra textura



1ª variação do novo motivo e contracanto



2ª variação

3ª variação



Reexposição do motivo inicial com redução de voz

Figura 43 - exemplo de variações da parte B e resolução com reexposição motívica.

2.2.5 - IMPROVISO Nº 5

Este improviso possui duas partes já indicadas pelo compositor, sendo a primeira em caráter expressivo e lento (46 b.p.m.) com alterações de compassos. A segunda parte é um *scherzando* na mesma tonalidade (Dó sustenido menor/Mi maior) em compasso quaternário, totalizando 20 compassos da peça inteira.

Os três primeiros compassos compõem uma textura a duas vozes com predominância de intervalos acima de uma oitava, a mudança do valor na unidade de tempo no segundo compasso propicia um destaque na progressão harmônica que finaliza momentaneamente no compasso 04.

Textura acima de uma 8ª

Progressão para Si

Confirma Si como V

Resolução da progressão anterior em Dó# menor

Figura 44 - Compassos iniciais do Improviso 5

É possível notar um pequeno desenvolvimento do compasso 04 até 08 com a liberdade textural num diálogo contrapontístico caracterizado por motivo e forma-motivo expandido. Uma textura mais vertical emerge do compasso 08 até o 10 (deixando o contracanto mais livre) e ainda sob a ideia do motivo iniciado na frase anterior. Apenas no final do compasso 10 que se inicia outro tipo de desenvolvimento através de mudança rítmica da primeira voz como acorde e apoio harmônico e do contracanto como resposta melódica, encerrando a primeira parte da peça no acorde de **Fá sustenido com 7ª**, que se configura aqui como Dominante da Dominante.

C 04

Motivo e forma motivo da primeira voz

Motivo e forma motivo do contracanto

C 08

Primeira voz em textura vertical

Contracanto com mais liberdade

C 10 C 11

Primeira voz em acordes

Contracanto em resposta melódica

F#7

Alternância e interpolação das vozes em Mi maior e Fá sustenido com 7ª

Figura 45 - Exposição do desenvolvimento da parte A.

O *Scherzando* abrange os seis últimos compassos deste Improviso 5 com a mudança para compasso quaternário, os primeiros quatro compassos possuem uma ideia binária composta por melodia respondida por contracanto com as mesmas figuras rítmicas, aqui a harmonia progride de Sol# menor (Dominante de Dó# menor) para Si

com sétima (Dominante de Mi maior), os acidentes em lá sustenido induzem à tonalidade de Si maior, porém a frase final ratifica a tonalidade de Mi maior.

Melodia a uma voz

Melodia e contracanto

Reexposição motivica principal da peça, finalizando em Mi maior com baixo alterado

Figura 46 - Análise do Scherzando.

Vimos que o tratamento que Theodoro assume neste Improviso é de ambivalência em vários quesitos estruturais, como a intercalação/sobreposição entre motivo e contracanto criando uma atmosfera harmônica de caráter tonal e modal. As repetições de pequenas ideias unificam a peça. O *Scherzando* que finaliza a obra atenua o colorido adquirido através das mudanças de compassos, frases rítmicas em conluio às melódicas e progressões de uma harmonia com acordes alterados.

2.2.6 - IMPROVISO Nº 6

Theodoro Nogueira inicia esta peça com frases rítmicas por meio de acordes alterados e *staccatos*. Escrito na tonalidade de Mi maior, este Improviso é dividido basicamente em duas partes, com repetição da primeira parte (uma espécie de forma ternária).

Os primeiros cinco compassos abrangem acordes que atuam de forma rítmica (mesma frase rítmica), melódica (através da voz superior) e harmônica (pela superposição de 5ª J no baixo e intervalos de 6ªM, 4ªJ, 3ª M e 2ªM nas vozes superiores). Esses três

elementos aliados a pequenas repetições consistirão na base da unidade da parte A deste Improviso.

C 01

Secco

Ideia de frase a cada seis acordes

Predominância de 5ª J nas vozes inferiores

Movimentação da voz superior constituindo a melodia

Figura 47 - Análise dos compassos 01 ao 05.

Em análise da voz superior é possível notar dois motivos que constituem a primeira frase e depois sua variação, intencionando ressaltar a nota si.

C 01

Secco

MOTIVO A

MOTIVO B

MOTIVO A'

MOTIVO B'

Incidência da nota si

Figura 48 - Motivos e formas motivo da voz superior.

O discurso harmônico mostra acordes alterados devido as superposições de intervalos na ambientação de Mi maior, a movimentação para a Dominante Si maior se desenha a partir do compasso 06 e se ratifica nos compassos 07,08 e 09.

C 01

Secco

AMBIENTAÇÃO EM MI MAIOR

MOVIMENTAÇÃO PARA SI MAIOR

Figura 49 - Ambientação harmônica dos compassos 01-09.

A subseção que contempla os compassos 10-13 repete a ideia dos compassos iniciais, porém na ambientação harmônica da Dominante (Si Maior). A frase rítmica é igual, a voz superior ainda é responsável pela melodia e os motivos continuam a cada três notas. Outra variação é na tessitura das vozes.



Figura 50 - Análise dos compassos 10-13.

A frase iniciada no final do compasso 13 e concluída no compasso 15 configura o *coda* da parte A deste Improviso, ela é constituída de uma frase ascendente em contraponto cerrado e outra em escala descendente da voz superior, com alterações de compasso quaternário e ternário, caracterizando Si Maior e preconizando o motivo rítmico da parte B.



Figura 51 - Contraposição das frases do Coda.

Os compassos 16,17 e 18 apresentam uma transição da **parte A** para a **parte B** com mudança de expressão (*Vivo*) e repetição de um motivo fortemente rítmico que varia apenas na tessitura.



Figura 52 - Variação motívica na passagem de A para B.

A **parte B** deste Improviso inicia-se no compasso 19 indicado pela expressão *Menos e Scherzando*, a grande mudança é o caráter contrapontístico, além disso há predominância de frases descendentes (iniciadas no compasso 14) como um diálogo entre melodia e contracanto, o andamento mais lento permite a fluência deste diálogo. A harmonia apresenta uma ambiguidade entre Dó Sustenido Menor (Tônica Relativa) e Si maior, a monotonia rítmica é evitada por indicações de *ralentando*, *acelerando* e por uma pequena variação de figuras rítmicas no compasso 25 (no meio da seção B). Os compassos finais desta seção ratificam a ambiguidade harmônica através do jogo entre ré sustenido, ré natural e lá sustenido.

Indicações de andamento e expressão, mudança de compasso Motivo e contraponto

Figura 53 - primeiras observações da parte B.

Ideia de motivo rítmico da parte B já iniciada no coda da parte A

Variação de velocidade e alteração na nota lá criando a sensação de Si Maior

C 31

Final da parte B com repetição literal do compasso inicial

Insistencia na frase descendente, destaque para o lá sustenido

Figura 54 - Análise da parte B da peça.

Este Improviso 6 evidencia o manejo de Theodoro agora na contraposição de motivos rítmicos por acordes alterados e seção contrapontística com a diluição de elementos da parte A. A forma ternária (primeira do ciclo de Improvisos) é caracterizada pela mudança de expressão e andamento, dando brilho e colorido ao apelo rítmico da peça. A ambiguidade entre as tonalidades de Tônica e Dominante também contribuem como recurso de variação, a quebra de monotonia rítmica se dá por intermédio de variações de compassos e passagens sutis de adição rítmica que permitem uma breve respiração nas repetições motivicas, estas últimas - por sua vez - garantem a unidade da obra.

2.2.7 - IMPROVISO Nº 7

Esta peça contém 26 compassos e indica um andamento de semínima a 69 b.p.m. com a expressão *improvisando*. O contraponto é mostrado desde o início permeando a tonalidade de fá maior. A frase do primeiro compasso servirá de base para o desenvolvimento de toda a peça, com motivo de notas descendentes, o contracanto em pares de notas descendentes também ajudará na fluência da peça. O compasso quatro, ambientado na dominante de fá maior, repete toda a frase inicial com intervalo de terça acima numa textura de contraponto cromático caminhando para a dominante da Tônica Relativa (ré menor) no compasso cinco.

IMPROVISANDO $\text{♩} = 69$ **1ª FRASE** **Motivo base**

C 01 VIOLÃO

Ambientação em fá maior

C 03 **Variação da frase no contraponto** **Frase inicial 3ª acima**

cromatismo no contraponto

Dominante de ré menor

Figura 55 - Início do Improviso 7, relação motívica e harmônica.

De forma gradual a peça começa uma alteração tonal com a inserção de acidentes que se confirmarão como fá menor na parte B. O compasso seis é uma ponte entre as variações da frase inicial, o compasso sete repete a ideia do contraponto cromático cadenciando para a região da subdominante de ré menor no compasso 09 com a variação intervalar da frase inicial, os acidentes de lá bemol e ré bemol se intensificam nos compassos seguintes e servirão como transição para a parte B iniciada no compasso 12.

C 06 **accel..... Ponte**

Variação da frase inicial/contraponto cromático

C 08 **Variação por terças descendentes em grau conjunto**

Contracanto repetindo a frase inicial

Acidentes que indicam mudança harmônica

Figura 56 - Exposição do desenvolvimento da peça dos compassos 06-09.

C 10 **Transição para parte B através de contracanto em motivos descendentes**

Figura 57 - Exposição da transição para parte B com contracanto em direção a Fá Menor.

A parte B no compasso 12 apresenta acréscimo textural e exploração da tessitura mais aguda do violão. O motivo base ainda estão presente através da direção e dos intervalos da voz superior, agora o contracanto ganha maior liberdade de salto contribuindo para uma harmonia mais aberta. A peça continua com a dicotomia entre frases com textura a duas (ou mais) vozes e contracanto como resposta. A partir do compasso 19 até o final da peça há repetição dos primeiros compassos do Improviso, porém ambientado numa ambivalência tonal que gira em torno de fá menor e lá bemol maior. Assim podemos configurar uma forma ternária de A – B – A' na estrutura deste Improviso.

The image displays two staves of musical notation. The top staff, labeled 'C 12', features a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It contains a sequence of chords and melodic lines. A green oval highlights a specific melodic phrase, labeled 'Motivo base'. Below this staff, the text 'Ambientação em fá menor/lá bemol maior' is written in blue. The bottom staff, labeled 'C 14', also has a treble clef and a key signature of one flat. It shows a more complex texture with multiple voices. Red and blue boxes highlight different sections of the music, illustrating the 'Dicotomia entre texturas a mais vozes e contracanto a uma voz'.

Figura 58 - Motivo base e a dicotomia textural mantendo a unidade na parte B.

Repetição dos compassos 1 ao 7 na tonalidade de fá menor/lá bemol maior

Figura 59 - Parte final da peça com a repetição literal - em tonalidade menor - dos compassos iniciais.

Neste Improviso 7 analisamos a ambivalência harmônica que ocorre tanto na parte A (fá maior/ré menor), quanto na parte B (fá menor/lá bemol maior), vimos também que as variações intervalares sutis proporcionam nitidez ao discurso e que o desenvolvimento do motivo base perpetua durante todo o Improviso em diferentes contextos garantindo a unidade da composição. Elementos como: textura, tessitura e variação tonal ajudam nas variações do motivo, enquanto a permanência do compasso quaternário e das semicolcheias equilibram a estrutura da peça, contribuindo para a alusão do motivo base.

2.2.8 - IMPROVISO 8

Esta peça possui 41 compassos com uma estrutura rítmica baseada em semicolcheias e um andamento de 72 b.p.m. com a expressão *moderado*. Na tonalidade de lá maior com uma textura a duas vozes durante toda a peça. As repetições de pequenos motivos e suas variações em cada voz auxiliam na ideia motívica de cada subseção, como podemos averiguar na descrição da figura abaixo que contempla os seis primeiros compassos:

MODERADO 72

Lá maior

VIOLÃO

C 01

Apresentação da 1ª voz

2ª voz em grau conjunto

C 04

Repetições motivicas (C 03 e 04)

Variação deste motivo no compasso 06

Motivo no contracanto (C 04)

Repetição e extensão deste motivo no C 05

Figura 60 - Descrição dos compassos 01 ao 06 do Improviso nº 8.

As figuras rítmicas auxiliam nas repetições das *formas motivo*, como podemos observar na figura que compreende do compasso 08 ao 11. Aqui também notamos que a utilização de notas repetidas - já citados no primeiro capítulo como uma das características da linguagem de Theodoro Nogueira - é bem evidenciada pelo compositor.

C 08

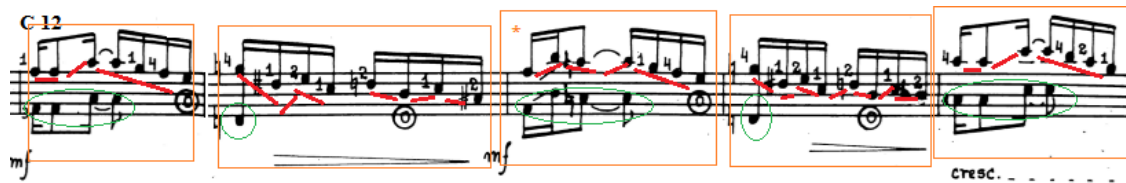
Subseção com repetição de motivos rítmicos

Motivos com notas repetidas

Figura 61 - Recursos de notas repetidas e repetições de figuras rítmicas do compasso 08 ao 11.

O manejo de variações motivicas através de figuras rítmicas é muito utilizado nesta peça. Do compasso 12 ao 16 é possível correlacionar a intenção melódica e rítmica reforçada por pequenas repetições, as mudanças sutis se dão para o progresso do discurso musical. Theodoro inicia uma nova ideia de maneira camuflada, isso ocorre porque quando exhibe um novo elemento, logo em seguida repete um motivo já usado, produzindo

assim um efeito de inventividade sem rupturas abruptas, mas que corrobora para o desenvolvimento das ideias novas



Figuras rítmicas repetidas com pequena variação no compasso 14

Melodia da primeira voz com répetição a cada dois compassos, pequena variação no 1º tempo do compasso 14

Contraponto com a mesma célula rítmica e ideia de notas repetidas, com variação apenas no compasso 14

Figura 62 - Exposição das repetições melódicas e rítmicas do compasso 12 ao 16.



Novo elemento: acordes alterados e sinal de acentuação

Elementos já utilizados: melodia por grau conjunto em semicolcheia e notas repetidas

Figura 63 - O manejo de Theodoro ao introduzir novos elementos no desenvolvimento da peça.

A partir do compasso 17 há incidência de acordes no primeiro tempo dos compassos, esta subseção se estende até o compasso 23. De 24 a 30 existe outra subseção definida pelas figuras rítmicas e - como em quase todas as subseções deste Improviso - há também uma pequena expansão melódica ao final do trecho que prepara a aparição de uma nova variação.





Repetição das células rítmicas nas duas vozes

Expansão de cada voz diluindo a insistência das células rítmicas anteriores

Figura 64 - Subseção com motivos rítmicos e diluição - compasso 24 ao 30.

O trecho compreendido do compasso 31 ao 34 revela uma repetição literal de dois compassos, com a primeira voz apresentando uma nota pedal (mi) e a segunda voz com progressão por meio de suaves cromatismos e *forma motivo* que remete o início da peça.



Nota pedal mi na primeira voz

Repetição literal de dois compassos

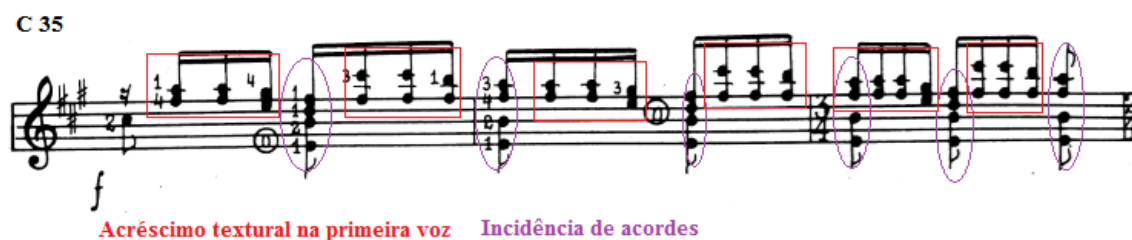
Cromatismos na 2ª voz



Forma motivo

Figura 65 - Subseção com repetição literal do compasso 31 ao 34.

Nos compassos finais (35 ao 41) voltam as incidências de acordes e a primeira voz ganha um reforço textural, a diluição para uma voz ocorre no compasso 38. Com uma alteração métrica e as indicações de intensidade o compasso 39 se torna um pequeno *coda* chegando ao compasso 40 no acorde de lá maior (sem a tônica).



Acrêscimo textural na primeira voz

Incidência de acordes



Figura 66 - desenvolvimento dos compassos finais do Improviso nº 8.

Neste Improviso nº 8 nota-se a autonomia e o equilíbrio de protagonismo das duas vozes durante toda a peça. A insistência em notas repetidas e as repetições de células rítmicas com sutis variações são as alternativas de Theodoro para o desenvolvimento de um motivo base constituído por terça e grau conjunto descendente (primeira voz) e cromatismos (segunda voz).

2.2.9 - IMPROVISO Nº 9

Esta peça possui 43 compassos e uma média de dois minutos de duração devido a expressão *lentamente* e a indicação da semínima a 46 b.p.m. Um dos primeiros aspectos a se observar é a armadura de clave que indica a tonalidade de fá sustenido maior. O desenvolvimento se dará a partir de pequenas subseções que de alguma forma se conectam aos primeiros compassos da peça, continuando o conceito de unidade como liga estrutural.

LENTAMENTE ♩ = 46

Motivo base

Desenvolvimento do motivo base

Expansão do desenvolvimento, serve como ponte para apresentação de uma nova subseção

Figura 67 - Análise macro dos oito primeiros compassos.

[Digite aqui]

Esta subseção mostra como o desenvolvimento da peça se dará a partir do motivo base apresentado no primeiro compasso, esse motivo é constituído de uma célula rítmica e um contraponto cerrado entre as duas vozes principais, em sua variação o ritmo ganhará tercinas que parecem deslocar de modo suave as pequenas cadências motivicas. Os compassos 07 e 08 servem como expansão da voz superior e age como ponte para uma nova subseção que compreenderá do compasso 09 ao 13.

C 09

Repetição quase literal do motivo base

Desenvolvimento com supressão de compassos da subseção anterior, mas com a expansão da primeira voz agora com o uso de semicolcheias também.

Figura 68 - Segunda subseção do Improviso nº 8.

A partir do compasso 14 o motivo base é realçado por sua repetição progredindo através de adição textural e contraposição de tercinas e colcheias nos compassos 18,19, 20 e cabeça de 21. De 21 a 23 o compositor recorre novamente à expansão da subseção através da primeira voz agora com um novo elemento rítmico: a quintina.

C 14

Repetições do motivo base

Progressão motivica

Expansão da primeira voz com apresentação da quintina respondida pelo contracanto no compasso 23

Figura 69 - Repetição, progressão e expansão do motivo base (compassos 14 ao 23).

A subseção compreendida entre os compassos 24 e 35 é concebida pela contraposição de duas ideias, sendo a primeira um contraponto melódico e aberto com a primeira voz derivada motivo base e a segunda ideia o desenvolvimento do contracanto utilizando da mesma célula rítmica do motivo base. Esta subseção compreende ainda a repetição quase literal da sentença exibida nos seis primeiros compassos.

C 24 **G 4**

C 30 **harm. 8**

Frase baseada no motivo base

Alteração de fórmula de compasso como recurso de variação e reforço de cada ideia

Repetição da sentença anterior com recurso idiomático dos harmônicos do instrumento e contracanto uma 8ª abaixo

Contracanto usando a figura rítmica do motivo base

Figura 70 - Subseção organizada do compasso 24 ao 35.

Nos compassos finais (de 36 a 43) Theodoro retorna aos elementos mais básicos do motivo inicial (célula rítmica e textura) interpolados por pequenas repetições literais de *formas motivo* do início da peça, no compasso 40 retoma a primeira voz como no motivo base e finaliza o *Improviso* no desenvolvimento do contracanto, acentuando suavemente a nota sol, que já vinha sendo utilizada nas conclusões da primeira voz.

C 36

Repetição da primeira voz dos compassos 05 ao 08 com alteração no contracanto

Permanência das células rítmicas do motivo base

Final através da expansão do contracanto e o acento da nota sol

Figura 71 - Compassos finais do Improviso 9.

A análise harmônica deste Improviso perpetua a questão modal/tonal já apresentada nas outras análises, existe uma ambientação tonal, porém o desenvolvimento motivico e melódico é quem rege a estrutura da composição, deste modo as intenções harmônicas derivam dos encontros das vozes. Neste *Improviso nº 9* as expansões melódicas de apenas uma voz dão liberdade ao transcurso tonal através de notas que não correspondem à armadura de clave. A nota Sol evidenciada tanto no desenvolvimento da peça quanto no final demonstra a natureza modal da harmonia.

2.2.10 - Improviso nº 10

[Digite aqui]

Esta peça de andamento *moderado* com semínima a 50 b.p.m. está na tonalidade de lá maior e contempla 49 compassos. O estilo contrapontístico é definido por duas ideias: uma voz melódica e outra com textura adicional realizando uma espécie de acompanhamento melódico. O primeiro compasso já demonstra os elementos principais que serão desenvolvidos, como motivo base e célula rítmica regular. De um modo geral é possível definir a *forma* deste Improviso como ternária, já que existe uma grande seção de contraste no compasso 15 e um retorno a seção inicial, os três compassos finais atuam como um *coda* devido sua variação na harmonia para a conclusão da peça.

É possível definir pequenos trechos nesta peça, constituídos pela variação e progressão dos elementos do compasso inicial. O primeiro excerto corresponde do compasso 1 ao 06, sendo este último uma ponte para uma variação comprimida desta mesma frase que se inicia no compasso 07 e se estende até o compasso 11.

MODERADO ♩ = 50

C 01

Motivo base: voz como acompanhamento e outra como melodia, pequena progressão nos compassos 02 e 03.

C 04

Variação do motivo base através de sutil mudança rítmica, inversão de melodia e acompanhamento das vozes e adição textural

Ponte com escala de tons inteiros e alteração da fórmula de compasso

Figura 72 - Explicação dos primeiros 06 compassos do Improviso nº 10.

C07

Pequena variação do trecho anterior com mudança na tessitura e apresentação de novos elementos como arpejo e staccato

Figura 73 - Variação do primeiro trecho da peça (compassos 07 ao 11).

Os compassos 12,13 e 14 reforçam o motivo base com uma pequena alteração feita através do deslocamento rítmico, a indicação de *acelerando* expressa a mudança de andamento que virá a seguir na parte B.



Figura 74 - Passagem para a parte B do Improviso 10.

Com o contraste de intensidade (forte) e andamento para *ligeiro*, a parte B começa no compasso 15 através de uma variação do motivo base que explora a urgência da primeira voz e um acompanhamento pedal numa tessitura mais distante, garantindo uma sonoridade mais aberta e permitindo uma liberdade maior à melodia que realça a pequena frase em grau conjunto, só que desta vez de modo descendente e com adição rítmica no compasso 16.



Figura 75 - Início da parte B do Improviso 10.

O desenvolvimento das *formas motivo* da parte B ocorrem através de repetições de ideias com pequenas variações a cada dois compassos. A cada nova ideia (baseada em motivo e resposta) Theodoro utiliza um elemento unificador, podendo ser a célula rítmica, o direcionamento motivico ou o acréscimo textural. Na progressão destas variações surgem elementos mais incisivos que caracterizam a subseção, como a adição rítmica na resposta motivica, acréscimo textural com nota pedal e repetição rítmica literal.

C 19

Desenvolvimento das frases dos compassos 19 e 20

Variação da frase dos compassos anteriores e introdução do novo elemento na frase de resposta

C 23

Desenvolvimento das frases nos compassos 23 e 24

Nota pedal mi como elemento unificador do trecho

Variação da frase anterior por supressão

Retorno da frase resposta do compasso 22

C 26

Desenvolvimento da frase iniciada no compasso 25 com recursos já utilizados

Novo recurso de adição rítmica na frase resposta

Desenvolvimento da frase no compasso 28 com uma voz e isonomia rítmica

Repetição da adição rítmica na frase resposta

C 30

Subseção final da parte B com os elementos já apresentados: frase começando com a mesma nota e grau conjunto ascendente, pequeno contracanto com adição rítmica e insistência na nota mi ao final

Figura 76 - Análise da parte B do Improviso nº 10.

Os compassos finais (47 a 49) retomam o motivo inicial e numa progressão descendente finalizam a peça na posição da Dominante, caracterizando novamente a predileção pelo uso de terças paralelas na linguagem de Theodoro.

C 47

Retorno do motivo base

3ªs paralelas descendente

Final na posição da Dominante

Figura 77 - Final do Improviso nº 10.

Nesta peça, principalmente na parte B (*ligeiro*), Theodoro revela um outro modo de lidar com as *formas motivo*: de maneira mais implícita apresentando elementos e repetição dos mesmos de forma mais irregular que nos outros Improvisos, criando assim uma espera pela ideia que venha a ser mais importante no discurso através de repetições ao final da seção. Outro aspecto interessante aqui é a questão harmônica que trabalhada através das tessituras e da insistência de ré sustenido provocam a sensação de uma ambientação em Mi maior (Dominante), essa sensação se confirma ao final da peça mostrando novamente esse manejo de ambiguidade tonal do compositor.

2.2.11 - IMPROVISO N° 11

É a peça mais curta do ciclo com 20 compassos, andamento a 63 b.p.m para semínima e expressão *devagar*. A primeira frase da peça serve como base para todo o desenvolvimento, a primeira voz é a melodia principal enquanto o baixo em grau conjunto e a voz intermediária criam um acompanhamento de acordes alterados da tonalidade de ré menor.

C 01 Voz melódica

DEVRGRR ♩ = 63

Figura 78 - Exposição dos primeiros compassos do Improviso 11.

A peça se desenvolve numa espécie de variação progressiva desta primeira frase, tendo como motivo base duas notas descendentes. Alguns dos recursos de variação utilizados aqui por Theodoro são: o deslocamento rítmico do início das frases, a adição textural e repetição de notas no motivo base. O elemento unificador é o ritmo que conduz todas as vozes. A harmonia progride de acordo com a melodia que ousa em certos momentos através da nota si natural, bem como por meio de pequenas cadências de engano (compasso 11). A forma se dá em duas pequenas subseções, sendo a primeira do compasso 01 ao 13 e a segunda de 14 a 20.

[Digite aqui]

C 04

C 07

Variação progressiva das frases
Motivo base com adição textural

Nota repetida do motivo base
Voz intermediária como ligação entre as frases

Figura 79 - Elementos que conduzem a variação progressiva da frase inicial.

C 10

C 13

Final da variação progressiva e subseção A da pela
Cadência de engano e sutil cromatismo como variação harmônica

Início da subseção B através do retorno aos compassos iniciais

Figura 80 - Exposição da análise do compasso 10 ao 16.

C 17

C 57

Repetição literal dos compassos 04 e 05

Pequeno coda finalizando a peça em ré menor

Figura 81 - Compassos finais do Improviso nº 11.

2.2.12 - IMPROVISO Nº 12

É a última peça do ciclo dos *Improvisos* possui 53 compassos com armadura de clave em Ré maior, indicação de andamento de 72 b.p.m a mínima e a expressão *ligeiro*. A ideia de repetições de frases a cada dois compassos é bem perceptível no começo da peça.



Figura 82 - Repetição literal de frases a cada dois compassos no início da peça.

De maneira semelhante ao Improviso 4 este Improviso 12 se desenvolve a partir dos elementos de seu primeiro compasso, a variação progressiva desses elementos se vale de recursos já observados nas análises anteriores: adição textural, ligadura de notas repetidas, mudança de tessitura, uso de terças e quartas paralelas e uma harmonia mais modal do que tonal.

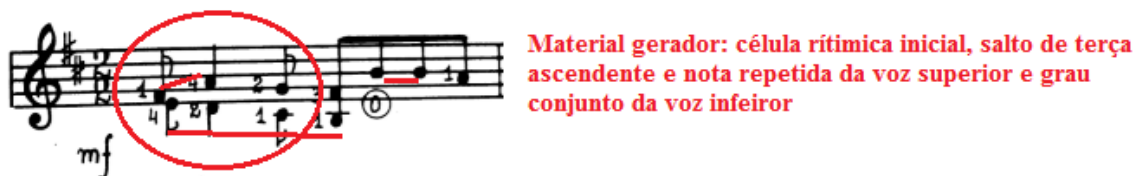


Figura 83 - Material gerador do Improviso nº 12.

Há uma subdivisão seccional possível de se fazer através da repetição de algumas partes. A primeira subseção deste Improviso compreende do compasso 01 ao compasso ao 12. Neste trecho as variações ficam nítidas na contraposição de duas ideias motívicadas e suas repetições:

[Digite aqui]

C 01
VIOLÃO
mf

Motivo 1
Motivo 2

1ª variação dos motivos
Repetição do C 01

C 04

1ª variação com segundo motivo diferente.
2ª variação dos motivos iniciais expandida em dois compassos

C 07

Repetição dos compassos 05 e 06
3ª variação dos motivos iniciais com adição textural, 3ªs e 4ªs paralelas

C 11

4ª variação dos motivos e repetição quase literal

Figura 84 - Exposição das variações dos compassos 01 ao 12.

Uma das características que podemos observar até aqui é o manejo de Nogueira com relação ao material motivico, ora ele repete toda uma variação, ora ele expande um motivo, ou até mesmo faz pequenas alterações no motivo 2, essa assimetria de ideias não se desconecta devido à lembrança constante de algum elemento já exposto pelo compositor, garantindo assim uma eloquência ao discurso.

A partir do compasso 13 a voz superior se desenvolve através do motivo de notas repetidas, expandindo a tessitura do instrumento, com uma ambientação harmônica bem

contrastante pela presença do Sol Sustenido, além disso a mudança na célula rítmica também ressalta este trecho que prepara para um novo material iniciado no compasso 16.

C 13

Final da subseção A

Subseção B : leve mudança na célula rítmica, contraste harmônico com insistência do sol sustenido e reforço do motivo de notas repetidas

Figura 85 - Início da subseção B a partir do compasso 13.

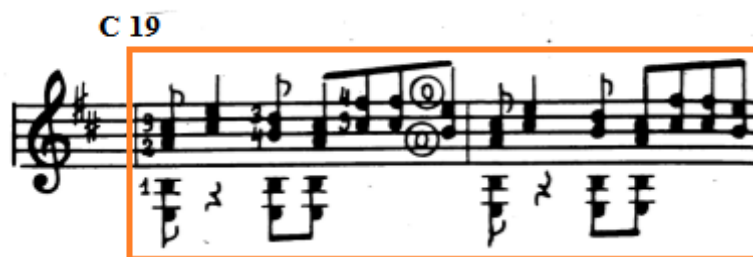
Do compasso 16 ao 18 ocorre o desenvolvimento do contracanto com acidentes que ambientam a tonalidade de Si Maior. No compasso 19 e 20 há uma repetição quase literal dos compassos 09 e 10. As ligaduras na melodia, bem como a direção de graus conjuntos servem como expansão dos motivos iniciais auxiliando na sucessão de pequenas variações com unidade no discurso.

C 16

Desenvolvimento do contracanto

Sugestão de Si maior

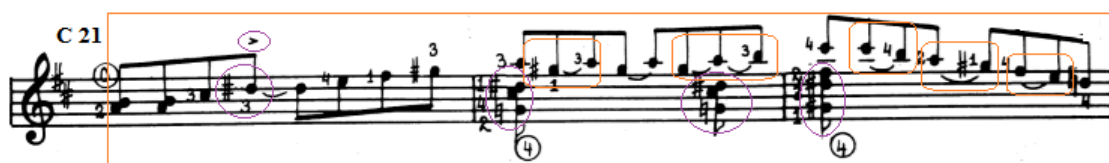
Figura 86 - Análise do compasso 16 ao 18.



**Repetição dos compassos 09 e 10 em
8ª abaixo e pequena variação na voz
inferior**

Figura 87 - Retorno ao material motivico inicial com adição textural.

A sessão compreendida do compasso 21 ao 33 é um grande exemplo de liberdade no uso das variações, de forma mais ousada Theodoro lida com a aparição e variação de mais ideias tanto do contracanto, quanto da voz superior e também das células rítmicas. Nesta peça parece existir mais de um elemento gerador que entre idas e vindas configuram o mosaico estrutural da peça.



Desenvolvimento da voz superior com nova ideia de ligadura em grau conjunto
Insistência do Ré sustenido como variação harmônica e melódica



Variação do motivo inicial com ideias descendentes e expansão harmônica



Figura 88 - Subseção de maior contraste do Improviso nº 12.

O compasso 34, 35 e 36 são a repetição literal dos compassos 09,10 e 11; já os compassos 37 ao 43 são uma repetição quase literal de 12 a 18. Todo este trecho (do compasso 34 ao 43) é uma subseção de retorno com pequena variação nos compassos finais. Um novo material com expansão de tessitura e ambientação em Si Maior aparece no compasso 44 e sucede em pequenas variações até o compasso 47. Os compassos 48 e 49 se caracterizam por uma urgência rítmica e harmônica através de tercinas caminhando para o final da peça com retorno ao motivo base por diluição textural e um final enérgico e contrastante com sobreposição de vozes que caracterizam o aspecto modal da peça.



Figura 89 - Análise dos compassos finais do Improviso 12.

Este último Improviso reúne os manejos composicionais apresentados no ciclo inteiro, atuando como uma peça conclusiva da obra como um todo.

2.3 Aspectos Composicionais de Theodoro Nogueira

Neste subcapítulo discutiremos sobre os processos composicionais apresentados nas análises dos 12 Improvisos com base na recorrência de recursos utilizados por Nogueira e elencados através da ideia do autor John White (1976), que sugere três níveis para uma análise musical estilística: a macro análise, a médio-análise e a microanálise.

Segundo White a **microanálise** compreende fatores como **detalhes** melódicos, rítmicos e harmônicos; forma e textura em nível mínimo e pequenos detalhes de orquestração e timbre, já a **médio-análise** abarca a relação entre frases e outras unidades de tamanho médio; a **macro análise** se ocupa com elementos como descrição instrumental, tempo de duração e uma visão ampla de textura, forma e harmonia. (WHITE, 1976, p. 13, nossa tradução).

MACRO ANÁLISE

	Duração	Andamento	Tonalidade
Improviso nº 1	1' 15''	Comodo	Mi maior
Improviso nº 2	1'	Bem ritmado	Ré menor
Improviso nº 3	3' 30''	Vagaroso	Mi menor
Improviso nº 4	1'	Bem ritmado	Mi maior
Improviso nº 5	1' 15''	Expressivo	Dó# menor
Improviso nº 6	1' 35''	Bem ritmado	Mi maior
Improviso nº 7	1' 23''	Improvisando	Fá maior
Improviso nº 8	55''	Moderado	Lá maior
Improviso nº 9	2'	Lentamente	Fá# maior
Improviso nº 10	2' 5''	Moderado	Lá maior
Improviso nº 11	1' 40''	Devagar	Ré menor
Improviso nº 12	1' 10''	Ligeiro	Ré maior

Tabela 4- Análise Macro do ciclo dos 12 Improvisos.

Com relação às formas percebe-se que a forma ternária (A – B – A) é a mais recorrente (Improvisos 2,3,6,7, 9 e 10) depois temos as variações progressivas (Improvisos 4,8, e 12) e três Improvisos de forma binária (1, 5 e 11).

Apesar de sabermos que o Improviso é uma forma musical livre, nos parece pertinente salientar aqui o comentário do autor Julio Bas sobre a recorrência expressiva da forma ternária (A-B-A) em peças como o Improviso (BAS, 1947, p. 175-176). Isto se aplica a este ciclo de Theodoro Nogueira. Outro autor que menciona a reincidência da forma ternária em Improvisos é o musicólogo britânico Maurice J.E. Brown na descrição do verbete Improviso do dicionário *Grove Music Online* :

A composition for solo instrument, usually the piano, the nature of which may occasionally suggest improvisation, though the name probably derives from the casual way in which the inspiration for such a piece came to the composer [...] **The form is chiefly a ternary one in which the central episode may be of a stormy and vehement character** (BROWN, 2001, grifo nosso).

Na questão da tessitura Theodoro Nogueira explora bem a capacidade do violão em todas as regiões (grave, médio e aguda). Em termos de texturas o ciclo dos Improvisos apresenta predominância em duas vozes contrapontísticas com recorrências de adição textural para recheio harmônico e recurso de variação.



Figura 90 - Exemplos da textura contrapontística do ciclo.

Figura 91 - Exemplos de expansão da tessitura no ciclo.

Ressaltamos aqui a variedade tonal dos Improvisos impressa por Nogueira, do ponto de vista do idiomatismo mecânico do instrumento sabemos que há certas tonalidades que favorecem tanto a execução técnica quanto os reforços harmônicos, assim como também existem tonalidades que dificultam estes aspectos.

Ele tocava lá na tecla do piano e imaginava o trabalho: “vamos fazer aqui em si bemol!”. Ele não estava pensando se ficava fácil ou não, isso é uma questão do violonista. Às vezes ele mudava para Dó sustenido maior, o que é o dó sustenido maior? Meio tom a mais que o Dó (RIBEIRO, 2017).

Nesta perspectiva observamos uma certa ousadia de Nogueira no Improviso nº 9 com a tonalidade de Fá sustenido maior, ou ainda na mudança de modo (Fá maior para Fá menor) na reexposição da sessão A do Improviso nº 7.

Fá maior

Fá menor

IMPROVISO Nº 7

IMPROVISO Nº 9

Figura 92 - Exemplos dos manejos (com relação à tonalidade) de Theodoro Nogueira.

MÉDIO – ANÁLISE

Alguns elementos são citados por White dentro deste tipo de análise, são eles: estrutura rítmica e métrica das frases, fator repouso/tensão, padrões melódicos de frases, perfil tonal, dinâmica, contraste sonoro, qualidade afetiva da melodia e da harmonia, cadências, passagens contrapontísticas e polifônicas (WHITE, 1976, p. 17).

Sob este prisma concluímos que Theodoro recorre frequentemente a assimetria em suas frases melódicas, seja nas variações progressivas como liquidação de material ou no diálogo contrapontístico como variação (expansão e redução) de melodia e contracanto. Esta constatação vai ao encontro do comentário referido por Zanon no capítulo um (p.25)

Improviso nº 2

Expansão motivica na melodia

Expansão do contraponto

Improviso nº 1

COMODO ♩ 92

Frase 1: 6 notas

Frase 2: 6 notas

Frase 3: 7 notas

Figura 93 - Exemplos de assimetria nas frases dos Improvisos.

A preferência por motivos descendentes tanto nas vozes principais (motivo inicial do Improviso 2, por exemplo) quanto no contracanto é outro aspecto da composição de Theodoro, acreditamos que este aspecto se relaciona fortemente com a estética *marioandradiana*, já que o musicólogo diz em seu Ensaio sobre a Música Brasileira: “outra observação importante é que a nossa melodia afeiçoa as frases descendentes” (ANDRADE, 1972, p.47)



Figura 94 - Exemplos de frases descendentes no ciclo dos Improvisos.

A adição textural é outro aspecto da linguagem e Nogueira usado como recurso de contraste tanto em questão de tessitura, quanto de ambientação harmônica. Por exemplo no Improviso 2 há um trecho de adição textural na repetição do motivo inicial que reforça a harmonia de ré menor com pedal grave da nota ré (6ª corda do violão em *scordatura*), já no Improviso 3 a adição textural da parte B serve como contraste de tessitura.



Sessão A do Improviso nº 3



Sessão B do Improviso nº 3



Figura 95 - Exemplos de adições texturais nos Improvisos 2 e 3.

A preferência por intervalos paralelos de 3ªM e sobreposições de intervalos de 3ªs e 4ªs é bem evidente em todo o ciclo, aliás o violonista Geraldo Ribeiro ressaltava essa predileção de Nogueira:

Ele usava muito este intervalo, tanto para as melodias quanto para os acordes. A 4ª é interessante notar que... certa vez eu perguntei para ele sobre as 4ªs e **ele me disse que a 4ª é a mesma que a 3ª só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam cantando em 4ª** (RIBEIRO, 2017, grifo nosso).

Esta afirmação de Geraldo nos parece bem pertinente dada a recorrência de intervalos em terças que se modificam para 4ªs no ciclo em geral. Além disso a teoria da *Música da Fala* criada por Nogueira - alguns anos depois da composição destes Improvisos - mostra como ele conseguiu extrair o som da fala das pessoas sempre atento a todo tipo de sonoridade que o cercava:

[...]Passando por um botequim, começou a observar o diálogo entre dois bêbados: “Oswald, isto é música; lembra o som de dois pássaros cantando”. Voltando a São Paulo, Theodoro Nogueira iniciou uma observação sistemática, anotando as inflexões melódicas e rítmicas dos mais diversos ambientes: conversas de bar, apelos de camelôs, sussurros de velórios, lamúrias de pedintes, diálogos em família, discussões entre cônjuges. (FREITAS, 1980, p.17)

Este comentário do compositor é coerente ao seu artigo “A música, a mais bela das artes”, já citado no subcapítulo 1.1 desta pesquisa, no qual Theodoro descreve a interação da música com uma série de ocasiões corriqueiras ao cotidiano humano.

A música é a arte que está mais integrada à natureza.

Nos desperta: Logo de manhã, o homem é despertado pelo canto do galo, em si bemol maior.

É intuitiva: todo homem canta ou assobia.

É digestiva: nas refeições, um bom fundo musical facilita a digestão.

Nos diverte: na infância o homem se diverte com as todas infantis, com o passar dos anos com grupos carnavalescos e folclóricos.

Nos adormece: a mãe canta para adormecer os filhos. (NOGUEIRA, 1975, p.09)

Abaixo mostramos alguns exemplos da mudança do intervalo harmônico de 3ª para 4ª e de 4ªs paralelas que ocorre no ciclo dos Improvisos e que acreditamos ter conexão com o parecer do violonista Geraldo Ribeiro.

IMPROVISO Nº 2

IMPROVISO Nº 6

Improviso nº 4

Figura 96 - Exemplos de alterações dos intervalos (3ªs para 4ªs) e de 4ªs paralelas.

Já no que concerne a questão harmônica podemos afirmar que este ciclo intercala aspectos tonais e modais, considerando a não utilização de trítomos e cadência resolutive, além da insistência de notas acidentais à armadura (que induzem o ouvinte ao caráter modal). Geraldo Ribeiro nos relatou em entrevista que a linguagem harmônica deste ciclo é a de imitação, meio contrapontística (RIBEIRO, 2017), já o violonista Gilson Antunes corrobora com nossa conclusão, ressaltando a presença do contraponto e modalismos diversos em todo o ciclo (ANTUNES, 2017).

IMPROVISO N° 1: Cadência D - Ta
Acorde de Si maior com resolução em Mi com 6ª.

Análise harmônica tonal

IMPROVISO N° 1

Ambientação em Lá Ligo (quarto grau alterado) nas resoluções da voz principal e nos intervalos harmônicos das duas vozes.

Análise harmônica modal.

Figura 97 - Exemplo de análise modal e tonal da mesma peça.

O presente objetivo desta dissertação não nos permitiu uma análise mais aprofundada da harmonia nestas peças, acreditamos assim que este aspecto nos remete a uma pesquisa futura, pois os recursos harmônicos usados por Theodoro neste ciclo são instigantes, tanto pelo apelo contrapontístico, quanto por momentos em que a harmonia remete à música sertaneja na reincidência de 3ªs paralelas.

MICROANÁLISE

Este tipo de análise abarca os menores níveis estruturais da peça. White descreve elementos como detalhes do ritmo no nível motivico, intervalos melódicos, alcance da tessitura melódica, perfil tonal, cadências melódicas, análise harmônica, consonância e dissonância na harmonia, técnicas de contraponto e polifonia (WHITE, 1976, p.13).

Na questão de ritmo motivico entendemos que a Theodoro utiliza células que sugerem um movimento de síncope – tão característico na música brasileira – seja através de anacruse ou ligaduras entre nota final e inicial de uma figura rítmica. As adições rítmicas também se destacam neste ciclo ora em função de liquidação motivica, ora em função expressiva como final de alguma subseção. As quiálteras também chamam atenção como recurso de variação motivica, outro ponto importante é a mudança da fórmula de compasso que ajuda no deslocamento melódico/motivico e na divisão de frases e trechos.

Improviso n° 8

Frases iniciadas em anacruse

Improviso n° 12

Quiálteras de tercina



Figura 99 - Aspectos composicionais sob o ponto de vista micro analítico.

2.4 Resultados Finais

A fim de facilitar a visualização dos aspectos composicionais de Nogueira neste ciclo do 12 Improvisos, criamos uma tabela com os recursos mais utilizados por Nogueira, elencados por recorrência. As características foram escolhidas de acordo com a percepção de nossas análises, aqui já detalhadas:

ASPECTOS COMPOSICIONAIS	IMPROVISOS
Estrutura contrapontísticas	Todos
Modulações e/ou harmonia suspensa	Todos
Alteração de fórmula de compasso	Todos
Uso de 3 ^{as} paralelas	Todos
Sobreposição de 4 ^{as} e 3 ^{as}	Todos
Desenvolvimento motivico por grau conjunto	Todos
Mesma célula rítmica para reforço motivico	Todos
Uso de quiáteras	1,2,3,4,5,6,9,10 e 12
Frases iniciadas no contratempo	1,3,4,5,7,8,9,11 e 12
Uso do contraponto cerrado	2,3,4,5,8,9,10 e 12
Repetições motivicas em outra digitação (novo timbre)	1,3,4,6,8,9 e 10
Liquidação motivica através da diminuição rítmica	4,5,6,8,10 e 12
Repetições motivicas em outra tessitura	1,3,4,6,10 e 12
Motivo de notas repetidas	4,8,9,10,11 e 12
Forma ternária	2,3,6,7,9 e 10
Melodia principal descendente	2,3,5,6,10 e 11
Uso de vozes abertas	5,6,10,11 e 12
Contracanto ascendente	2,3,5,6 e 10
Motivos com intervalo de 3 ^a	1,3,9,10 e 12
Indicação de acentos de dinâmica	1,2,3,6 e 12
Linhas de cromatismo	4,6,7 e 8
Indicação de glissandos	1,2,4 e 9
Textura aberta de acordes	6,11 e 12

Forma binária	1,5 e 11
Variação progressiva	4,8 e 12
Uso de harmônico natural	3,5 e 9
Uso de staccatos	4,5 e 10
Mudança de expressão	5,6 e 10
Indicação de arpejo	8,10 e 12
Uso de 4 ^{as} paralelas	10 e 12
Melodia principal ascendente	1 e 4
Contracanto descendente	1 e 4
Motivo com intervalo de 4 ^a	1 e 12
Motivo com intervalo de 5 ^a	7

Tabela 5 - Aspectos composicionais do ciclo dos 12 Improvisos.

Através dos confrontos de nossas análises com a influência guarnieriana e as entrevistas com os violonistas Geraldo Ribeiro, Gilson Antunes e João Nogueira podemos concluir que há sim uma forte influência da Guarnieri nas peças de Nogueira, como: na economia de material usando o desenvolvimento temático, na harmonia sob o aspecto polifônico (no caso dos Improvisos, sob o aspecto contrapontístico), na estética nacional – aqui mais ambientado na sonoridade do interior paulista pelo recorrente uso de intervalos de terças paralelas – e no uso do contraponto cerrado.

A afirmação de Kobayachi sobre todos alunos de Guarnieri serem preocupados com o apego a forma trazendo equilíbrio e coerência em suas composições se aplica facilmente à Nogueira, observa-se – de uma forma ampla - no ciclo uma preocupação em balancear as inovações e a repetição de ideias, tanto que é possível notar as semelhanças estruturais entre os Improvisos 1 e 11, 4 e 8.

Já a afirmação de Geraldo Ribeiro sobre a busca pela técnica e não pelo material em suas aulas com Guarnieri também nos é válida, pois de modo peculiar Nogueira utiliza muito os intervalos de 4^o grau nas variações motívicas, já os intervalos de 3^{as} paralelas são, sem dúvida, uma assinatura de suas peças e, como já expomos está relacionado ao som da viola caipira e às vozes cantadas dos interioranos.

Com relação ao modo de desenvolver os temas (recursos de variações de formas motivo) notamos que isso é algo bem idiossincrático de Nogueira, ele parece ter em mãos diversos mecanismos (variação de fórmula de compasso, tessitura, notas repetidas, sonoridade aberta e fechada, etc.) que usados de maneira variada e criativa sempre surpreende o ouvinte. Este ciclo de 12 Improvisos para violão solo é um bom exemplo disso, os andamentos das peças são contrastantes, bem como as tonalidades, há momentos

em que se ouve uma harmonia modal, outros uma harmonia tonal, as diferentes expressões de caráter da peça também corroboram para um refinamento do ciclo como obra completa, reafirmando nosso intuito de validação destas peças para o repertório violonístico brasileiro.

CAPÍTULO 3 – SUGESTÕES PARA A PERFORMANCE DOS IMPROVISOS SOB A PERSPECTIVA DO IDIOMATISMO VIOLONÍSTICO.

Discutiremos neste capítulo algumas ideias para a concepção de performance de cada Improviso levando em consideração nossas análises dos aspectos principais da linguagem de Theodoro Nogueira, o uso de elementos idiomáticos do violão já apresentados nas peças e outros recursos sugeridos por nós para que possam melhor mostrar a sua linguagem. Neste sentido cabe considerarmos aqui os conceitos de idiomatismo violonístico e sua abrangência de atuação no que envolve a performance musical.

3.1 – IDIOMATISMO E IDIOMATISMO INSTRUMENTAL

Se procurarmos o verbete *idiomatismo* em dicionários notaremos significados como: característica própria de uma linguagem ou idioma, ou ainda uma construção peculiar a uma língua. Também é comum associar o verbete *idiotismo* a idiomatismo. Segundo o *Novo dicionário de Língua Portuguesa* de Aurélio Buarque de Holanda Ferreira a origem latina *idiotismus* significa “expressão própria da língua”. Outra relação etimológica ao termo idiomatismo é que “idio significa elemento de composição derivado de grego idio-, de ídios, isto é, próprio, pessoal, privativo” (CUNHA apud TULLIO, 2005, p.). Na esfera da música a atuação deste termo se consolida a partir de elementos próprios de um compositor, instrumento ou qualquer veículo da linguagem musical, neste seguimento:

Na música, o que identifica o idiomatismo em uma obra **é utilização das condições particulares do meio de expressão para o qual ela é escrita** (instrumento/s, voz/es, multimídia ou conjuntos mistos). **As condições oferecidas por um veículo incluem aspectos como: timbre, registro, articulação, afinação e expressões.** Quanto mais uma obra explora aspectos que são peculiares de um determinado meio de expressão, utilizando recursos que o identificam e o diferenciam de outros meios, mais idiomática ela se torna. Neste sentido, se comparado à aplicação lingüística do conceito, o idioma de um instrumento musical seria o equivalente a um fonema específico de uma língua falada. (TULLIO, 2005, p.299, grifo nosso)

Observa-se na citação acima a gama de tópicos que são envolvidos no idiomatismo musical: timbre do instrumento, tipos de afinação, modo de articular e meios de expressão deste instrumento, no nosso caso o violão.

O idiomatismo do violão abarca as qualidades técnicas e mecânicas do instrumento. KREUTZ considera três aspectos para a compreensão do idiomatismo instrumental: **a exequibilidade, a funcionalidade e a exploração das características do instrumento** (2014, p.106, grifo nosso). O autor explica que a **exequibilidade** trata dos limites anatômicos do instrumento (ditações possíveis – por exemplo), que a **funcionalidade** visa a relação esforço/resultado tendo como prioridade o discurso musical e não a facilitação técnica e -por último - que as **características próprias** do instrumento, no caso o violão, são recursos como: tremolos, padrões de afinação, paralelismos (mesma digitação da mão esquerda) entre outros.

Outra correlação que KREUTZ faz sobre o idiomatismo instrumental é a relação do domínio dessa escrita para um compositor que deseja escrever para um determinado instrumento. Normalmente o idiomatismo instrumental é atribuído ao compositor que toca o instrumento para qual compõe, ou pela aproximação que este tem com intérpretes. Este último caso se aplica facilmente a Theodoro Nogueira, que não tocava violão, mas convivia com muitos violonistas.

SCARDUELLI é outro autor que trata do idiomatismo violonístico, dividindo-o em **recursos implícitos** “como a escolha de centros, modos e tonalidades que favoreçam um amplo uso de cordas soltas no instrumento e, conseqüentemente, a exequibilidade da peça” (2007, p. 142), e **recursos explícitos**:

São aqueles que exploram características e efeitos peculiares do instrumento, utilizados para a elaboração de ideias ou motivos musicais. Um dos mais recorrentes é o **movimento paralelo de acordes** ou **intervalos harmônicos acompanhados por nota pedal em corda solta**. Foi um recurso muito explorado por Villa-Lobos e, principalmente, por compositores não violonistas posteriores a ele, já que se trata de um artifício cuja exequibilidade e elevada sonoridade são quase sempre garantidas, mesmo que não se conheça profundamente o instrumento. (SCARDUELLI, 2007, p. 143, grifo nosso)

A respeito dos recursos implícitos queremos salientar que de fato algumas tonalidades favorecem a potência sonora do violão devido a reverberação de harmônicos naturais e o uso de cordas soltas, porém tonalidades que não apresentam estas condições acústicas favoráveis podem também ser idiomáticas em outro sentido, sob o ponto de vista técnico, com o uso de recursos como arpejo com pestanas que podem de maneira

similar favorecer a intensidade do trecho. Mais adiante ratificaremos esta ideia através de um exemplo de nossas análises.

BATTISTUZZO descreve alguns dos recursos idiomáticos do violão, são eles: a progressão simétrica, o efeito de pedal com corda solta, as campanellas e os rasgueados (2009, p.77). Observa-se que este mesmo autor discute algo muito pertinente para a nossa presente pesquisa, **o fato de como e quando devemos utilizar estas ferramentas idiomáticas do violão**, visando sempre a sensatez com o discurso musical:

O violão tem, uma de suas características intrínsecas, a possibilidade de tocar uma mesma frase de várias maneiras distintas. Às vezes de uma maneira mais fácil, por exemplo, usando cordas soltas, ou de uma forma mais controlada e sonora, usando pestanas, o que pode, por sua vez, ocasionar uma maior dificuldade mecânica. Pode-se escolher em qual corda a mesma nota será tocada, em qual posição da mão esquerda, ou até a digitação da mão direita, como por exemplo, se será usado o toque com apoio ou sem apoio, ângulo do ataque da unha (perpendicular ou diagonal), ângulo do polegar em relação aos baixos, utilização ou não da unha, gerando diferenças timbrísticas, distância em relação ao cavalete, direção dos rasgueados e respectivos dedos, fórmulas de arpejos padronizadas ou não, tremolo direto ou invertido, e mais uma série sem fim de outras variações possíveis e plausíveis. **Apenas o bom senso pode ser muito pouco para uma séria tomada de decisões. “O violão exige certo sacrifício por parte do compositor. Ele o obriga a estudá-lo.”.** (BATTISTUZZO, 2009, P. 78, grifo nosso)

Temos neste excerto uma das grandes preocupações dos violonistas ao tocar: a digitação, além da escolha do uso de diferentes técnicas. Antes de nos adentrarmos a uma discussão o próprio Battistuzzo completa:

Pode ser confuso, não só aos compositores, mas principalmente aos iniciantes no estudo do violão, qual das várias possibilidades existentes de uma digitação deve ser a escolhida para ser estudada e efetivamente tocada. Como decidir entre detalhes, aparentemente tão pequenos e sutis, mas que podem levar a uma grande diferença nos resultados interpretativos? Como correr o risco de passar meses estudando uma passagem tecnicamente difícil, para apenas depois descobrir que poderia ter sido feito de outra forma, mais efetiva e instrumental? **A aplicação do recurso idiomático pode deixar a execução até mais difícil tecnicamente, mas musicalmente torna-se mais lógica e convincente**, tornando-se necessário e inevitável, portanto, esse tipo de abordagem. (BATTISTUZZO, 2009, p. 78 e 79, grifo nosso).

Notoriamente os autores Battistuzzo e Kreutz que deixam claro sua preocupação em usar qualquer recurso do idiomatismo violonístico a favor da música e não visando apenas efeitos ou facilidade técnica. PEREIRA (2012) também compartilha deste ponto de vista:

Logo, uma escrita idiomática funcional, mais do que uma escrita repleta de recursos idiomáticos, é aquela que aproveita as características intrínsecas do

instrumento, potencializando suas possibilidades e fazendo uso dos mais diversos recursos do instrumento **em prol do discurso musical**. (2012, p 531).

O autor Vasconcelos (2002) conceitua o idiomatismo violonístico em duas vertentes: inventividade e praticidade:

Uma obra idiomática para violão é aquela que tira proveito das características próprias deste instrumento, de seu potencial expressivo, refletindo escolhas práticas e inventivas das notas disponíveis no braço do violão. A praticidade dá-se pela possibilidade concedida ao interprete de executar todas as passagens da peça sem prejuízo do resultado sonora. A inventividade tem lugar na exploração de recursos próprios do instrumento, como ligados, arpejos, glissandos, mudanças de timbre, tremolos, saltos, etc. Estes dois componentes, praticidade e inventividade, complementam-se e interagem na obra, contribuindo para gerar interesse e variedade. (VASCONCELOS, 2002, p. 80-81).

Pereira (2012) também comenta sobre os recursos idiomáticos do violão:

[...] há pelo menos três maneiras de uma obra se apresentar como idiomática: utilizar os efeitos que são peculiares ao instrumento (rasgueios, tamboras, harmônicos), potencializar as características acústicas do instrumento e tirar proveito de elementos mecânicos que favoreçam sua exequibilidade (PEREIRA, 2012, p. 531)

Nos comentários desses autores a decisão do uso dos recursos idiomáticos do violão é uma escolha assertiva baseada na coerência com a proposta da peça, considerando que o intérprete pode se valer de algumas ferramentas que não estarão propriamente escritas, com a condição de que não causem prejuízo ao objetivo musical do compositor, como ressalta Battistuzzo:

Como um instrumentista mais experiente geralmente consegue visualizar e executar mais e maiores possibilidades técnicas no seu instrumento, é para eles, principalmente, que o detalhamento objetivo deve ser feito, evitando extremos interpretativos ou técnicos que alterem a ideia original do compositor. (BATTISTUZZO, 2009, p. 76)

Resumidamente e, em congruência aos conceitos apresentados aqui, consideramos o idiomatismo violonístico sob dois pontos principais: **os recursos mecânicos e os recursos técnicos**. No âmbito mecânico estão: uso de scordatura e a possibilidade de timbres através da digitação. Na área técnica temos o uso de tremolos, campanellas, ligados, saltos, arpejos, harmônicos, tâmboras e outros. De modo analítico estes recursos acabam se entrecruzando e se complementando, por exemplo: o uso de um arpejo (aspecto técnico) em determinado trecho pode complementar o recurso sonoro de

sustentação (aspecto mecânico), sempre objetivando o discurso musical à estética do compositor e da obra.

Deste modo o nosso propósito aqui é analisar quais recursos idiomáticos já estão presentes no ciclo do Improvisos (na própria escrita da peça) e quais podem ser utilizados na concepção de sua performance, mantendo como referência os aspectos composicionais de Nogueira já discutidos e pontuados no capítulo 2, além disso sugestões interpretativas – de ferramentas musicais que não são exclusivamente idiomáticas do violão - também serão propostas visando complementar o caráter performático deste capítulo.

3.2 – RECURSOS IDIOMÁTICOS DO CICLO DOS 12 IMPROVISOS

3.2.1 – IMPROVISO Nº 1

Constatamos como recurso idiomático da escrita: a tonalidade de Mi Maior, que favorece naturalmente a sonoridade do instrumento e permite maior facilidade técnica nas aberturas da mão esquerda para sustentação de vozes devido à estrutura contrapontística. Temos também o uso da técnica do glissando logo na primeira nota da peça que traz um efeito peculiar e que se repete em outros compassos como meio de expressão e articulação do motivo principal.



Figura 100 - Recursos idiomáticos do Improviso 1: tonalidades e glissandos.

Nossa primeira sugestão para este Improviso é o uso de dois arpejos: o primeiro no compasso 11 que mostra a tríade da dominante da tonalidade e onde também há um encerramento da variação da frase 3. Aqui o recurso do arpejo no acorde da dominante, contempla o transcurso harmônico/melódico e não afeta a fluência das vozes, além de

potencializar acusticamente e expressivamente uma passagem significativa na estruturação da peça.



Figura 101 - Sugestão de arpejo no compasso 11.

A escolha do segundo arpejo é no compasso 25, no acorde da Tônica Relativa (tríade definida). Além disso é preciso que a voz superior fique soando, logo a opção do arpejo se torna mais acessível pelo seu caráter de ressonância, além de - idiomaticamente - favorecer a exequibilidade de legato do som da tríade na posição de pestana da mão esquerda.

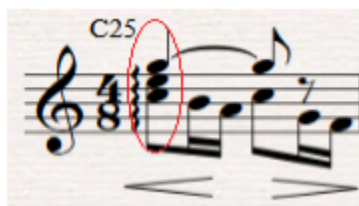


Figura 102 - Sugestão do segundo arpejo no Improviso 1.

Outro recurso idiomático que podemos usar nesta peça é o *vibrato* da mão esquerda no compasso 16 nas notas escritas com *tenuto* a fim de salientar expressivamente tal passagem melódica. “O vibrato é uma importante ferramenta na interpretação de uma obra. Tanto na música erudita como na popular, o vibrato pode ser usado para destacar ou alterar a sonoridade de uma nota, dando maior interesse à interpretação” (WOLF, 1999).



Figura 103 - Sugestão de vibrato no Improviso 1.

3.2.2 – IMPROVISO Nº 2

É uma peça bem ritmada sua partitura apresenta diversas indicações de dinâmica. Destaque para a presença do glissando (novamente) que neste caso produz um efeito expressivo do salto melódico de quase uma 8ª na mesma corda.



Figura 104 - Indicação do glissando na 3ª corda facilitando o salto melódico.

Outro recurso idiomático desta peça é a *scordatura* através da afinação da 6ª corda em ré, possibilitando o uso desta como nota pedal em boa parte da sessão B da peça e expansão da tessitura do instrumento.

A escolha da afinação influi diretamente sobre os harmônicos naturais. Este recurso oferece variedade timbrística, além de acesso facilitado a notas agudas em posições mais favoráveis no braço do violão. **O uso de scordaturas permite a obtenção de notas e combinações de harmônicos diferentes das convencionais** (VASCONCELOS, 2002, P.116, GRIFO NOSSO).



Figura 105 – Afinação em ré na 6ª corda (recurso mecânico de idiomatismo).

Nossa sugestão para este Improviso de caráter enérgico é a mudança de timbre em dois trechos específicos. O primeiro envolve os compassos 15 e 16 e sugerimos um som *sul ponticello* (mais metálico) no compasso 16 – que é a repetição do 15 – auxiliando assim na variedade de expressão. O segundo trecho compreende os compassos finais de 47- 50 com a nota pedal ré, como a passagem é indicada por um *pianíssimo* até um *diminuendo* a ideia é caminharmos cada vez mais a *sul tasto* (timbre mais doce).

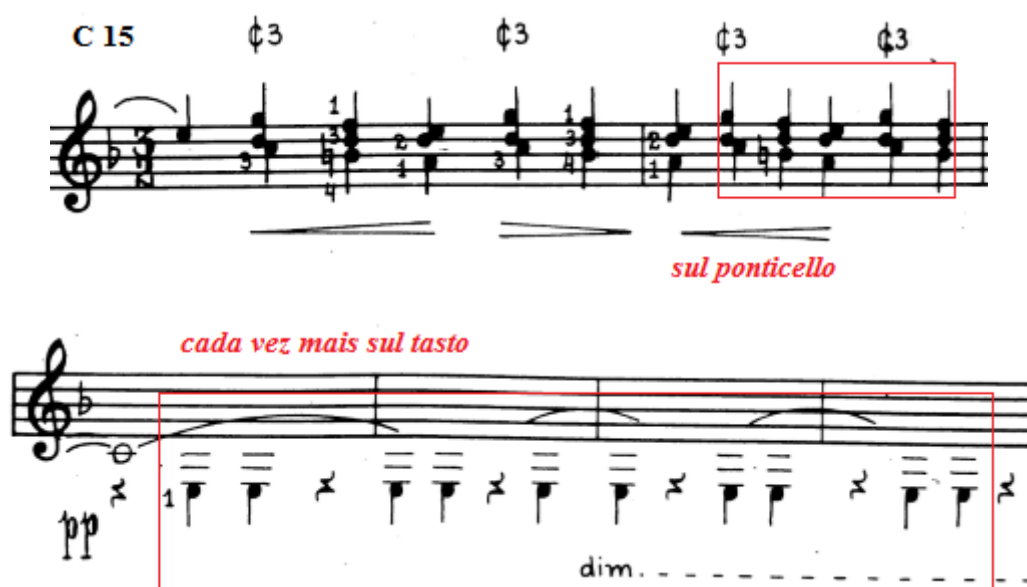


Figura 106 - Proposta de mudança de timbre no Improviso 2.

3.2.3 – IMPROVISO Nº 3

Os recursos idiomáticos perceptíveis nesta peça são as mudanças de timbre por trechos de notas repetidas, mas com digitação diferente (outras cordas), como nos

[Digite aqui]

compassos 8 e 10. Outro recurso é o uso de harmônicos naturais do instrumento que aparecem nos compassos 16, 17 e 19.

C 08

C 10

③

Mesmo trecho com exceção das notas circuladas em cordas diferentes

C 16

C 17

C 19

harm. 12

harm. 12

harm. 12

Figura 107 - Exemplo de recursos idiomáticos do Improviso n° 3.

Para esta peça sugerimos duas propostas interpretativas: uma pequena respiração no final do compasso 12 por considerarmos o encerramento de uma sessão e a indicação de *menos* nos dois compassos finais, reforçando assim a conclusão tonal da progressão harmônica do trecho, bem característico da música caipira que faz parte da estética de Theodoro Nogueira.

C 12

C 7

Sinal de respiração (pequena pausa)

Progressão harmônica resolutiva: D - S - Dr - Sr e T

C 29

C 2

Menos

Figura 108 - Sugestões interpretativas para o Improviso n°3.

Outra proposição, já de caráter idiomático é o uso do *sul ponticello* em anacruse do compasso 25 até o final do mesmo, justificamos esta escolha de timbre para realizar de maneira mais expressiva um trecho que situado entre compassos de sonoridade mais fechada (cordas presas), pela nota pedal mi com a primeira corda solta criando assim um efeito de som mais aberto e fazendo alusão à viola caipira, além de ser o encerramento da sessão B da peça.

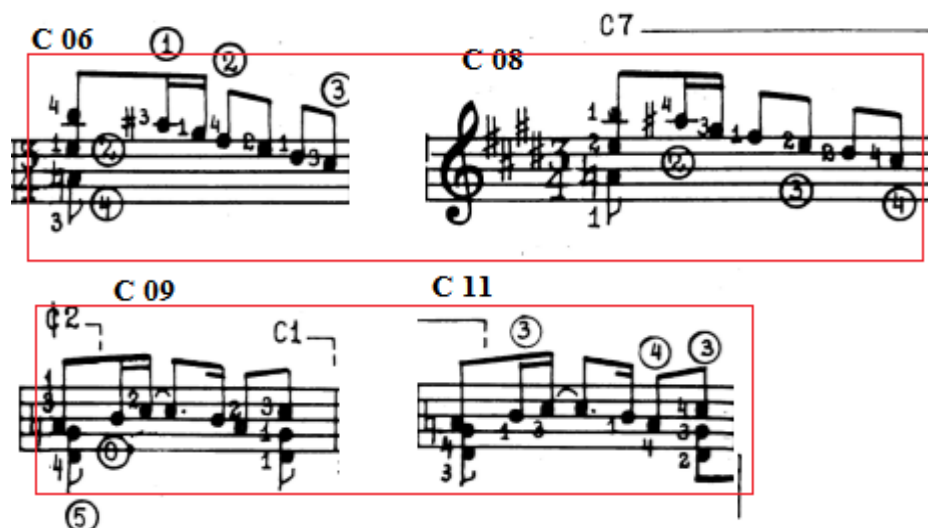
O violonista David Russel reforça nosso ponto de vista: “as cordas soltas ou nas primeiras posições é mais adequado uma sonoridade mais aberta (ângulo menor), para as posições posteriores é mais adequado uma sonoridade mais fechada (mais arredondada, ângulo maior). (CONTRERAS, 2004, p.51-52).



Figura 109 - Sugestão de recurso idiomático para o Improviso nº 3.

3.2.4 – IMPROVISO Nº 4

Os elementos idiomáticos encontrados no **Improviso nº 4** foram as digitações em cordas diferentes (mudança de timbre) e um glissando no portamento do compasso 24.



Exemplos de trechos com notas iguais mas digitações em cordas diferentes, ocasionando mudança de timbre.



Glissando

Figura 110- Exemplos de recursos idiomáticos do Improviso 4.

O alvitre para esta peça consiste na questão interpretativa das passagens de contraponto cerrado onde sugerimos a colocação dos sinais de *crescendo* e *diminuendo* para caracterizar melhor o caráter melódico (urgência através das notas repetidas) e rítmico (diminuição através da semicolcheia) do excerto.



Figura 111 - Proposta de crescendo e diminuendo para o Improviso nº 4.

[Digite aqui]

A outra ideia é para o início do que seria a apresentação do segundo motivo mais importante da peça, tocar doce e com vibrato nos compassos 20 e 21 e tocar metálico e com vibrato na variação deste motivo nos compassos seguintes.



Figura 112 - Ideia que contribui para a apresentação motívica do Improviso nº4.

A mudança de timbre também nos parece viável no trecho compreendido entre os compassos 34 e 37 que atua como “pergunta e resposta” no diálogo estrutural da peça:

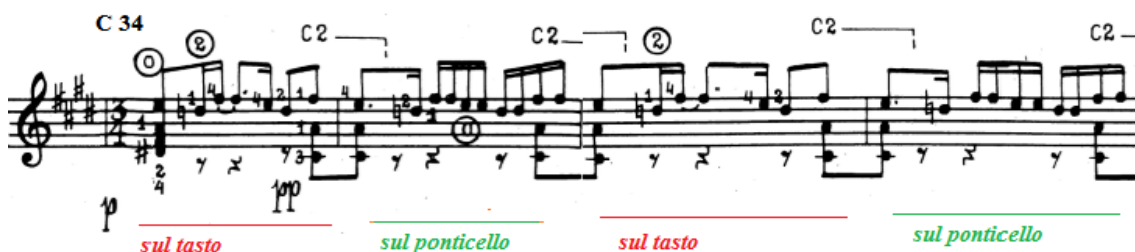


Figura 113 - Sugestão de mudança de timbre no Improviso nº 4.

3.2.5 - IMPROVISO Nº 5

Os recursos idiomáticos que identificamos no **Improviso nº 5** são um glissando na voz grave e um pequeno excerto com uso de harmônicos (naturais e artificiais) no final da peça.

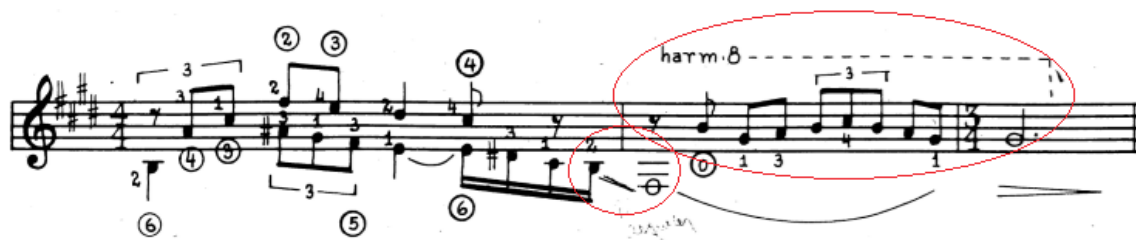


Figura 114 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 5.

Esta peça exige um certo grau de destreza técnica para a sustentação das vozes no discurso contrapontístico. No compasso 09, por exemplo, se faz necessário seguir fielmente a digitação para manter a nota mi da terceira corda soando. Para tal objetivo o dedo dois (que sustenta a nota mi) será o ponto de apoio do braço, enquanto a mão esquerda faz um movimento de adução do cotovelo (espécie de pêndulo) para que os dedos 1 e 4 cheguem às notas dó sustenido (1ª corda e 9ª casa) e lá sustenido (2ª corda e 11ª casa). Esse esforço é necessário levando em consideração a importância do caráter contrapontístico de Theodoro Nogueira, além disso sua execução é viável tecnicamente.

A escolha da digitação adequada é decisiva para a qualidade da interpretação, pois um mesmo trecho musical pode oferecer diversas possibilidades para ambas as mãos. **O conhecimento da estética da obra, das possibilidades expressivas do instrumento e da técnica violonística favorece a escolha da digitação adequada** (CARDOSO, 2015, p.98, grifo nosso).



Sustentação da voz
Digitação proposta

Figura 115 - Exemplo da digitação indicada na partitura para manter a nota mi soando.

O recurso idiomático técnico que incluímos na performance deste Improviso é o toque de apoio com o polegar nos compassos 15 e 17. “O polegar apoiado é quase um luxo. Não podemos empregá-lo constantemente porque nos desloca a posição da mão, por isso é preciso selecionar cuidadosamente os toques que queremos dar com esse ataque” (CONTRERAS, 2004, p.46). Nossa justificativa para este toque é que se trata do início da sessão do *Scherzando*, seu andamento não prejudica a articulação motívica do trecho,

além de variar a intensidade e o timbre do som devido a utilização da parte com mais “polpa” do polegar.



Figura 116 - Sugestão de toque apoiado nos compassos 15 e 17 do Improviso nº 5.

3.2.6 – IMPROVISO Nº 6

O **Improviso nº 6** apresenta o recurso idiomático de padrões de ligados ascendentes no excerto *Vivo* (compassos 16, 17 e 18). Esses ligados estão na voz mais grave e sinalizam a mudança região harmônica para Sol Sustenido Menor que virá na sessão do *Scherzando*.

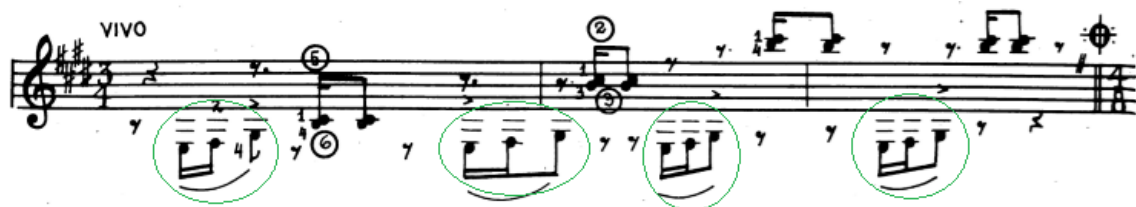


Figura 117 - padrões de ligados ascendentes como recurso idiomático no Improviso nº 6.

No *scherzando* o recurso idiomático contempla ligados descendentes e ascendentes que tem função expressiva no motivo contrapontístico da sessão.

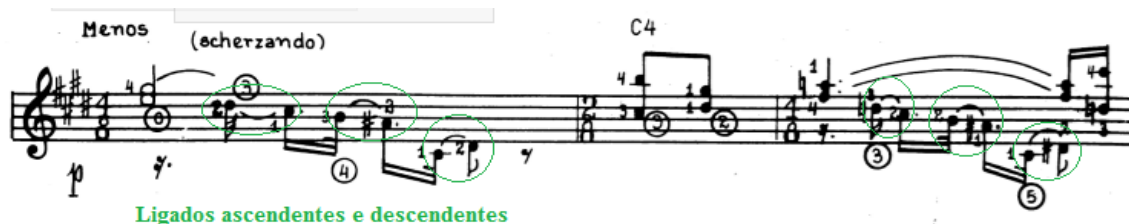


Figura 118 - ligado ascendente e descendente como recurso idiomático no Improviso nº 6.

[Digite aqui]

As sugestões técnico-interpretativas deste Improviso começam pela atenção à mão direita na primeira parte da peça. Logo no início já há uma indicação de que os acordes precisam ser tocados de maneira “seca”, ou seja, é imprescindível o cuidado com o abafamento do som; neste sentido sugerimos que este corte sonoro seja feito pela mão direita já que alguns acordes possuem notas em cordas soltas. Outra proposta é pensar na variação de timbres: começar em *sul ponticello*, no *Vivo* e caminhar para *sul tasto* e no *Scherzando* manter o *sul tasto*, isso porque coerentemente a peça se desenvolve de uma sessão de acordes abertos para uma sessão contrapontística e delicada.

The figure consists of three musical staves, each enclosed in a green box, illustrating technical suggestions for Improvisation No. 6. The first staff is labeled 'BEM RITMADO' and 'secco f', showing a sequence of chords with fingerings and is labeled 'Sul ponticello'. The second staff is labeled 'VIVO', showing a melodic line with fingerings and is labeled 'De Sul ponticello para Sul tasto'. The third staff is labeled 'Menos (scherzando)', showing a melodic line with fingerings and is labeled 'Sul tasto'.

Figura 119 - Excertos de cada sessão do improviso nº 6 com a sugestão de timbre.

3.2.7 – IMPROVISO Nº 7

No **Improviso nº 7** não há recurso idiomático identificável na partitura, trata-se de uma peça com a expressão *improvisando* e com ligaduras de expressão que

caracterizam o *legato* na ideia motívica das vozes. Neste caso mostraremos algumas propostas de cunho idiomático e interpretativo.

Primeiramente, em um nível técnico, é preciso que o intérprete realize os saltos de maneira que não comprometa a ideia melódica motívica, uma preocupação válida é o cuidado para não acentuar a primeira nota depois do salto.

Carlevaro (1975, p. 6) enfatiza a importância de se estar atento ao valor das notas pois, segundo o autor, todas as notas deveram soar conforme seus valores respectivos. Percebemos que existe uma tendência em acentuar a nota inicial durante os traslados longitudinais. Isso ocorre devido à ânsia de trocar de posição rapidamente, causando uma falsa sensação de ganho de tempo durante os saltos. O autor (Carlevaro, 1975, p. 6) sugere que estes vícios sejam inibidos desde o início das lições. (CARDOSO, 2015, p.113-114).



Saltos de mão esquerda na condução melódica

Figura 120 - Exemplo da dificuldade técnica em manter o legato da melodia enquanto a mão esquerda realiza saltos.

O estudo desta passagem específica do exemplo acima pode ser feito de maneira bem lenta acompanhado do metrônomo, uma das orientações do violonista David Russell é que nesse tipo de trecho busquemos uma mensagem unitária, dotando as notas de sentido e tocando com precisão rítmica e consciência de direcionalidade. (CONTRERAS, 2004, p. 26)

Também propomos neste Improviso a realização de dois arpejos, justificando que este recurso idiomático aqui permite uma sonoridade diferente do ataque plaqué, contrastando com o contraponto contínuo do discurso e realçando expressivamente pequenas cadências harmônicas e texturais.



Figura 121 - Indicações de arpejo no Improviso nº 7.

Nos compassos 15 e 16 sugerimos o toque *sul ponticello* (metálico) para as terças paralelas, tal qual propomos no Improviso nº 3 visando à sonoridade da viola caipira.



Figura 122 - Proposta de toque *sul ponticello* nas terças paralelas do Improviso nº 7.

3.2.8 – IMPROVISO Nº 8

Os recursos idiomáticos presentes no **Improviso nº 8** são um glissando de duas cordas no compasso 14 e uma indicação de arpejo no compasso 17. O glissando ajuda no salto melódico e na variação expressiva do motivo presente no compasso 12, já o arpejo realça um ponto de transição entre os desenvolvimentos motivicos, pontuando um leve descanso no discurso a duas vozes.

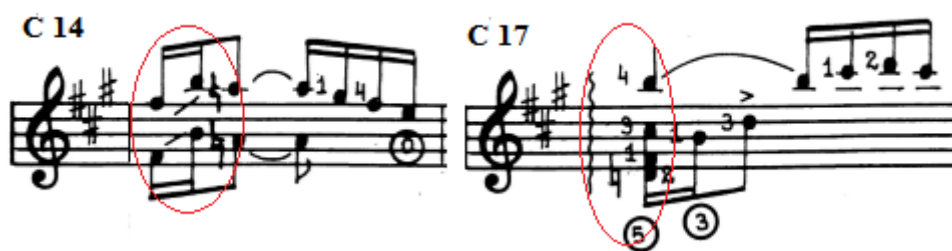


Figura 123 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 8.

Para a performance desta peça sugerimos a adição de dois recursos idiomáticos, o primeiro é a variação de timbre nos compassos 10 e 11 (tocar sul ponticello) e o segundo é adicionar ligados ascendentes no compasso 15.

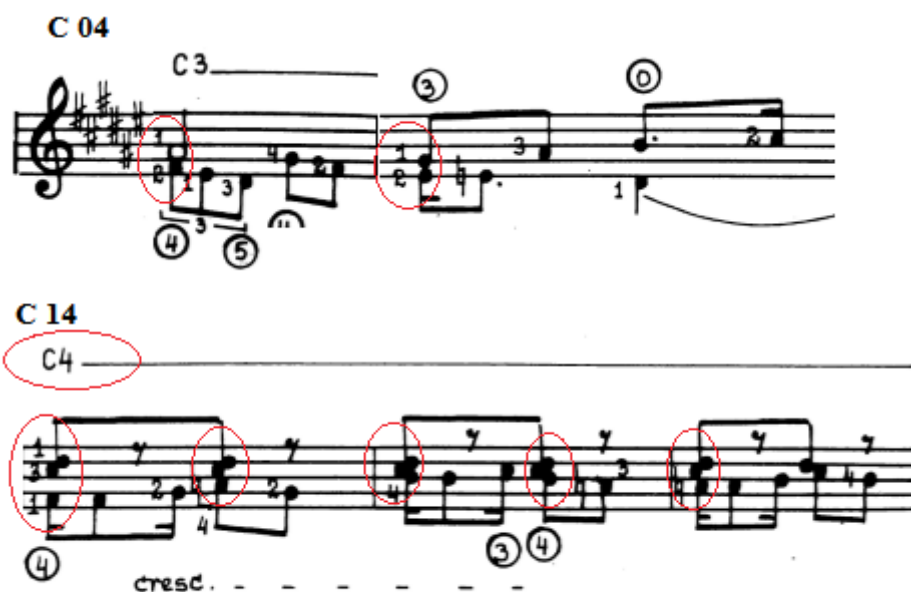


Figura 124 - Sugestão de timbre metálico nos compassos 10 e 11.



Figura 125 - Sugestão de ligado ascendente no compasso 15.

A variação para o metálico não deve interferir na intensidade já que o compositor pede o trecho em *piano* e os ligados devem ser feitos apenas no compasso 15 como forma de variação em relação ao compasso 13, considerando manter a mesma articulação. A proposta deste ligado, além de agir como variação, auxiliará também no descanso da mão direita, já que a peça é rápida e quase sempre as duas vozes atuam concomitantemente.



Exemplos do uso de posição de meia pestana

Figura 127 - Posições de meia pestana no Improviso nº 9.

Porém é nesta peça de tonalidade considerada não muito “idiomática” ao violão que Theodoro resolve explorar de forma mais ampla o recurso idiomático dos harmônicos artificiais (já utilizados no final do Improviso nº 5).



Excerto tocado com harmônicos artificiais

Figura 128 - Trecho executado com harmônicos artificiais do Improviso nº 9.

Esta peça é um bom exemplo de que, mesmo com uma tonalidade que não tenha o recurso de cordas soltas, é possível usar outros mecanismos –técnico e idiomático – que ressaltem as possibilidades expressivas do instrumento.

Nossas sugestões para este Improviso são o uso do vibrato de mão esquerda nas terças paralelas do compasso 17 que realçam estruturalmente o final da frase e a adição do sinal de respiração antes do início do compasso 24, já que a partir deste se inicia um

trecho legato a duas vozes que será repetido através de harmônicos artificiais no compasso 30, acreditamos que o andamento lento da peça favorece esta pequena pausa.



Figura 129 - Sugestão de vibrato como recurso idiomático no Improviso nº 9.

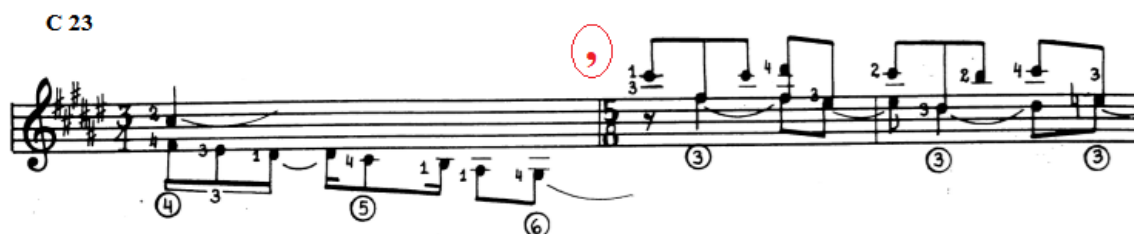


Figura 130 - Adição do sinal de respiração no início do compasso 24 do Improviso nº 9.

Outra proposta que nos parece coerente é a indicação de um arpejo no acorde de Lá com 7ª Maior do compasso 21 que finaliza a frase antecedente de acordes plaqués.



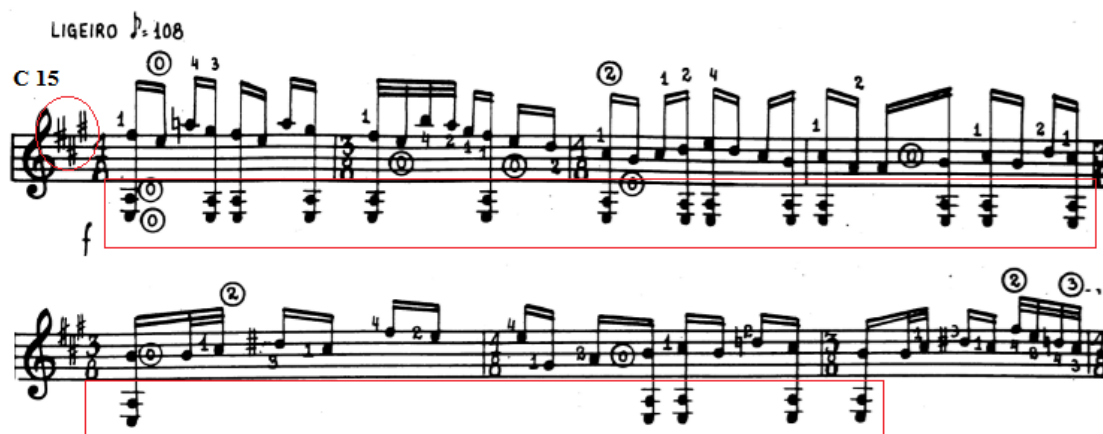
Figura 131 - Sugestão do uso de arpejo no Improviso nº 9.

3.2.10 – IMPROVISO Nº 10

Os recursos idiomáticos que identificamos no **Improviso nº 10** foram: a indicação de um arpejo no compasso 09 e a tonalidade de lá maior que permite o uso de cordas soltas como pedal no trecho que vai do compasso 15 ao 21.



Figura 132 - Recurso idiomático do arpejo no Improviso 10.



Cordas soltas como nota pedal na tonalidade de Lá maior

Figura 133 - recurso idiomático de cordas soltas devido à tonalidade.

Para este Improviso pensamos no toque apoiado no compasso 06, segundo Santos “o toque apoiado traz um som de natureza mais ‘cheia’, com uma projeção maior que o toque sem apoio, além disso a nota apoiada é fatalmente enfatizada” (SANTOS, 2009, p.50). Este compasso quinário apresenta uma voz, em tons inteiros, que antecede a variação motívica em outra tessitura, logo o toque apoiado trará potência sonora e valorização melódica coerentes à estrutura musical.



Figura 134 - Sugestão de toque apoiado no Improviso nº 10.

Na sessão *Ligeiro* achamos conveniente um toque ligeiramente mais metálico (próximo ao cavalete) para contrastar com a sessão A.



Figura 135 - Proposta idiomática para o Improviso nº 10.

Outra observação é para que todos os staccatos sejam feitos com a mão direita, já que essa indicação também está presente em cordas soltas. O toque duplo do polegar não está escrito na partitura, mas o recomendamos para as notas soltas/pedais (Mi e Lá) no início do *Ligeiro*, principalmente por causa do andamento rápido desta sessão.

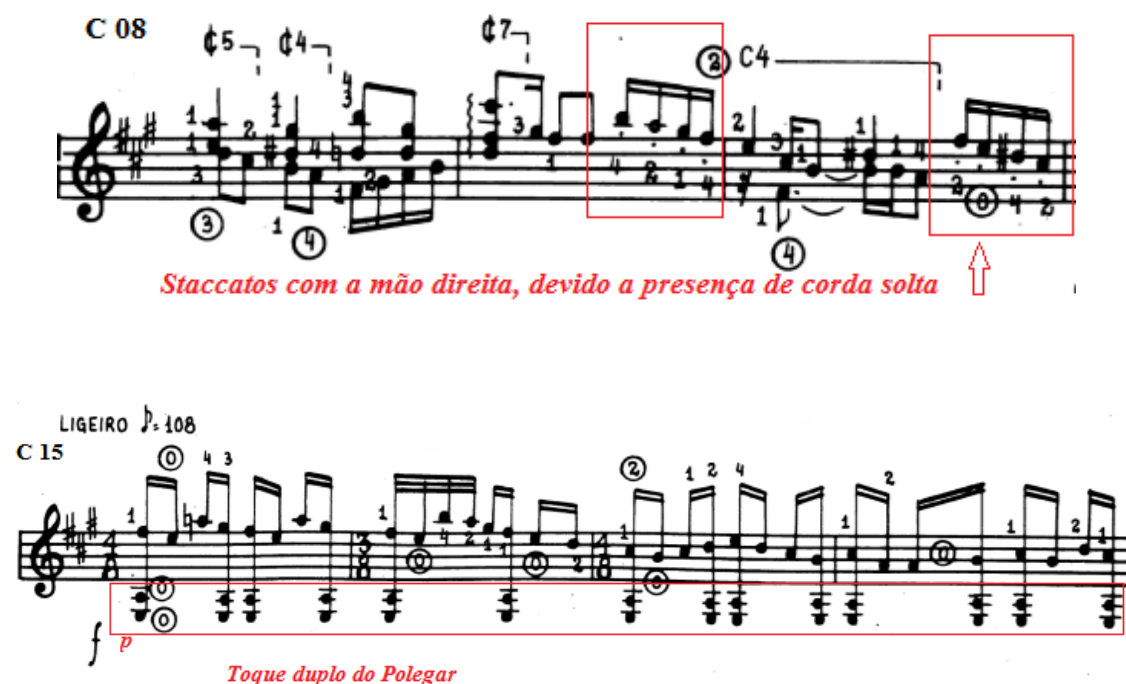


Figura 136 - Propostas técnicas para a performance do Improviso nº 10.

3.2.11 – IMPROVISO Nº 11

O Improviso nº 11 não mostra nenhum recurso idiomático em sua partitura, sendo uma peça lenta e de contraponto bem definido nossas proposições são: o uso de *vibrato* no acorde de Dó (compasso 08) para a sustentação das vozes e a mudança para o timbre *sul tasto* na sessão pianíssimo da peça (compasso 14 até o final) considerando este recurso como variação do trecho inicial deste Improviso.

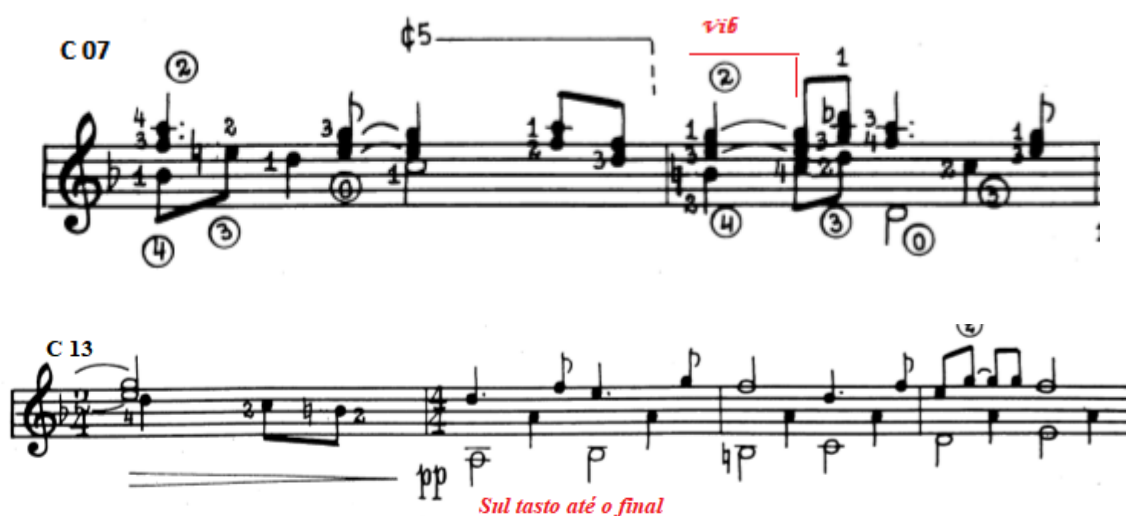


Figura 137 - Sugestões de recursos idiomáticos para o Improviso nº 11.

Optamos por não evidenciar as terças paralelas com mudanças de timbre por considerá-las recheio textural da condução contrapontística, que é praticamente contínua nesta peça e tem caráter de unidade estrutural, neste sentido a permanência do timbre nos parece mais coerente.

3.2.12 – IMPROVISO Nº 12

O **Improviso nº 12** (último do ciclo) exhibe os recursos idiomáticos de arpejos e ligados (ascendentes e descendentes).

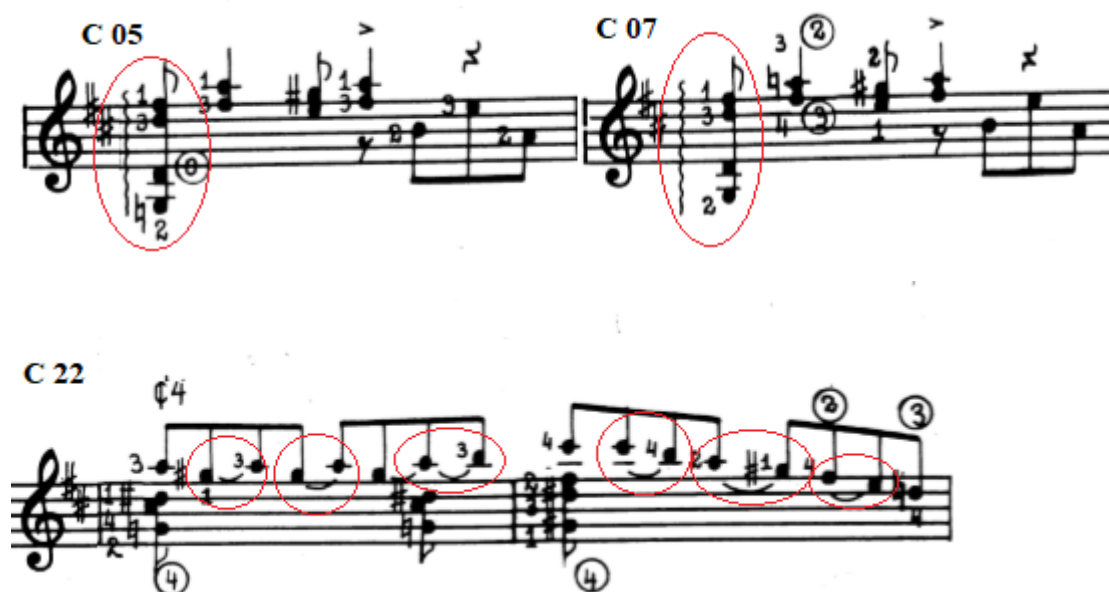
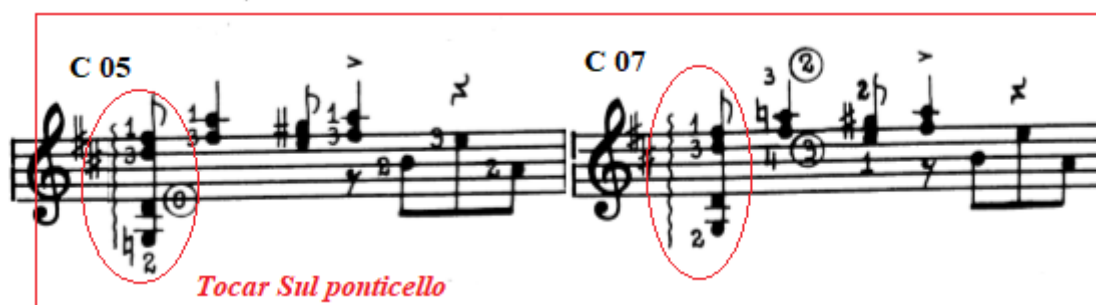


Figura 138 - Recursos idiomáticos do Improviso nº 12.

Como vimos no capítulo dois esta peça parece reunir várias características composicionais de Nogueira, como a ideia melódica a cada dois compassos, assim nossa primeira sugestão é a mudança de timbre (*sul ponticello*) em três partes da peça: nos compassos 05 e 07 (dos arpejos) que são iguais e agem como “resposta” no discurso melódico; nos compassos 24 e 25 pela abertura de vozes, uso de cordas soltas e repetição da frase e nos compassos 48 e 49 pelo caráter de urgência da finalização da peça através dos acordes chapados em tercinas.



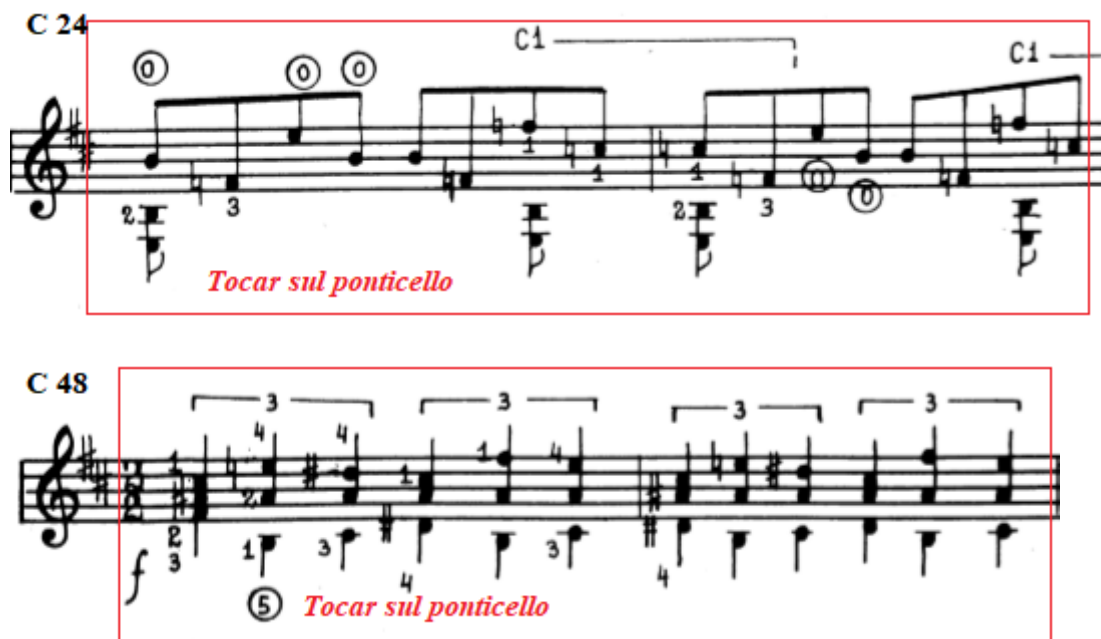


Figura 139 - Sugestões para o toque metálico no Improviso 12.

Propomos também a utilização de glissandos nos compassos 08, 09, 34 e 35 que são viáveis tecnicamente e salientam a passagem de terças paralelas:

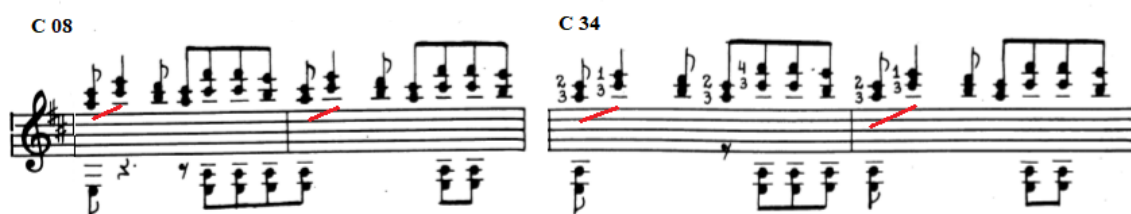


Figura 140 - Proposta de glissandos no Improviso nº 12.

Gostaríamos de tecer nossas considerações sobre a digitação de ambas as mãos. Todas as partituras (editadas pela RICORDI) apresentam a digitação da mão esquerda, porém a proposta de digitação da mão direita é ausente. Nesta perspectiva a ideia de pensar na preparação da mão direita é muito bem-vinda a este ciclo de caráter contrapontístico. Segundo Barros “ a preparação pode ser descrita como a colocação antecipada, sem pronunciadas tensões flexoras, de um dedo da mão direita em determinada corda; é uma fase antecedente e claramente separada da flexão digital da qual resulta a produção sonora” (BARROS, 2012, p.01). Esta consciência de posição da

mão direita é de grande valência para a performance dos Improvisos, auxiliando na diminuição do esforço mecânico em trechos de razoável dificuldade para a mão esquerda.

Já com relação as indicações da mão esquerda consideramos a digitação propícia em quase todo o ciclo, ao nosso ver existem pouquíssimas divergências que provavelmente foram erros na edição, como mostramos no exemplo abaixo, que deveria ser o dedo 2 da mão esquerda para que todas as notas soem como estão escritas.



Figura 141 - Exemplo de provável erro de edição na digitação da mão esquerda.

Cabe considerarmos também neste momento a participação do violonista Geraldo Ribeiro na concepção destes Improvisos evidenciando a relação compositor/intérprete neste ciclo:

O Nogueira tinha muita facilidade para compor, às vezes ele compunha dois improvisos desses por dia, às vezes eu ia à casa dele depois de uma semana e ele já me mostrava o que havia composto. **Eu opinava quando não dava para tocar a nota no violão. Ele pedia que eu verificasse se era possível tocar.** (RIBEIRO, 2017).

Em entrevista o próprio Geraldo confessa que os glissandos que aparecem nos Improvisos foram sugestões dele, bem **como toda a digitação de mão esquerda.** (RIBEIRO, 2017)

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Entendemos que os Improvisos, sob o ponto de vista técnico, apresentam significativa demanda. Nos deparamos com passagens melódicas repetidas com digitações diferentes, ou com trechos de célula rítmica com a digitação da mão esquerda recheada de mudança de posições e inversões, ou ainda com a digitação da mão direita usando saltos de cordas em andamentos rápidos, além disso existem aberturas com pestana em andamento lento e legato, além dos saltos da mão esquerda nas peças rápidas; porém estes excertos não são extensos e sempre se equilibram com passagens mais fáceis, garantindo o descanso físico do intérprete e a possibilidade de execução das peças. Sendo assim consideramos justa a citação do violonista Gilson Antunes (já exposta no capítulo 1) sobre a relação esforço/resultado musical ser compensatória neste ciclo, considerando a riqueza inventiva dos aspectos composicionais de Theodoro Nogueira, seja através do material temático, da exploração da tessitura do instrumento, ou ainda de seus recursos idiomáticos aqui já descritos.

Através de nossa experiência da preparação destas peças reiteramos que o alto domínio técnico do instrumento é essencial, pois em várias ocasiões qualquer falta do controle técnico pode prejudicar substancialmente a sentença musical estruturada principalmente pelo aspecto polifônico. Outro quesito fundamental e que converge com o enfoque técnico é o entendimento dos aspectos composicionais, fundamental para a compreensão do discurso musical sob a perspectiva mais ampla da obra completa.

Mesmo não servindo-se recursos emblemáticos do idioma violonístico, tais como rasgueado, paralelismos de mão esquerda, ou padrões de arpejos, nossos resultados mostraram que este ciclo propicia a atuação de outros aspectos idiomáticos mais sutis como a exploração de mudanças de timbres (considerando as repetições motivicas presentes em todo o ciclo), o uso consciente (não instintivo) de arpejos em acordes significativos na estrutura da peça, a possibilidade dos glissandos que auxiliam os saltos de mão esquerda e a valorização de vibratos na mão esquerda para trechos de cadência harmônica ou expressão motivica.

Ressaltamos que as demandas técnico-violonísticas deste ciclo de Nogueira submetem-se à aspectos composicionais, sendo balizados pela sua estética nacionalista (confirmada em nossas investigações dos capítulos anteriores) e por seu interesse no folclore paulista.

Acrescentamos aqui a confirmação da influência da estética Guarnieriana nos aspectos composicionais de Nogueira, numa linguagem que sempre em busca da unidade estrutural e da economia através do desenvolvimento motivico.

Já no que concerne as peculiaridades de Theodoro em seu manejo composicional podemos reiterar: o emprego recorrente de terças paralelas e a aplicação de diversas maneiras de variação no desenvolvimento motivico, como por exemplo: a mudança de tessitura ou fórmula de compasso, diminuição rítmica, processos de liquidação (encurtamento de frase), abertura e contração de vozes no contraponto, harmônicos naturais e artificiais, notas pedais, indução à nova tonalidade, uso de tons inteiros em frases melódicas e cadências harmônicas com acordes alterados. Recomendamos que estes fatores na composição de Nogueira devam ser os norteadores no emprego dos recursos idiomáticos técnico – violonísticos deste ciclo pois valorizam a proposta musical do compositor.

É importante frisar que, apesar do ciclo dos Improvisos não ter sido composto com a técnica da Teoria da Fala, ele nos parece um prelúdio da mesma, já que a sonoridade de alguns Improvisos (1 e 6) parecem advir da conversa cabocla do interior paulista, ainda neste sentido a atmosfera do folclore paulista é notoriamente ouvida e atesta a regionalidade do compositor.

Diante de todo o trabalho exposto esperamos que as contribuições de nossas discussões aqui, acerca dos processos composicionais e do idiomatismo violonístico nos 12 Improvisos, contribuam para a performance destas peças e do mesmo modo despertem o interesse para as obras em geral de Theodoro Nogueira, constatado compositor nacionalista de notória versatilidade em formações instrumentais e fecundo em sua obra para violão, tal qual pudemos atestar nas investigações deste ciclo dos Improvisos.

5 - REFERÊNCIAS

5.1 – JORNAIS

A GAZETA. Novos compositores paulistas, 1953.

A GAZETA. Nossos problemas de música debatidos pelo compositor Ascendino Nogueira, 1956.

A GAZETA. Cinco primeiras audições de Theodoro Nogueira, 1960.

A GAZETA. Antônio Carlos Barbosa Lima, consagrado violonista erudito, que se transformou em violeiro, para se apresentar com a viola brasileira ou caipira, em concerto no teatro municipal, no mês de agosto, dá opinião sobre seu novo instrumento. 1963.

A GAZETA. Extinção dos músicos no Brasil. 1966.

CARVALHO, J.L. O bom Theodoro Nogueira para quem quiser conhecer, A Gazeta. 1971.

CRESCENTI, R. ACPA premia dois araraquarenses, Ascendino Nogueira e Zé Celso. *Tribuna Imprensa*. Araraquara, p.17, 29 dez. 1998.

ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo. 04 de setembro de 1964.

FILHO. Oswald de Andrade. Diário de São Paulo. 14 de junho de 1964.

FOLHA DEMOCRÁTICA. Um paulista no concurso de Liège, 1953.

FOLHA DE SÃO PAULO. Bienal de música apresenta 86 obras, 1993.

FREITAG, Lea Vinocur. Os sons da fala, música completa. O Estado de São Paulo. 1980, p.17.

GAZETA. 09 de julho de 1964.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro. 29 de junho de 1966.

MACHADO, J.A. de Campos. O herdeiro musical de Villa-Lobos. Jornal Araraquara, 19991.

NOGUEIRA, A. T. O longo caminho da Valsa do Choro. A Gazeta, 1970.

NOGUEIRA, A. T. Danças brasileiras de origem africana. *A Gazeta*, São Paulo, p 09, 26 out. 1972.

NOGUEIRA, A.T. A mais bela e a mais importante das artes. *A Gazeta*, 1975.
FREITAG, Lea. OS SONS da fala, música completa. São Paulo: *O Estado de São Paulo*, 05 jun. 1980.

PEIXE, C.G. Em termos de música paulista. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1964.

TRENCH, L. R. Nenhuma cultura vive de efemérides. *O Dia*. São Paulo, 07 nov. 1996

SIMÕES, Ronoel. O violão.

5.2 – TESES, DISSERTAÇÕES, ARTIGOS E REVISTAS

ABDALLA, T. B. O Estilo Musical em Les Guitares bien Tempérés Op.199 de Mário Castelnuovo-Tedesco. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 2011. São Paulo: USP, 2011.

ALMEIDA, M. Z. Chôro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira, UNICAMP, Campinas, 1999;

BATTISTUZZO, S. A. C. Francisco Araújo: o uso do idiomatismo na composição de obras para violão solo. Dissertação de Mestrado. Unicamp, 2009. Campinas.

BARROS, N. S. Gradações do Toque Digital. Anais do VI Simpósio de Violão da Embap. Curitiba. 2012.

BRASILIAN GUITAR MUSIC. Entrevista Carlos Barbosa Lima. Vol. 8. Publicada em 24 de maio de 2008.

CARDOSO, J.H.C. A técnica violonística: um estudo das convergências e divergências nos métodos de ensino no decorrer da história do violão. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás. 2015. Goiânia.

CURY, F. Choro para fagote e orquestra de câmara: aspectos da obra de Camargo Guarnieri. 2011. 177p. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

GLOEDEN, E. As 12 valsas brasileiras em forma de estudos para violão de Francisco Mignone: um ciclo revisitado. 2002. 175 f. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

GONÇALVES, F.R. Neoclassicismo e Nacionalismo no segundo concerto para piano e orquestra de Camargo Guarnieri, 2009. 161 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

KOBAYASHI, A.L.M.T., A Escola de composição de Camargo Guarnieri, 2009. 229 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2009.

KREUTZ, T. C. A música para violão solo de Edino Krieger: um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais. Goiânia, 2014. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Goiás, 2014.

PEREIRA, M. F. e GLOEDEN E. Apontamentos sobre idiomatismo na escrita violonística. Anais do XXII Congresso da ANPPOM. 2012. João Pessoa.

PEREIRA, M. F. A contribuição de Camargo Guarnieri para o repertório violonístico brasileiro. 2011. Dissertação. (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

TRENCH, L. R. Decano quase esquecido. Viva Música!. Rio de Janeiro, p.60, fev. 1998.

SANTOS, C.S. Processos de criação do intérprete: estudos de dedilhados na *Aquarelle* de Sérgio Assad. Universidade Federal da Bahia. Salvador. 2009.

SCARDUELLI, F.; FIORINI, C.F. O violão na universidade brasileira: um diálogo com docentes através de um questionário. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.31, 2015, p.215-234

SCARDUELLI, F. A obra para violão solo de Almeida Prado. Campinas, São Paulo, 2007. Dissertação (Mestrado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

VASCONCELOS, M. A. V. Recursos Idiomáticos em Scordatura na Criação de Repertório para Violão. 2002, 163 p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2002.

ZANINI, Ivo. Um toque de classe. Revista Kalunga, 1997, p. 104-105

5.3 – LIVROS, CATÁLOGOS E DICIONÁRIOS

ANDRADE, Mário de. Ensaio sobre a música brasileira. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.

BAS, Julio. Tratado de La Forma Musical. Buenos Aires. 1947.

BROWN, Maurice J. E. Grove Music Online. 2001. Disponível em http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/search?btog=chap&f_0=title&q_0=Impromptu&subSite=grovemusic&t0=music_Topics%3A36. Acesso em 02 de Fevereiro de 2018.

CONTRERAS, A. La Técnica de David Russell. 2004. Edição em pdf.

FILHO, Caldeira. Apreciação Musical: subsídios técnico-estéticos. São Paulo: Fermata do Brasil, 1971.

FILHO, Caldeira. Aventura da Música: subsídios críticos para apreciação musical. Volume 1. São Paulo: RICORDI Brasileira, 1969.

GRIFFTHS, Paul. Enciclopédia da Música do Século XX. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GERRINI Jr. Irineu. A elite no ar: óperas, concertos e sinfonias na Rádio Gazeta de São Paulo. São Paulo: Terceira Margem, 2009.

NOGUEIRA, Ascendino Theodoro: *catálogo de obras*. Brasília: Ministério das Relações Exteriores – Departamento de Cooperação Cultural, Científica e Tecnológica, 1977

SCHOENBERG, A. Fundamentos da composição musical, Edusp. 2012

WHITE, J. D. The Analysis of Music, Prentise Hall, 1976, New Jersey (EUA).

5.4 – PROGRAMAS DE RÁDIO

VIOLÃO COM ZANON. Theodoro Nogueira II. São Paulo: rádio cultura FM, 21 de novembro de 2007, programa de rádio. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com.br/2007/11/99-theodoro-nogueira.html> Acesso em 19 de junho de 2016.

VIOLÃO COM ZANON. Theodoro Nogueira e José Vieira Brandão. São Paulo: rádio cultura FM, 19 de julho de 2006, programa de rádio. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/07/29-theodoro-nogueira-jos-vieirabrando.html>. Acesso em 20 de agosto de 2016.

5.5 - ENTREVISTAS

ANTUNES, Gilson. Entrevista concedida por e-mail em 2017.

NOGUEIRA, João Antônio. Entrevista concedida por telefone no ano de 2017.

RIBEIRO, Geraldo. Entrevista concedida pessoalmente na cidade de Tatuí, no dia 20 de janeiro de 2017.

ANEXOS

Tabela da tese de Edelson Gloeden.

Ano	Título	Autor	Edição	Referências do Repertório Internacional
1944	<i>Ponteio</i>	Guarnieri, C.	RB	
1946	<i>Suite</i>	Guerra Peixe, C.	MS	Castelnuovo-Tedesco, M., <i>Rondô</i> ; Hába, A., <i>Vierteltongitarre, Op. 63</i> ; Smith-Brindle, R., <i>Nocturne</i>
1947				Rodrigo, J., <i>Tiento antiguo</i>
1948	<i>Dança Brasileira</i>	Gnattali, R.	CH	Ardévol, J., <i>Sonata</i>
1949	<i>Ponteio</i>	Th. Nogueira, A.	MS	
1951	<i>Toccata em ritmo de samba no. 1</i>	Gnattali, R.	CH	Harrison, L., <i>Serenade</i> ; Orbón, J., <i>Preludio y Danza</i> ; Tansman, A., <i>Cavatina</i>
1953	<i>Modinha</i> ; <i>Repinçando</i> ; <i>Minueto Fantasia</i> ; <i>Chôro</i>	Mignone, F.	GR	
1954	<i>Valsa Chôro no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RB	Rodrigo, J., <i>Tres piezas españolas</i> ; <i>Bajando de la Meseta</i> ; Tansman, A., <i>Trois pièces</i>
1955	<i>Valsa Chôro no. 2</i>	Th. Nogueira, A.	RB	Apostel, H.E., <i>Sechs Musikten</i>
	<i>Prelúdio</i>	Krieger, Edino	ZA	
1956				Smith Brindle, R., <i>El Polifemo de Oro</i>
1957	<i>Canto Caipira no. 5</i>	Th. Nogueira, A.	MS	Gerhard, R., <i>Fantasia</i> ; Krenek, E., <i>Suite Op. 164</i> ; Milhaud, D., <i>Segoviana</i> ; Ohana, M., <i>Tiento</i>
	<i>Brasileana no. 1</i> <i>Brasileana no. 2</i> <i>Brasileana no. 3</i>	Th. Nogueira, A.	RB	
1958	<i>Estudo no. 1</i>	Guarnieri, M.C.	RI	Apivov, D., <i>Variations</i> ; Berkeley, L., <i>Sonatina</i> ; Miroglio, F., <i>Choreiques</i> ; Sauguet, H., <i>Soliloque</i>
	<i>Brasileana no. 4</i>	Th. Nogueira, A.	RB	

	<i>Brasiliiana no. 5</i> <i>Valsa Chôro</i> <i>no. 4</i> <i>Valsa Chôro</i> <i>no. 5</i>			
1959	<i>12 Improvisos</i> <i>4 Serestas</i> <i>Valsa Chôro</i> <i>no. 1</i>	Th. Nogueira, A.	RB	Brouwer, L., <i>Tres Apuntes</i> ; Ghedini, G.F., <i>Studio da Concerto</i> ; Petrassi, G., <i>Suoni Noturni</i> ; Rodrigo, J., <i>Junto al Generalife</i>
	<i>Valsa Chôro</i> <i>no. 1</i>	Vasconcellos Corrêa, S.	RB	
	<i>Ponteio</i>	Lacerda, O.	MS	
1960	<i>Moda a Paulista</i>	Lacerda, O.	RB	Auric, G., <i>Hommage a Alonso</i> <i>Mudarra</i> ; Goubaïdouline, S., <i>Sérénade</i> ; Poulenc, F., <i>Sarabande</i> ; Rodrigo, J., <i>Sonata Giocosa</i>
	<i>Valsa Chôro</i> <i>no. 3</i>	Th. Nogueira, A.	RB	
1961	<i>Valsa</i>	Lacerda, O.	MS	Arrigo, G., <i>Serenata per chitarra</i> ; Castelnuovo-Tedesco, M. <i>24 Caprichos de Goya</i> ; Kurtág, G., <i>Cinque Merrycate</i>
1962				Rodrigo, J., <i>Invocación y danza</i> ; Tansman, A., <i>Suite in modo polonico</i>

**Entrevista concedida pelo senhor Geraldo Ribeiro no dia 20 de janeiro de
2017 na residência do entrevistado em Tatuí – São Paulo**

Questionário para entrevista

Projeto: 12 IMPROVISOS PARA VIOLÃO DE THEODORO NOGUEIRA:
O PROCESSO DE COMPOSIÇÃO E A ANÁLISE DO IDIOMATISMO TÉCNICO
VIOLONÍSTICO

Mestranda: Laís Domingues Fujiyama

E-mail: lais_dom@hotmail.com

Celular: 67 991057588

Orientador: Dr. Eduardo Meirinhos

Quando e como vocês se conheceram?

Por volta de 1956, eu morava naquela época em Mairinque, próximo à São Roque, eu queria estudar em SP e conheci naquela época uns búlgaros, um deles escreveu uma carta para um violinista da rádio gazeta em SP: Bóris Yankoff. Eu fui pra SP com essa e o Bóris me apresentou o Theodoro Nogueira, naquela época o Theodoro era orchestrador da rádio gazeta. Aí o Bóris me apresentou para ele, leu a carta e resolveu me dar aula de composição, de harmonia primeiro e depois composição.

Qual a sua primeira percepção sobre as obras para violão dele

Bom, o primeiro trabalho que ele escreveu para violão foi a Brasileira n1, que eu toquei no meu primeiro recital em SP. A Brasileira n1 é composta de 2 movimentos: um prelúdio e uma espécie de tocata. Eu achei de suma importância porque a peça exalava uma atmosfera bem nacional.

Em termos musicais o que você pode especificar desta atmosfera?

Acho que era uma peça de valor, com expressão bem brasileira. O conjunto de melodia e harmonia. A Harmonia era bem característica dele, diferente da harmonia do Villa Lobos que era mais popular, e a do Theodoro Nogueira era uma harmonia mais brasileira, utilizando os acordes... era mais contrapontístico, raramente ele fazia acordes.

Você acha que essa harmonia dele tem alguma influência do Guarnieri?

Alguma coisa sempre tem viu? Porque o Guarnieri era professor de composição. Alguma coisa deve ter sim, só que em um púlpito geral a harmonia do TN era muito mais brasileira, mais selvagem.

O senhor diz isso pelo fato dele utilizar poucos acordes, poucas referências explícitas de acordes?

Não... ele utilizava alguns acordes, mas não fazia os acordes perfeitos, ele utilizava mais acordes dissonantes e com uma dissonância mais dura, mais selvagem.

Bom a terceira pergunta tem a ver com o que já estamos conversando. Você considera algum aspecto peculiar na composição do Nogueira, se sim o que seria?

[Digite aqui]

Uma coisa muito interessante de notar é que a melodia do Theodoro Nogueira é bem característica dele, não tem nada a ver com outros compositores, nem com Villa Lobos nem com Guarneri. E para acompanhar esta melodia ele fazia certos tipos de acordes característicos dele.

Você consideraria esses acordes dissonantes como uma característica dele?

Eu acho que sim, acho que sim

Seriam os acordes com 4ª?

Ele usava muito este intervalo, tanto para as melodias quanto para os acordes. A 4ª é interessante notar que... certa vez eu perguntei que para ele sobre as 4ªs e ele me disse que a quarta é a mesma que a terça só que desafinada, para dar a atmosfera do povo do interior cantando, porque quando eles cantam em terça às vezes desafinam cantando em 4ª.

Eu percebi que nas valsas ele utilizou tonalidades poucos usuais para violão. Existe alguma explicação para o Theodoro usar essas tonalidades incomuns, ele queria alguma coisa com isso?

Eu acho que não, que no momento que ele tocava lá na tecla do piano e imaginava o trabalho: “vamos fazer aqui em si bemol”. Ele não está pensando se fica fácil ou não isso é uma questão do violonista. Às vezes ele mudava para dó sustenido maior, o que é o dó sustenido maior? Meio tom a mais que o dó...

O senhor acha que o fato dele não ser violonista contribui para essa liberdade de tonalidade?

Nem se ele fosse também, porque acima de tudo ele era um músico. Eu por exemplo tenho música em todas as tonalidades, pena que não existem mais outras. O que o violonista precisa é sair do dó maior né? Certa vez ele conversando comigo me disse: Olha aqui rapaz o violão ainda está no abismo de rosas, não sai disso aí...

Isso foi uma crítica? Ou seja, vamos expandir o instrumento.

Sim.

Podemos considerar que ele tem uma ideia instrumental antes da técnica ou mecânica?

A técnica tem que estar a serviço da música. Não o contrário.

A quinta pergunta tem a ver com o idiomatismo do violão que eu estou considerando aqui não só como aspecto técnico, mas sonoro: como tonalidades, timbres etc. Levando isso em consideração a gente pode destacar algo no ciclo dos 12 Improvisos com relação ao aspecto violonístico

Ele escreveu em várias tonalidades, inclusive as características do violão. Temos lá maior, mi maior, ré maior, sol maior, ré menor, fá sustenido maior.

Por exemplo, a questão da extensão, eu acho que ele usa bastante né?

Sim, principalmente o agudo. Como eu disse nem sempre ele estava pensando no idioma do violão se era fácil ou difícil.

O senhor certamente ouviu falar da música da fala?

Sim, eu o ajudei a fazer este trabalho.

Ótimo. Eu estive conversando com o filho dele e descobri que ele não chegou a publicar o que ele havia escrito sobre esta teoria.

Na música da fala... às vezes eu ficava vendo e dava alguns palpites, se estava bonito ou de acordo. Não que ajudei, mas incentivei muito. É muito interessante. Por que ele gravava um texto e disso ele tirava um tema e depois desenvolvia a partir daquele tema. O que eu quis dizer é que eu cheguei a gravar, devo ter aí num cassete, três peças para a música da fala.

Existe música da fala para violão? Porque eu não tinha conseguido esta informação.

Fez para violão solo: a caçada do tatu, histórias de assombrações, se não me engano tinha mais outra que não me lembro.

Esta teoria da música da fala, a gente pode relacionar a esse ciclo dos 12 Improvisos?

Não, isso é outra coisa.

[...]Através da música da fala ele produzia um tipo de harmonia muito diferente, às vezes parecia algo assim impressionista porque ele ia seguindo a fala, o roteiro da fala.

Então de modo algum a gente pode relacionar a música da fala com o s 12 improvisos?

Eu acredito que não.

Na sua opinião, como você descreve a linguagem harmônica que ele utiliza aqui nos 12 Improvisos.

É uma linguagem de imitação, é meio contrapontístico, você não vê blocos de acordes como em Villa Lobos por exemplo. Vai até o 12º essa ideia de imitação como se fosse um fugato.

A gente pode relacionar essa música dele, estruturalmente com o barroco?

Não, não, nada a ver com o barroco, é bem nacional, é bem caboclo, bem coisa do interior. Se bem que o barroco não quer dizer que as pessoas estão totalmente isentas do barroco. Mas o material harmônico e melódico não tem nada a ver com o barroco.

O senhor acha que a gente consegue pensar verticalmente na harmonia dele?

Eu acredito que não, é mais uma forma de imitação.

Mesmo quando as vozes se encontram esse encontro não tem a força vertical de uma progressão harmônica né? Em bloco. A gente teria que entender a linguagem dele verticalmente nestes pequenos encontros... por exemplo, não consigo ver ele fazendo uma dominante e tônica claramente.

Isso não, isso ele sempre evitou, a não ser que apareça esporadicamente um acorde de sétima.

No Improviso nº 1 ele usa uma acorde de sétima e depois “resolve” em mi com 6ª, ou seja, ele foge desta imprevisibilidade do sistema tonal?

Sim, certa ocasião eu estava ouvindo ele tocar algo no piano e disse: é bonito isto Nogueira! Ele me respondeu: “mas eu não quero isso”, é uma espécie de canção tradicional...

Então ele tinha conhecimento da música popular?

Ele tinha, não usava popular porque não queria, ele queria algo autêntico dele. Não é o fato de ele ter composto isto que ele não queria dizer que ele não tinha conhecimento sobre outras músicas. Ele queria fazer algo que fosse autêntico, não necessariamente para agradar.

O senhor acha que a música dele tem muito a ver com o material do caboclo do interior, a própria sonoridade das terças paralelas. No improviso 4 me chamou atenção o ritmo., tem alguma coisa aí cateretê ou de outra dança folclórica paulista, ele já te falou algo sobre isso neste ciclo?

Não, isso sempre tem, ele vai aproveitando esses ritmos encaixando, mas sempre ritmos nacionais.

Houve alguma orientação a respeito das peças quando o senhor as gravou?

Não, eu já sentia que era música brasileira, ela não me pegou pela mão e me explicou, eu já sentia.

O que o senhor pode identificar como elemento brasileiro aqui no improviso 4, por exemplo?

Tudo aqui, parte rítmica, melódica.

Mas ele nunca mencionou o folclore aqui?

Não, ele não falava essas coisas. Quando ele ia compor o folclore já estava implícito senão ficava uma espécie de composição – aula, ele não fazia essas coisas.

Porque a gente vê muita fonte falando da pesquisa dele com o folclore e da música da fala...

Sim porque ele achava que a fala trazia um tema, até da fala do Camargo Guarnieri ele extraiu um tema e transformou numa sinfonia, se não me engano.

O senhor sabe mais ou menos quanto tempo ele estudou com o Camargo Guarnieri?

Ele dizia que “teve aulas com ele”, não exatamente que tinha sido aluno dele. De vez em quando ele ia lá mostrar algo para o Camargo Guarnieri. Uma coisa muito importante para você anotar aí é o seguinte: todos os alunos do Camargo Guarnieri na hora de compor faziam exatamente como o Guarnieri, utilizavam as harmonias e procedimentos do Guarnieri e o Nogueira foi um dos únicos que nunca utilizou elementos melódicos e rítmicos do Camargo Guarnieri, ele queria pura e simplesmente como trabalhar com o material. que interessava para o Nogueira era a técnica de composição e não o material, pois esse ele tinha.

O senhor fez aula de composição dele, como eram essas aulas? Como ele era como professor?

Primeiro eu fiz um estágio de teoria, mas quando eu fui estudar com ele já sabia maior parte da teoria e depois ele me deu um tema pra eu procurar desenvolver aquele tema, fazer uma música.

Esse tema era conhecido?

Era um tema folclórico. Eu ia trabalhando e toda semana mostrava para ele e recebia as orientações. Eram assim as aulas dele, até chegar num ponto que eu já fazia toda música sozinho e não precisava mais do tema e nesse ínterim ele ia mostrando a respeito da forma musical, isto é forma sonata etc. Uma canção você pode fazer com duas partes.

Então a forma era um aspecto importante para ele?

Sim, importante!

Eu reparei, analisando algumas coisas, que ele é bem assimétrico nas peças dele, como aqui no improviso nº 1. Você acha que essa assimetria na forma é uma característica dele?

Não porque muitos compositores já usavam, mas é uma maneira dele de se expressar.

Você acha que a ideia de desenvolvimento dele tinha alguma peculiaridade? Por exemplo, um salto depois de tantos compassos, ou expor uma harmonia em tal ocasião. Quais elementos ele sempre pedia para você?

Por exemplo, ele expunha um tema e naquele tema me orientava no sentido de continuar com o tema, de alguma maneira aparecer outro elemento que estivesse de acordo com o tema. O próprio tema ia guiando

Seria o desmembramento do tema em cada forma-motivo nova?

Isso, por exemplo: aqui precisa de acorde, ou “daqui para frente vamos fazer a duas vozes”, ia experimentado, saindo, mas que se relacionasse de alguma forma com o tema. [...]. Analisamos o motivo da segunda voz do Improviso nº 1. Geraldo sugeriu o que seria um “contrassujeito” no estilo fugato. Continua a análise prévia no Improviso 2, correlacionando a rítmica. [...]

Então o tema é a cabeça de tudo? Ele não vai utilizar um novo material tão importante quanto este daqui?

Exatamente, tem que se relacionar com o tema.

Por exemplo, eu não consigo analisar harmonicamente esta música devido ao uso contraponto, aqui (improviso n1) eu até achei que ele utilizou uma harmonia modal. Parece que ele fica o tempo todo em Lá, mesmo sendo a tonalidade em Mi maior. Isso é uma característica dele? Parece que ele nunca quer mostrar a harmonia, parece que é sempre uma sugestão de sonoridade.

Então o senhor acha o modalismo não é tão importante assim na música de uma característica composicional dele? Ou seria mais um resultado?

Acho que se ele caísse no modalismo seria mais de uma forma inconsciente, não que ele pensasse: “ah agora vou usar o modo lígio”

Eu nunca ouvi ele comentar: “ah, essa música é modal”. Na realidade as modas de viola estão cheias de modalismo. No Nordeste também, eu nunca ouvi ele comentar que isso era modalismo.

Ele (Theodoro Nogueira) ouvia de tudo?

Sim, ele gostava de coisa boa. Música chula ele não gostava. Gostava de popular bom, tipo samba, desde que fosse interessante.

Mas o senhor acha que ele escolheu a música regional como proposta das músicas dele?

Sem dúvida, o caipirismo dele era mais um folclore do estado de São Paulo. [...]. Discutimos a repercussão da obra para viola caipira, a diferença entre esta música e a música para violão solo. Concertino para viola e as transcrições de Bach [...]

O senhor pode me falar quais os elementos de composição do T. N. que te chamam mais atenção neste ciclo dos Improvisos?

O que me chama a atenção na música do Nogueira é a melodia, inclusive neste ciclo. É bem característica, a maneira de expressar.

Ele usa muita frase descendente né?

Sim, usa. Será que é herança dos gregos? Chama-me muita atenção a harmonia, bem típica dele. Usa até acordes perfeitos, acordes com sexta, eu acho bem característicos dele. O número 6 por exemplo é só acorde! Começa com 7M

Ele não usa muita inversão né?

Pode até usar, é aquilo que eu falei ele vai até o piano e se ele acha que a melodia está pendendo mais para cá ou para lá ele vai modificando a harmonia.

A melodia é quem manda?

A melodia é quem manda, o tema é o protagonista principal.

Sobre o aspecto da forma. O improviso em si já é uma forma livre?

Sim, o próprio nome diz, é uma forma livre, uma pequena fantasia.

O senhor acha que ele deu esse nome justamente pelo aspecto da forma?

É, é. São espécie de prelúdios.

É porque assim, eu pude perceber que há mais elaboração na forma das brasileiras, poderíamos relacionar com algo que vem da forma sonata, ou não?

Eu nunca ouvi seu Theodoro Nogueira mencionar, minha música tem forma sonata...

Ele não gostava de rótulos né? Procurava mesmo a autenticidade!

O compositor tem que adquirir essa cultura livresca e armazenar dentro da cabeça dele tudo, porque na hora vai saindo, ele não está preocupado “aqui eu vou fazer um cânone” ou algo assim.

Isso é mais para quando você está começando?

Sim, para uma pessoa que quer fazer música mais profissional já não pensa muito nessas coisas.

É por que descaracteriza?

Exato.

O tema é o protagonista principal. Às vezes tem composições que entram um novo tema, não aqui nos 12 Improvisos, mas em outras, mas se observar bem esse novo tema ele se relaciona com o primeiro é como se fosse um primo ou irmão do primeiro, não pode fugir da unidade.

Por exemplo, um dos meus objetivos é indicar algo que possa usar na performance destas peças. O que o senhor poderia falar a respeito disso, no caso da elaboração da performance, tanto em termos técnicos quanto musicais?

Por exemplo, isso aqui (Improviso nº 6) é uma peça que serve para exercitar os acordes, apesar de não ser um estudo. Esta aqui você vê que tem essas 10^{as}, abertura na mão. Não tem fins didáticos, a finalidade é artística.

[...] Discutimos a respeito da escolha de timbres no Improviso nº 1 [...]

Eu queria perguntar a questão do timbre, nesta edição não tem.

Eu acho que estão fazendo muitas mudanças de timbre de uma maneira errônea, tem que ser feita aonde necessita usar outro timbre.

Tem que soar com naturalidade, é uma questão de ver.

O senhor acompanhou algum processo de composição destas peças?

O Nogueira tinha muita facilidade para compor, às vezes ele compunha dois improvisos desses por dia, às vezes eu ia à casa dele depois de uma semana e ele já me mostrava o que havia composto. Eu opinava quando não dava para tocar a nota no violão. Ele pedia que eu verificasse se era possível tocar.

Eu observei que mesmo tendo alguns trechos difíceis, existe um balanço nesta dificuldade mecânica, seja com algo mais simples ou com um ritmo mais pausado para os saltos, compensando. Isso procede?

Sim, procede. Aqui mesmo é interessante fazer no cavalete (passagem do improviso nº 2). A dificuldade não era um obstáculo, ele queria ver o efeito.

Esse glissandos, ele estava pensando mais no violino?

Eu quem sugeri esses glissandos viu?

Ele compôs estas peças no piano?

Tudo no piano... não tocava violão, acho que não sabia nem afinar.

Você lembra quem sugeriu as dinâmicas?

Ele mesmo que colocava as dinâmicas.

Olha isso aqui são formas livres, não se preocupe com isso...

O senhor se recorda de mais alguma sugestão sua nestes improvisos?

Devo ter feito, mas não me recordo...

Este Improviso aqui, eu particularmente achei muito bonito, eu percebo na sua gravação certa liberdade no andamento. Quando estudo ao metrônomo a expressão fica mais dura...

Ele nunca exigiu que tocasse no metrônomo, era só para indicar mais ou menos o andamento.

Nesta peça, por exemplo, quando ele vem para essa parte “B” eu notei que você deu um tempinho na gravação e achei muito coerente porque realmente muda a ambientação da peça, então eu poderia considerar na minha interpretação uma vírgula aqui?

Exatamente, é muito bem feito. O seu Nogueira sempre falava uma coisa: “isso aí não é máquina de pregar botão”

O ritmo tem que estar subordinado à condução melódica né?

Isso é uma questão de momento também, quando uma pessoa estuda uma peça depois muda um pouco quando vai tocar em público, às vezes fica mais flexível.

O senhor faz muitos arpejos nas gravações e fiquei incomodada quando conferi na partitura. Foi coisa de momento?

Mas como se trata de música brasileira pode ser tocado arpejado também, nas canções brasileiras o arpejo é muito utilizado. Quanto a isso não tem importância porque na música brasileira é um recurso muito utilizado.

É isso seu Geraldo, aqui acabamos. Muito obrigada!

Eu que agradeço.

ENTREVISTA COM O VIOLONISTA GILSON ANTUNES (através de e-mail, ano 2017)

Quando e como você teve contato com a obra para violão de Ascendino Theodoro Nogueira?

Meu primeiro contato foi através do LP do Geraldo Ribeiro interpretando os 12 Improvisos e o Concertino para Violão e Orquestra. Eu comprei esse vinil por volta de 1988 em um sebo no Centro de São Paulo e me apaixonei rapidamente pela qualidade das músicas, pela interpretação bastante particular do intérprete e por entender já naquela época a importância desse compositor para a história da Música Brasileira, através de um livro de história da música do Vasco Mariz. Eu tive conversas com o Ronel Simões (um grande colecionador de discos e partituras para violão) e ele me comentou sobre o compositor, dizendo que suas músicas eram difíceis de serem ouvidas por terem uma linguagem “rebuscada”, isso também me chamou atenção na época.

Você já tocou as obras para violão dele? Se sim, quais?

Ao vivo eu nunca toquei nenhuma de suas obras, apenas fiz um vídeo particular da Seresta n.1. Eu acho isso uma falha imensa e imperdoável na minha carreira. Porém eu já toquei todas as obras editadas, incluindo o Ponteio e o Canto Caipira n.5, que eu nunca vi uma edição impressa (eu as toquei através da cópia do manuscrito). Eu cheguei a fazer uma gravação particular de todas essas obras editadas, sem exceção, em um estúdio na região da Moóca, em São Paulo, em dezembro de 2015, e aos poucos eu as estou divulgando em redes sociais. Essas gravações deram um trabalho imenso, principalmente as 6 Brasileiras, que são tecnicamente difíceis, assim como alguns dos Improvisos. Ao todo eu demorei quatro dias inteiros para gravar tudo. O intuito é o de lançar essas gravações oficialmente algum dia, mas eu ainda pretendo incluir também as obras inéditas, que eu ainda praticamente não conheço.

Na sua opinião, o que mais chama atenção na música para violão de Theodoro Nogueira?

Me chama muita atenção a qualidade do conteúdo musical – especialmente das linhas contrapontísticas, que são extremamente bem escritas - aliada aos aspectos do idiomatismo violonístico. O curioso é que são obras difíceis, mas que jamais deixam de soar bem. Elas demandam uma destreza técnico-instrumental muito grande e creio que por isso ela vem espantando tanto os violonistas desde sempre. Mas o conteúdo musical é riquíssimo e é o tipo de música que vale a pena o esforço. A recompensa vem em forma de ganho técnico para o violonista, principalmente - tudo parece ficar mais fácil depois de se tocar essas músicas – além, é claro, do ganho musical por se interpretar um compositor que conseguiu aliar de forma fantástica a música rural em uma linguagem intelectual.

Quais características de composição você poderia elencar ou descrever no ciclo dos 12 improvisos?

Podemos observar questões de contraponto o tempo inteiro (já no primeiro Improviso, sendo que no de n.8 a demanda técnica é imensa), modalismos diversos e a inclusão das pesquisas do compositor em relação à fala humana (Improviso n.6), que no

violão ficaram perfeitas. A questão rítmica também merece destaque: o compositor define exatamente a pulsação de suas músicas, que devem ser seguidas à risca para que a interpretação seja satisfatória. Os Improvisos n.2 e n.12 deve ser em binário, senão não funcionam, assim como o n.1 deve ser quaternário.

Para você, o repertório violonístico de Nogueira merece um lugar de destaque na história do nosso repertório para o instrumento? Por quê?

Sim, eu não tenho a menor dúvida de que merece e creio que é apenas uma questão de tempo para que isso aconteça. Em primeiro lugar, pelo fato de o compositor ter escrito vários ciclos específicos (Serestas, Valsas-Chôro, Improvisos, Brazilianas), o que em termos de repertório violonístico – que é formado especialmente de miniaturas – é um grande aditivo. Basta apenas o violonista saber onde encaixar esses ciclos dentro de um recital. Por exemplo, as Serestas podem ser encaixadas entre duas obras mais vistosas. Os Improvisos poderiam ser encaixados para o final da primeira parte. As Brazilianas poderiam vir no final do recital, e as Valsas-Choro poderiam vir no início da apresentação. Em segundo lugar, pela excelente qualidade musical. Terceiro, pelo fato de incluir obras com grande apelo sonoro e visual, que se adaptam bem a apresentações ao vivo. Em quarto lugar, por uma questão histórica: Theodoro Nogueira é um dos grandes compositores da história da música brasileira, tendo obras para as mais diversas formações, sendo que os grandes músicos conhecem e respeitam o seu trabalho. E em quinto lugar, pelo fato de serem obras que dão um ganho técnico-interpretativo imenso ao violonista, pelo fato de aliarem um grande conteúdo musical com uma demanda técnico-instrumental bastante grande, mas que vale a pena.

Na sua opinião, qual o motivo do aparente ostracismo em que a obra para violão de Nogueira se encontra atualmente?

Esse ostracismo, na verdade, se estende a praticamente todos os grandes compositores não-violonistas da história da música brasileira, com exceção daqueles com apelo popular, como Radamés Gnattali ou algumas obras mais acessíveis de Francisco Mignone. Nem mesmo a obra de Edino Krieger ou Almeida Prado são muito interpretadas pelos violonistas. Ou seja, o Theodoro Nogueira é apenas mais um dos nossos grandes criadores cujo trabalho não vem sendo reconhecido desde sempre, com a honrosa exceção do Geraldo Ribeiro, que foi seu aluno de composição. Eu creio que esse ostracismo se deve a falta de costume dos violonistas em relação a linguagem nacionalista ao violão, o que é uma imensa pena, pois essa linguagem não possui paralelo com nenhuma outra dentro do repertório violonístico mundial. O que se parece com Theodoro Nogueira no repertório estrangeiro? Nada. É uma linguagem bastante particular, e que se presta imensamente ao caráter por vezes indolente do violão. É possível sentir o campo, o sertanejo, o interior, quando ouvimos ou interpretamos a obra desse grande compositor. Outro motivo é a dificuldade extrema de muitas de suas músicas. Creio que os violonistas acham melhor gastar toda essa energia em alguma obra já estabelecida do repertório. A fama desse compositor, aliás, acaba precedendo esse julgamento: eu sempre ouvi, desde adolescente, que esse repertório era muito difícil de ser tocado e também de difícil escuta, e essa opinião vem sendo recorrente desde então. Eu imagino que o que falta, mesmo, é a figura de um grande e influente intérprete internacional gravar essas obras. Só assim essas obras terão o reconhecimento que merecem. Isso acontece, aliás, com uma parte considerável do repertório violonístico. Por exemplo, quando algum influente intérprete

internacional gravar ou começar interpretar as obras redescobertas no baú do Segovia (e que foram impressas pela editora Bèrben na série The Segovia Archive) muitos outros violonistas - em especial os jovens – irão começar a interpretar também essas músicas. Mas no Brasil eu já cheguei a ler uma tese de doutorado em que o pesquisador coloca suas explicações para o “não-funcionamento” das obras para violão de Theodoro Nogueira de forma generalizadas, o que eu não concordo de jeito nenhum, creio que é o tipo de simplificação perigosa, ainda mais em relação a um compositor dessa estatura e com um repertório extremamente rico em nuances, caráter e sensibilidade como esse do Nogueira.

O Theodoro foi aluno de Camargo Guarnieri, você consegue apontar alguma influência que Theodoro possa ter herdado do Guarnieri?

Sim, com certeza a questão contrapontística “cerrada” e o uso de modalismos e tons não definidos, além de uma linguagem regional “paulista” e o uso de gêneros típicos como Valsas-Choro e Ponteio. O gênero seresteiro também me parece bastante paulista. Há a questão também do uso das miniaturas dentro de um ciclo maior, como Guarnieri fez com seus Ponteios e Nogueira fez com suas Valsas-Choro, Serestas, Brazilianas e Improvisos.

Qual o nível técnico que se apresenta o ciclo dos 12 Improvisos?

São obras de dificuldades variadas, mas que quase sempre demandam um apuro técnico avançadíssimo do intérprete, especialmente também para a compreensão das questões musicais intrínsecas às músicas. Há de tudo nesse ciclo: contrapontos (em praticamente todos eles), mudanças rápidas de posições (Improviso n.6), ligados, escalas rápidas (Improviso n.4), etc. São quase todas elas músicas para violonistas profissionais, em termos de ferramentas técnico-musicais - e aí reside o problema de estes não quererem gastar suas energias para uma demanda tão grande em detrimento de obras mais estabelecidas do repertório.

De toda a obra para a violão de Nogueira, há algum ciclo ou transcrição que mereça maior destaque? Se sim, qual (s) e porquê?

Creio que todos os 4 ciclos são importantes, mas é inegável que os 12 Improvisos possuem um lugar de destaque pela duração, por ser um ciclo já fechado (ao contrário das Brazilianas, que foram incluídas outras músicas além das seis impressas), pelo apelo em termos de apresentação ao vivo (mais do que as Serestas, que são lentas, ou mesmo as Valsas-Choro), pela demanda técnico-musical e o ganho que isso acarreta para o violonista e, finalmente, pelo fato de o repertório violonístico brasileiro ter mais um excelente ciclo na quantidade mítica de doze (assim como Villa-Lobos e Mignone).

Entrevista concedida por telefone em 2017.

Questões para João Nogueira (filho de Theodoro Nogueira)

Seu pai tinha alguma preocupação fundamental com suas composições?

A preocupação dele seria, em primeiro lugar, ter uma linguagem própria, o que ele realmente tem.

Eu tive aulas com Guarnieri por volta do final da década de 80 e início de 90, para se ter uma noção o Camargo Guarnieri me falou uma vez que existiam duas pessoas que eram possíveis de se identificar na escuta da composição: ele próprio e o meu pai.

Como você definiria essa linguagem própria?

Ele usava uma harmonia típica do interior do estado de São Paulo que lhe rendeu várias críticas.

Theodoro Nogueira teve aulas com o compositor Camargo Guarnieri, você sabe quanto tempo isso durou e em qual época ocorreu?

Se não me engano os primeiros alunos do Guarnieri foram o meu pai e o Luciano de Campos. Acredito que ele deva ter estudado com o Guarnieri por um período de três a cinco anos.

A teoria da “Música da Fala” se transformou em livro?

Sim, porém ainda não foi publicado.

Qual a relação de Theodoro com o violão? Ele tocava o instrumento?

Não tocava violão, ele era pianista e violinista, tocava as composições no piano

O que você sabe a respeito do ciclo de Improvisos que Theodoro compôs para violão?

Eu sei que ele (Theodoro Nogueira) foi muito incentivado a fazer isso, o repertório para violão, pela amizade que ele tinha com o pessoal do violão, Geraldo Ribeiro, Barbosa Lima, Ronoel Simões. Eles vivam lá em casa.

Qual relevância você atribui à relação de seu pai com Camargo Guarnieri?

Ele talvez tenha contribuído com a linguagem nacional, esteticamente talvez. Mas acho que existe outra pessoa que o ajudou muito, o Souza Lima, que inclusive acolheu meu pai em sua casa por um breve período.

Como você descreveria o estilo composicional de seu pai?

[Digite aqui]

Ele é de uma estética nacional, uma preocupação com a estética nacional, com uma linguagem própria, ele é pouco repetitivo nas obras. Tem a preocupação de estar sempre mudando. Ele saiu dessa forma quadrada como a sonata por exemplo.

Seu pai foi orchestrador da rádio gazeta e eventualmente publicava para o jornal de mesmo nome, você se recorda quais as maiores preocupações de seu pai naquela época, com relação à música nacional?

O fato dele ser orchestrador abriu muitas portas, era naquela época do rádio e tinham grandes maestros como Eduardo D'Guarneri, o maestro Souza lima, Armando Belardi.

A rádio transmitia programas em outras línguas, tinha um grande público na capital paulista, ligada à Fundação Casper Líbero.

Lá ele teve oportunidade de orchestrar e conhecer muitas pessoas, Tito Esquipa (grande tenor), levou orquestrações para a Itália, trabalho com a grande cantora Vera Janacopulus.

Era uma prática diária com volume de orquestração
Conviveu com intelectuais como Guilherme de Almeida e Paulo Bonfim.

Theodoro Nogueira teve um significativo prestígio nos anos 50 e 60. Você pode apontar um fator que preponderou para que a música dele fosse menos executada com o passar das décadas?

O que aconteceu foi o seguinte, meu pai tinha um temperamento introspectivo no mercado, ele não era de procurar as pessoas, de articulação e com isso ele foi se isolando, enquanto estava na Casper Libero, até a década de 70, ele tinha um grande prestígio.

[...]No Jornal da Tarde há uma entrevista com o Guarneri, início da década de 70, ele dizia que estava completamente esquecido, mas havia a satisfação dos três melhores compositores da atualidade terem sido alunos dele: Theodoro Nogueira, Oswaldo Lacerda e Almeida Prado.[...]

Paralelo a isso os amigos foram falecendo e não renovou as amizades (Maestro Souza Lima, por exemplo), tende haver uma renovação com uma geração nova.

Como era o processo de concepção de uma composição, existia uma rotina de composição?

Tinha, ele compunha direto, geralmente na parte da manhã. E às vezes no final da tarde. Ofício diário.

O que você pode nos contar sobre seu pai, como compositor, músico e pessoa?

Eu tive uma infância privilegiada, meu pai era amigo do Oswald de Andrade Filho (o Nône), teve uma época que frequentávamos muito a casa dele e lá também morava a Tarsila do Amaral. Depois de maduro comecei a notar que o ideal de composição do meu pai se assemelhava a um quadro da Tarsila, na questão da simplicidade da forma que ao

mesmo tempo tem sua complexidade, fazendo assim um trabalho que ele chamava de brasileiro, nacional.

O meu avô, apesar de simples, tinha uma verdadeira paixão pela música, tanto que chegou a dar um piano de armário para cada filho, já na idade adulta, mas deu.

Meu pai ele era um cara extremamente erudito, tinha literatura grega, biblioteca enorme.

Isso graças a Deus eu consegui absorver, ele lia em francês em italiano, em espanhol.

livros do compositor português Fernando Lopes Brás , Tratado de orquestração de Beethoven.

Ele comprava livro toda semana era introspectivo à primeira vista, mas era um cara extremamente simples, não tinha vaidade. Começou a ficar retraído. Se meu pai tivesse feito a carreira no Rio teria sido outro nome.

Improviso N.º 1

31-12-1958

155

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

COMODO ♩ = 92

VIOLÃO

The musical score is written for a guitar (VIOLÃO) in treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "COMODO" with a quarter note equal to 92 beats per minute. The piece starts with a piano (p) dynamic. The notation includes various fingerings (circled numbers 1-5), slurs, and dynamic markings such as p, pp, and rall. The score is marked with "Menos" (less) and "rall." (ritardando) towards the end. The piece concludes with a double bar line and a final dynamic marking of pp.

[Digite aqui]

Improviso N.º 2

1-1-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRABEM RITMADO $\text{♩} = 104$ VIOLÃO
6ª em RE

[Digite aqui]



[Digite aqui]

dim. - - - - -

Improviso N.º 3

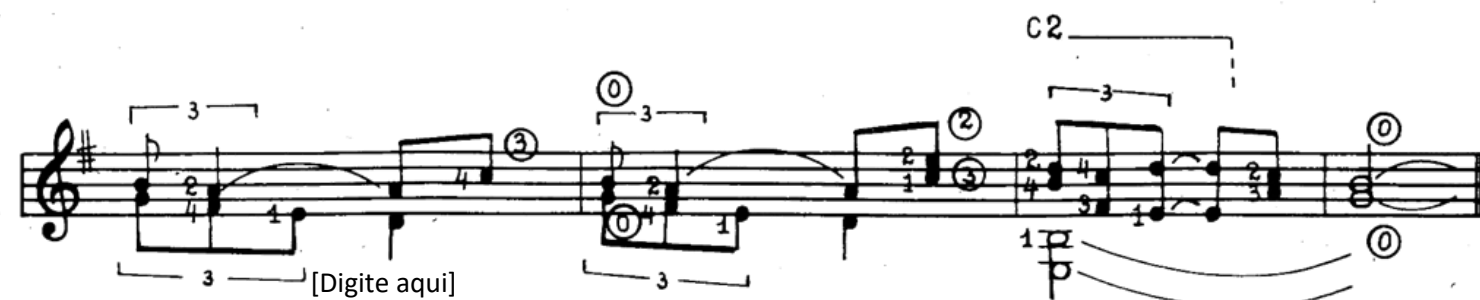
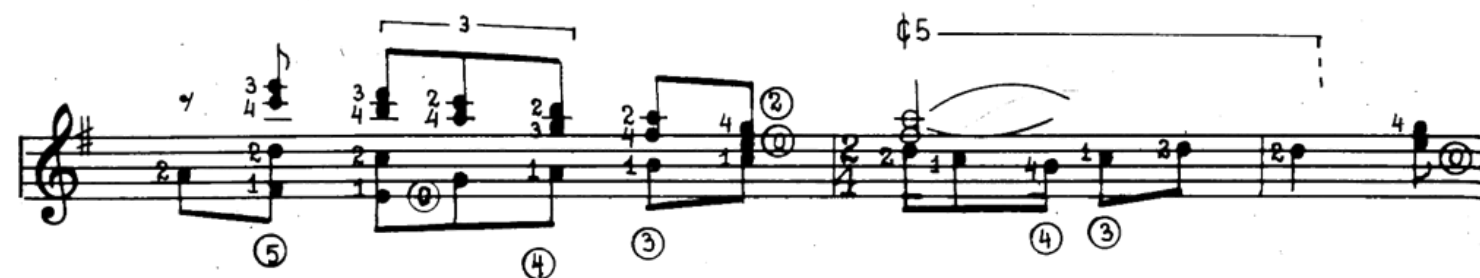
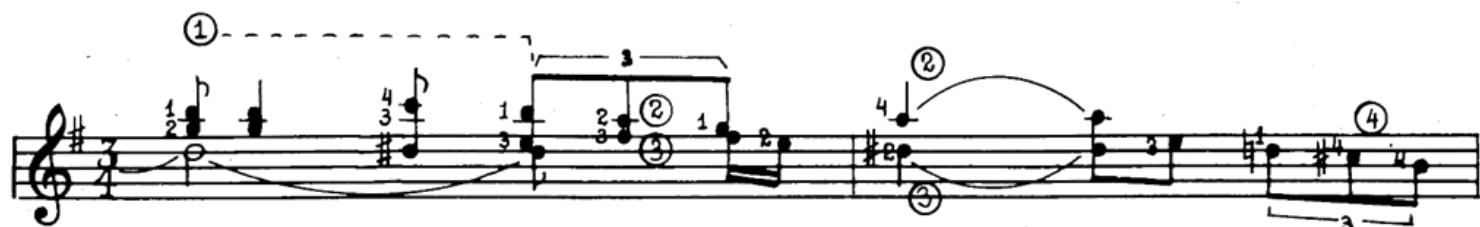
2-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

VAGAROSO ♩ = 54

VIOLÃO

[Digite aqui]



Improviso N.º 4

3-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRABEM RITMADO $\text{♩} = 92$ $\text{♩}12$

VIOLÃO

VIOLÃO

f

C7

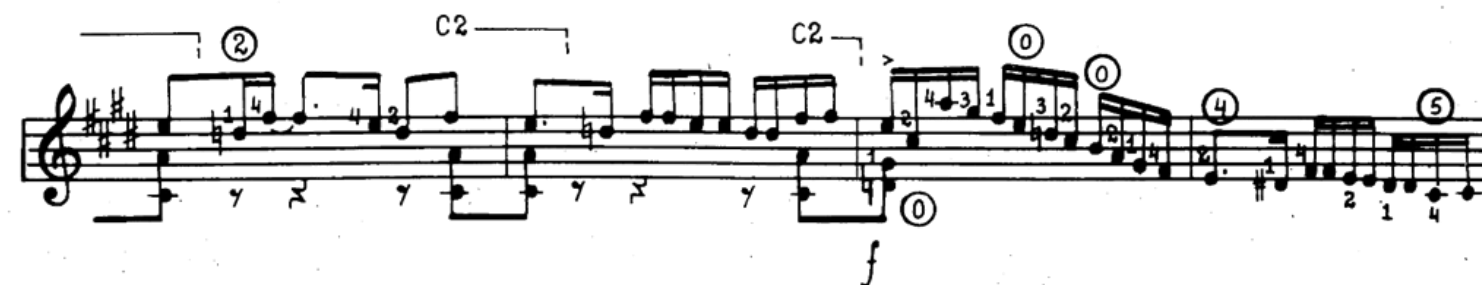
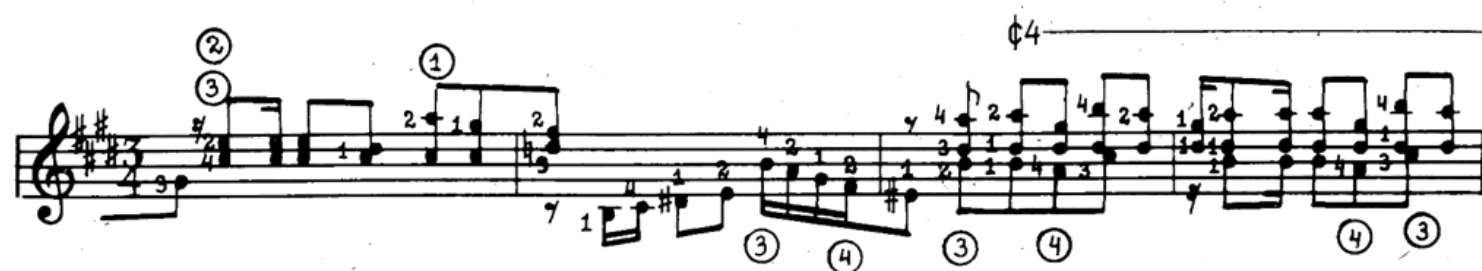
C1

$\text{♩}12$

$\text{♩}5$

$\text{♩}4$

[Digite aqui]



Improviso N.º 5

4-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

EXPRESSIVO $J=46$

VIOLÃO

p

$C7$

$C6$

$\text{scherzando} \dots$

harm. 8

1

a ALBERTO PONCE

163

Improviso N.º 6

9-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

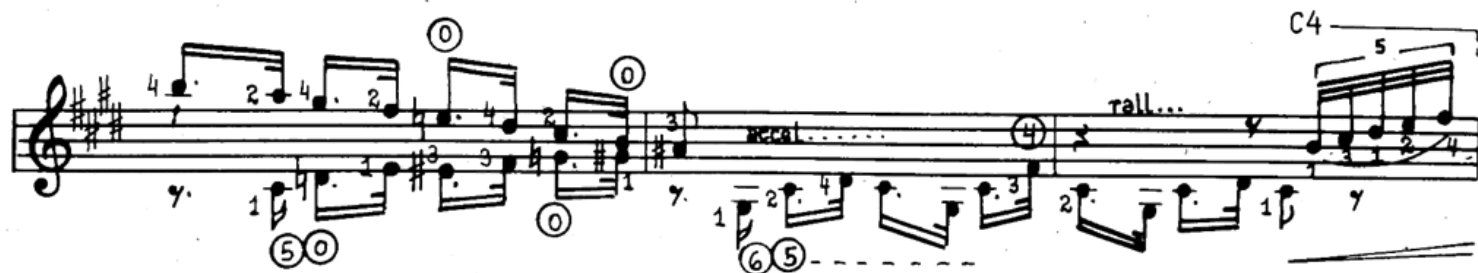
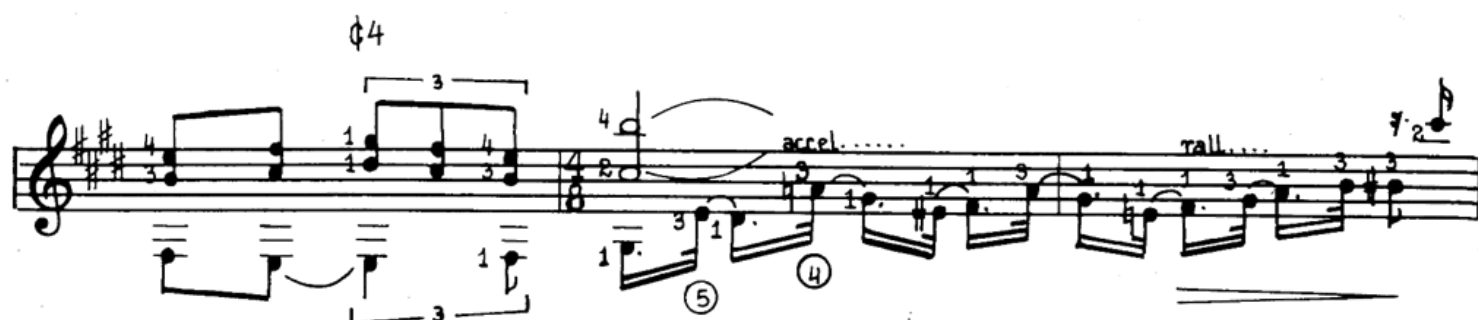
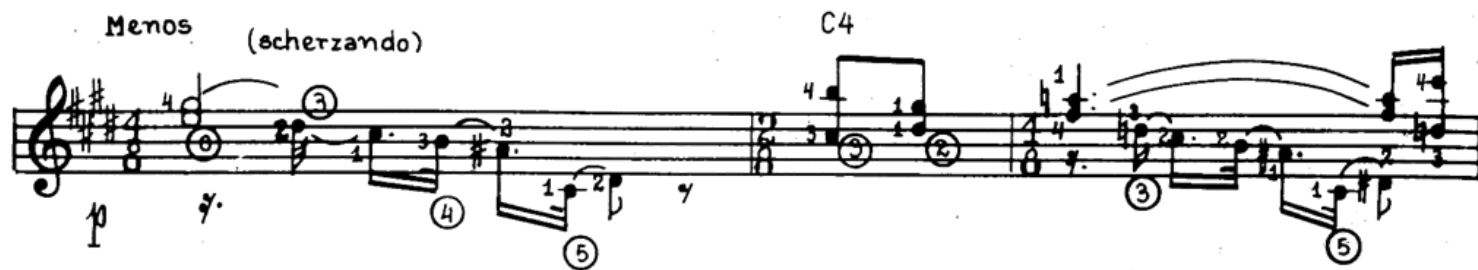
BEM RITMADO ♩=96

VIOLÃO

secco
f

The musical score is written for a guitar (Violão) in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked as 96 beats per minute. The score consists of five staves of music. The first staff is marked 'secco' and 'f' (forte). The second staff has a 'C2' marking above it. The third staff has a 'C2' marking above it. The fourth staff has a 'C2' marking above it. The fifth staff has a 'f' marking below it. The score ends with a double bar line and a final chord.

[Digite aqui]



[Digite aqui]

a WALTZ BRANCO

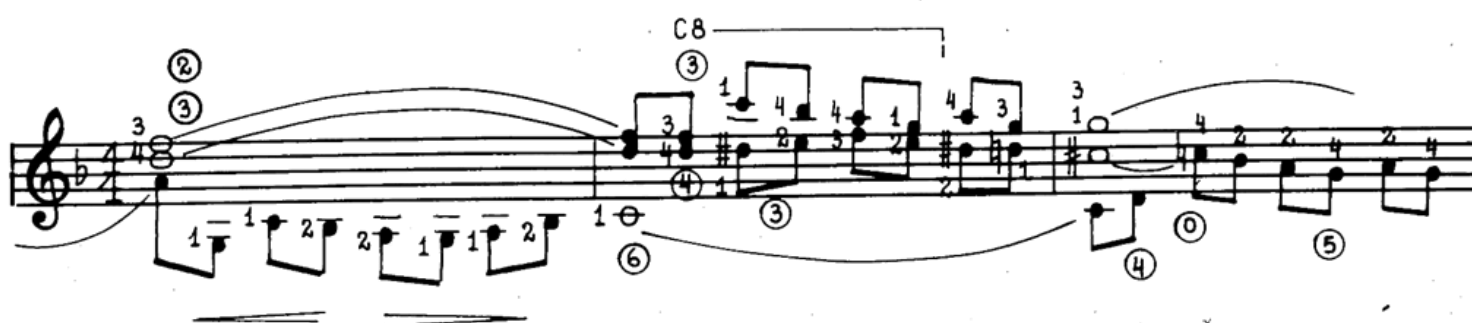
165

Improviso N.º 7

5-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

IMPROVISANDO ♩=69



accel.....



C3



C5

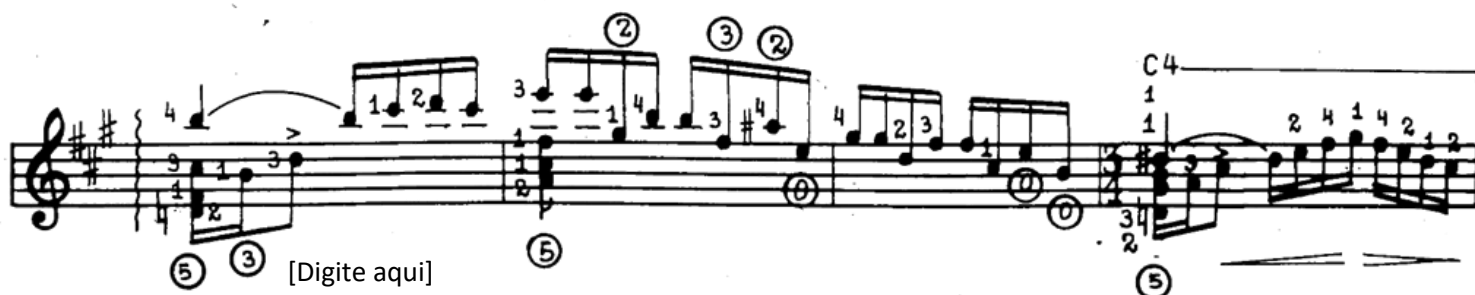


Improviso N.º 8

10-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

MODERADO ♩ = 72



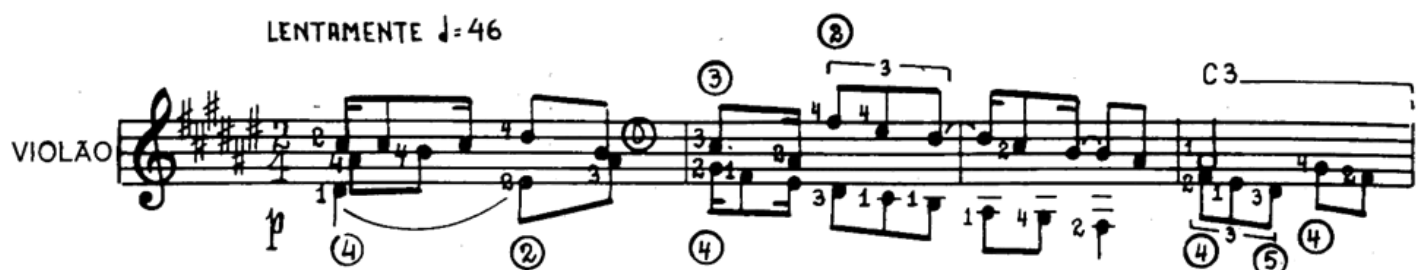
[illegible]

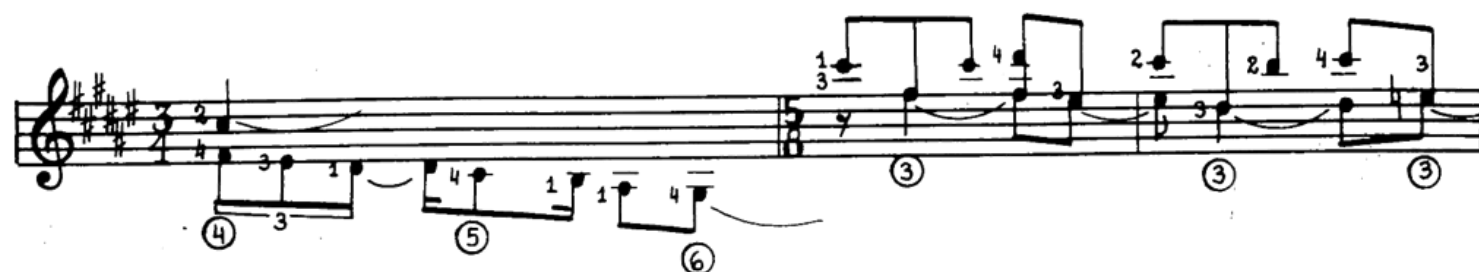
$f \longrightarrow f$

Improviso N.º 9

6-8-1959

 Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

 LENTAMENTE $\text{♩} = 46$




harm.8

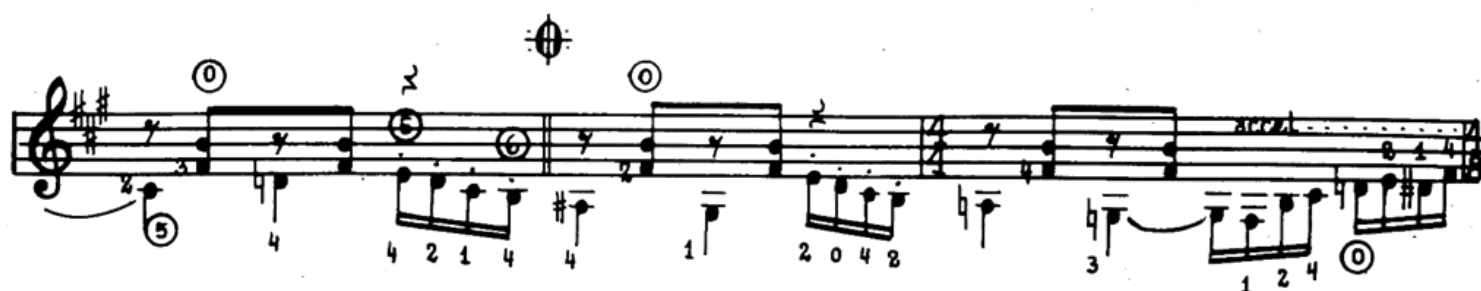
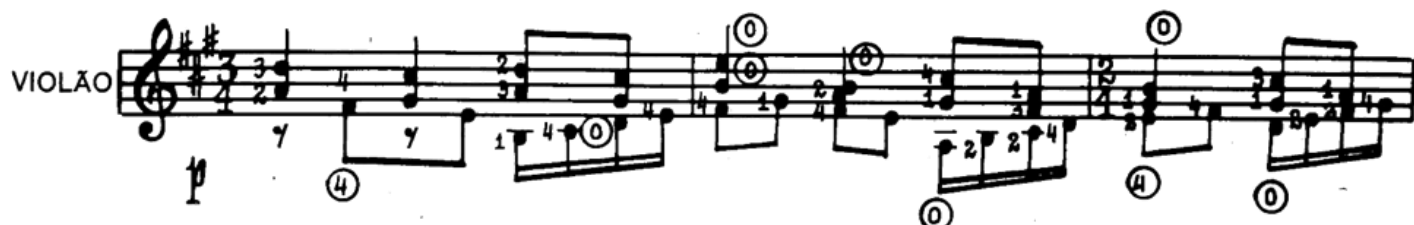


Improviso N.º 10

11-8-1959

 Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

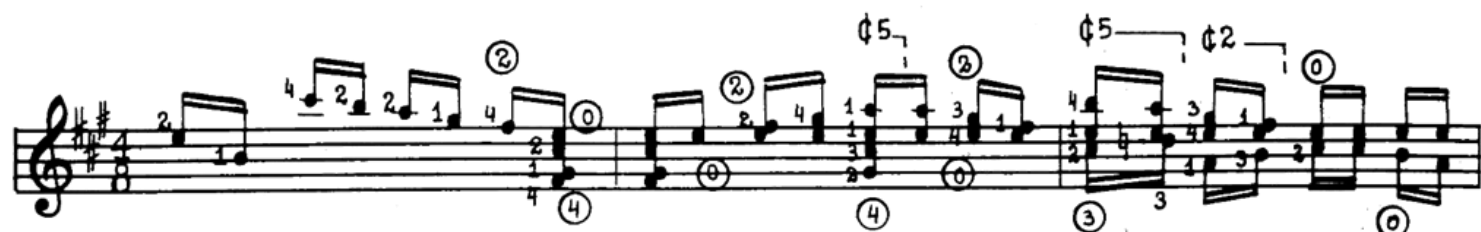
MODERADO ♩ = 50



LIGEIRO ♩ = 108



[Digite aqui]



Improviso N.º 11

14-8-1959

 Música de
A. THEODORO NOGUEIRA
DEVRGAR $\text{♩} = 63$

VIOLÃO

VIOLÃO

DEVRGAR $\text{♩} = 63$

C6 C10 C8 C7

C5 C3

C6 C10 C8 C5

[Digite aqui]

rall. pp

Improviso N.º 12

15-8-1959

Música de
A. THEODORO NOGUEIRA

LIGEIRO $\text{♩} = 72$

VIOLÃO

mf

[Digite aqui]

175

C1

C4

C6

C1

C2

f

[Digite aqui]

