

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Celso Silveira Faria

***A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na
construção de novo repertório brasileiro para violão***

BELO HORIZONTE

2012

Celso Silveira Faria

***A Collection Turíbio Santos: o intérprete/editor e o desafio na
construção de novo repertório brasileiro para violão***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da
Escola de Música da Universidade Federal de
Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção
do título de Mestre em Música.

Linha de Pesquisa: Performance Musical

Orientador: Prof. Flávio Barbeitas

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG

2012

A587c Faria, Celso Silveira.

A Collection Turíbio Santos [manuscrito]: o intérprete e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão / Celso Silveira Faria. – 2012.

97 f.: il., enc. + CD ROM

Orientador: Flávio Barbeitas.

Linha de pesquisa: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Composição (música) - violão. 2. Música brasileira - violão. 3. Santos, Turíbio. I. Barbeitas, Flávio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno CELSO SILVEIRA FARIA, em 05 de outubro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flávio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Turíbio Soares Santos
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Luciana Monteiro de Castro Silva Dutra
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Oiliam José Lanna
Universidade Federal de Minas Gerais

Agradecimentos:

À CAPES, pela cessão da bolsa de estudos.

A todos os meus familiares, que sempre estiveram ao meu lado.

Ao meu mestre, o professor José Lucena Vaz.

A todos os meus amigos, em especial os da Fundação Clóvis Salgado, da Fundação de Educação Artística, da Escola de Música da UEMG e da Escola de Música da UFMG.

Aos compositores Marlos Nobre, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian e aos violonistas Fernando Araújo, Eustáquio Grilo, Daniel Wolff, Orlando Fraga, Edelton Gloeden e Eduardo Meirinhos, que gentilmente colaboraram com esse trabalho.

Ao Turíbio Santos que se prontificou, desde o primeiro instante, fornecendo material para o enriquecimento da pesquisa.

Aos professores Oílham Lanna e Luciana Monteiro de Castro, que auxiliaram no direcionamento da dissertação.

E, por fim, ao meu orientador, professor Flávio Barbeitas, pela confiança, dedicação e estímulo.

Resumo

Durante as décadas de 1970 e 1980, o violonista brasileiro Turíbio Santos assinou uma coleção na Éditions Max Eschig. A partir de determinado momento, Turíbio vislumbrou a possibilidade da criação de um novo repertório para o instrumento e encomendou obras a sete compositores brasileiros. Essa coleção pode ser considerada uma significativa amostragem da composição brasileira para violão à época. A heterogeneidade das obras reflete, por sua vez, diferente conhecimento e prática de cada compositor em relação ao violão. As entrevistas realizadas mostraram que o violonista atuou somente na proposição da digitação das obras, sem interferir na fatura final das mesmas. Por fim, foram levantados alguns dados para entender o porquê de algumas obras terem tido o favor imediato de intérpretes e, conseqüentemente do público.

Palavras-chave: violão repertório, coleção, música brasileira, composição.

Abstract

During the 1970s and 1980s, the Brazilian guitarist Turíbio Santos signed a collection at Éditions Max Eschig. At a certain point, Turíbio glimpsed the possibility of creating a new repertoire for the instrument and commissioned some works to seven Brazilian composers. This collection can be considered a relevant sampling of the Brazilian guitar composition at that time. The heterogeneity of these works reflects, on the other hand, different knowledge and practice of each composer in relation to the guitar. The interviews showed that the guitarist acted only in the proposition of the fingering in each work, without interfering in the final result of the musical pieces. Finally, data were collected to understand why some works have been the immediate approval of interpreters and, hence the public.

Key-words: guitar repertoire, collection, Brazilian music, composition.

Lista de figuras

Fig. 1. Bula anexa ao <i>Momentos I</i>	39
Fig. 2. <i>Pizzicato à la Bartók</i> no início do <i>Momentos I</i>	40
Fig. 3. <i>Scordatura</i> na seção de transição do <i>Momentos I</i>	40
Fig. 4. Bula anexa à <i>Ritmata</i>	41
Fig. 5. <i>Lent</i> da <i>Ritmata</i>	42
Fig. 6. Arpejos rápidos no <i>Livro Para Seis Cordas</i>	43
Fig. 7. <i>Méditation</i> , segunda parte do <i>Livro Para Seis Cordas</i>	44
Fig. 8. Caráter virtuosístico do <i>Momentos II</i>	44
Fig. 9. Transição entre a terceira e a quarta partes do <i>Momentos II</i>	45
Fig. 10. Caráter do <i>Momentos III</i>	46
Fig. 11. Melodia com caráter seresteiro no <i>Momentos III</i>	46
Fig. 12. Utilização de uma rítmica instável na <i>Lenda Sertaneja</i>	48
Fig. 13. Sonoridade inusitada na introdução da <i>Lenda Sertaneja</i>	48
Fig. 14. Bula anexa à <i>Lúdica I</i>	50
Fig. 15. Utilização de duas pautas simultâneas no <i>Andante</i> da <i>Lúdica I</i>	50
Fig. 16. Caráter de moto continuum no <i>Momentos IV</i>	51
Fig. 17. Acúmulo na textura e utilização da nota mi como pedal no <i>Momentos IV</i>	52
Fig. 18. <i>Ossia</i> encontrada na partitura Max Eschig do primeiro prelúdio, <i>Tempo libero (andado)</i>	53
Fig. 19. Texturas diferentes no segundo prelúdio, <i>Moderato</i>	53
Fig. 20. Utilização de acordes com a mesma fôrma ao longo do braço do violão no <i>Samba Bossa-Nova</i> da <i>Brasiliiana nº 13</i>	54
Fig. 21. Linha melódica em forma de arpejo no <i>Choro</i> da <i>Brasiliiana nº 13</i>	55
Fig. 22. Textura de melodia acompanhada utilizando cordas diferentes do violão na <i>Pastoril</i> da <i>Pequena Suíte</i>	56
Fig. 23. Mudança de harmonias utilizando arpejos em cordas diferentes no <i>Frevo</i> da <i>Pequena Suíte</i>	56
Fig. 24. Passagem realizada nas cordas três e quatro do violão no <i>Momentos I</i>	66
Fig. 25. Arpejo descendente com a utilização de dedo guia na <i>Lenda Sertaneja</i>	67
Fig. 26. Sequência de acordes realizados com cordas soltas na <i>Lenda Sertaneja</i>	67
Fig. 27. Passagem melódica utilizando das ressonâncias de cordas diferentes do violão no prelúdio <i>Moderato</i>	67

Fig. 28. Passagem realizada em três cordas diferentes para aproveitar das ressonâncias do violão no <i>Discours</i> do <i>Livro Para Seis Cordas</i>	68
Fig. 29. Digitação detalhista para a mão direita no <i>Moderato</i> , da <i>Lúdica I</i>	68
Fig. 30. Passagem cromática na sexta posição do violão no <i>Samba Bossa- Nova da Brasileira n° 13</i>	69
Fig. 31. Passagem tecnicamente difícil no <i>Choro</i> da <i>Brasileira n° 13</i> onde Turíbio sugere que as notas mi sejam executadas na primeira corda solta	69
Fig. 32. Sequência de acordes digitados com o dedo quatro como guia na <i>Ritmata</i>	69
Fig. 33. Acordes pouco idiomáticos, ambos utilizando a nota mi na primeira corda solta na <i>Ritmata</i>	70

Sumário

1	INTRODUÇÃO	10
2	A HISTÓRIA DA <i>COLLECTION TURÍBIO SANTOS</i>	12
2.1	Traços biográficos de Turíbio Santos	12
2.1.1	O intérprete	12
2.1.2	O editor	16
2.2	A história da Éditions Max Eschig	20
2.3	O acervo de violão da Max Eschig	22
2.4	A gênese da coleção	24
2.5	A coleção e as publicações de Segovia e Bream	27
2.6	A Max Eschig e a música brasileira	29
2.7	A coleção e o Itamaraty	31
3	A <i>COLLECTION TURÍBIO SANTOS</i>	34
3.1	A música brasileira e o violão nas décadas de 1970 e 1980	34
3.2	A escolha dos compositores	36
3.3	As obras da <i>Collection Turíbio Santos</i>	37
3.3.1	<i>Momentos I</i> – Marlos Nobre	38
3.3.2	<i>Ritmata</i> – Edino Krieger	40
3.3.3	<i>Livro Para Seis Cordas</i> – J. A. de Almeida Prado	42
3.3.4	<i>Momentos II</i> – Marlos Nobre	44
3.3.5	<i>Momentos III</i> – Marlos Nobre	45
3.3.6	<i>Lenda Sertaneja</i> – Francisco Mignone	47
3.3.7	<i>Lúdica I</i> – Ricardo Tacuchian	48
3.3.8	<i>Momentos IV</i> – Marlos Nobre	51
3.3.9	<i>Dois Prelúdios</i> – Cláudio Santoro	52
3.3.10	<i>Brasiliiana n° 13</i> – Radamés Gnattali	53
3.3.11	<i>Pequena Suíte</i> – Radamés Gnattali	55
3.4	Turíbio Santos: Intérprete/Editor	58
3.4.1	O contexto histórico/cultural do violão	58
3.4.2	A dificuldade de escrever para violão	61

3.4.3	O trabalho de edição realizado por Turívbio Santos	62
3.4.4	Algumas propostas de digitação de Turívbio Santos	65
4	O LEGADO DA <i>COLLECTION TURÍBIO SANTOS</i>	71
4.1	O legado para os compositores	71
4.1.1	Radamés Gnattali	71
4.1.2	Francisco Mignone	72
4.1.3	Cláudio Santoro	73
4.1.4	Almeida Prado	74
4.1.5	Edino Krieger	75
4.1.6	Ricardo Tacuchian	75
4.1.7	Marlos Nobre	76
4.2	A receptividade das obras da <i>Collection Turívbio Santos</i>	78
4.2.1	A coleção vista por Turívbio Santos, Marlos Nobre e Edino Krieger	78
4.2.2	A coleção vista por seis violonistas brasileiros	80
4.2.3	As gravações fonográficas das obras da coleção	84
5	CONCLUSÃO	88
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	89
	ANEXOS	

1 Introdução

A Éditions Max Eschig já contava com um considerável catálogo de obras para violão quando um de seus proprietários, Philippe Marrietti, convidou o violonista brasileiro Turíbio Santos para assinar uma coleção na casa. No acervo da editora estavam, entre outras, a obra de Heitor Villa-Lobos, a *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes* organizada pelo violonista espanhol Emilio Pujol, coleções de vários violonistas como Betho Davezac, Oscar Cáceres, Fernando Fernandez-Lavie, Celedonio Romero, Frédéric Zigante e Konrad Ragossnig, além de uma grande quantidade de obras publicadas de forma avulsa.

Os primeiros números da coleção organizada por Turíbio Santos, que são do início da década de 1970, eram compostos de revisões de obras tradicionais do repertório do violão com uma proposição de dedilhado elaborada pelo violonista. A partir de determinado momento, Turíbio se propôs a encomendar obras a compositores brasileiros. Vamos considerar como *Collection Turíbio Santos*, o montante de onze obras brasileiras encomendadas, editadas e executadas em primeira audição pelo violonista. As obras, que foram publicadas entre as décadas de 1970 e 1980, foram compostas por sete compositores de reconhecida competência no cenário musical nacional, a saber: Francisco Mignone, Radamés Gnattali, Marlos Nobre, José Antônio de Almeida Prado, Cláudio Santoro, Edino Krieger e Ricardo Tacuchian. Editadas pela casa francesa, as obras formam uma interessante amostra da música brasileira contemporânea para violão à época. Outro ponto de interesse desta coleção é o fato de seus dois primeiros números, *Momentos I* de Marlos Nobre e *Ritmata* de Edino Krieger, terem sido encomendados pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Para além dessas questões culturais, o presente trabalho, de um ponto de vista especificamente musical, pretende investigar o papel do intérprete/editor desempenhada por Turíbio Santos, uma vez que, sabidamente, os compositores listados não eram violonistas. Qual foi exatamente a sua atuação? Tendia à neutralidade ou à interferência ativa na fatura final de cada obra?

Por fim, fizemos um levantamento de dados para tentarmos entender o porquê da receptividade heterogênea das obras pertencentes à coleção. Algumas tiveram o favor imediato dos intérpretes e, conseqüentemente do público. Outras contaram com uma repercussão mais discreta ou mesmo permaneceram limitadas à estreia.

A *Collection Turíbio Santos* poderia ser entendida como um produto símbolo de brasilidade? Sob determinados aspectos, sim. Pois ela tem o violão, um instrumento estreitamente ligado à cultura brasileira, como protagonista principal associado à tradição da música de concerto brasileira e tem em Turíbio Santos, o elo. Trata-se de um evento legítimo da alta cultura nacional: esta coleção legitima um tipo de música que é tido como uma arte superior, feita por compositores de reconhecida notoriedade e com um intérprete de grande prestígio no cenário musical nacional e internacional.

Para atingirmos os objetivos propostos, estruturamos a dissertação em três capítulos. No primeiro, *A história da Collection Turíbio Santos*, situaremos o assunto. Inicialmente iremos mostrar dois traços biográficos do violonista que estão diretamente ligados à encomenda e publicação das obras, o intérprete e o editor. Em seguida, traçaremos um panorama histórico da Éditions Max Eschig, bem como o seu acervo de obras para violão. Finalmente, descreveremos o surgimento da coleção, a relação deste trabalho editorial realizado por Turíbio com trabalhos semelhantes de Andrés Segovia e Julian Bream e a relação de alguns números da coleção com o Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

No segundo capítulo, *As obras da Collection Turíbio Santos*, trataremos das questões centrais da pesquisa. Inicialmente mostraremos alguns aspectos da música erudita brasileira e do violão nas décadas de 1970 e 1980. Em seguida, confeccionaremos um “guia das obras da coleção” para informar características gerais das obras a violonistas e músicos em geral. Em seguida, investigaremos o papel do intérprete/editor desempenhado por Turíbio Santos, uma vez que, sabidamente, os compositores não eram violonistas. Para finalizar, escolheremos dez passagens retiradas das obras para avaliarmos as propostas de digitação sugeridas por Turíbio Santos.

No terceiro capítulo, *O legado da Collection Turíbio Santos*, tentaremos levantar qual foi a fortuna crítica dessas obras. Primeiramente verificaremos qual foi o legado para os próprios compositores, a relação de cada um com o instrumento após a encomenda realizada por Turíbio Santos. A seguir, tentaremos avaliar, com o auxílio de entrevistas colhidas com o idealizador da coleção, com dois dos compositores por ele convidados, Marlos Nobre e Edino Krieger e também com seis violonistas brasileiros, o porquê da receptividade heterogênea das obras da coleção. Por fim, faremos um levantamento das gravações fonográficas das mesmas.

2 A história da *Collection Turíbio Santos*

2.1 Traços biográficos de Turíbio Santos

O violonista brasileiro confeccionou, entre as décadas de 1970 e 1990, a *Collection Turíbio Santos*, publicada pela Éditions Max Eschig, na França. Das atividades desenvolvidas por Turíbio, duas estão diretamente ligadas ao trabalho em questão, a de intérprete e de editor.

2.1.1 O intérprete

Turíbio Santos desenvolveu uma sólida carreira como intérprete de violão ao longo de cinquenta anos de atividades. Após conquistar em 1965 o 1º Prêmio no VII Concours International de Guitare da ORTF (Office de Radiodiffusion et Television Française), fato que alavancou sua carreira internacional, Turíbio teve a oportunidade de radicar-se na França. Dentre as apresentações mais destacadas do violonista, podemos citar o concerto de criação do Fonds D'Entreaide Musicale da Unesco, onde dividiu palco com Mstislav Rostropovitch e Yehudi Menuhin em 1974, e um recital no Y, em New York, com o soprano Victoria de Los Angeles. Como solista, Turíbio atuou diante de importantes orquestras, como a Royal Philharmonic Orchestra, English Chamber Orchestra, Orchestre National de France, Orchestre J. F. Paillard, Orchestre National de L'Opéra de Monte-Carlo, Concerts Padeloup, Concerts Colonne e a Orquestra Sinfônica Brasileira. Sobre sua produção fonográfica, o violonista gravou ao todo, sessenta e oito discos. Somente pelo prestigiado selo francês de música erudita, Erato, Turíbio gravou dezoito discos em dezoito anos. O violonista realizou também uma grande quantidade de primeiras audições¹.

No início de sua carreira, Turíbio Santos executou duas obras de Heitor Villa-Lobos (1887-1959) que, circunstancialmente, permaneciam inéditas, o *Sexteto Místico* e a integral dos *12 Estudos*, respectivamente em 1962 e 1963. Ambas as apresentações ocorreram no “Festival Villa-Lobos”. Idealizado pela viúva do compositor, Arminda Villa-Lobos, no ano seguinte à morte do mesmo, o festival, que se estende até os dias atuais, tem como objetivo a divulgação da obra de Villa-Lobos. O ineditismo do *Sexteto Místico* à época, pode ser atribuído à sua inusitada instrumentação, aliada à inserção do violão no contexto camerístico, algo pouco

¹ Retirado do site eletrônico disponível em: <http://www.turibio.com.br/biografia>. Acesso em 09 de setembro de 2011.

usual para o instrumento até aquele momento. O caso da versão integral dos *12 Estudos* é diferente. Os mais executados eram justamente os que haviam sido gravados pelo violonista espanhol Andrés Segovia (1984-1987), os de número 1, 7, e 8. Até aquele momento, poucos violonistas se aventuravam a decifrar partituras inéditas e esta atitude não era diferente em relação à obra de Villa-Lobos.

Após se tornar um nome reconhecido no cenário musical internacional, Turíbio foi contemplado com várias obras a ele dedicadas. Podemos observar a atitude do violonista frente à música brasileira na medida em que a quase totalidade das primeiras audições realizadas por ele privilegiaram a produção nacional. Excetuando-se uma única obra, a *Parabola*, composta em 1974 pelo cubano Léo Brouwer (1939), todas as outras são brasileiras. Se por um lado, esta é a única composição internacional que foi realizada em primeira audição por Turíbio Santos, por outro, a obra de Brouwer pode dar a ideia da dimensão internacional da carreira do violonista, uma vez que, naquela década, o cubano já estava consolidado como um grande nome da composição para violão e havia dedicado obras a célebres instrumentistas, entre eles, o australiano John Williams (1941). Com o auxílio de Turíbio, conseguimos organizar uma relação de obras por ele executadas em primeira audição. Descreveremos esta lista a seguir:

Sexteto Místico – Heitor Villa-Lobos

Data: 16/11/1962. Local: Auditório da A. B. I., Rio de Janeiro – Brasil.

Moacyr Liserra, flauta; José Cocarelli, oboé; Sebastião de Barros, saxofone alto; Romeu Fossatti, harpa; Acácia de Melo; celesta; Turíbio Santos, violão.

12 Estudos – Heitor Villa-Lobos

Data: 21/11/1963. Local: Auditório do Palácio da Cultura, Rio de Janeiro – Brasil.

Momentos I – Marlos Nobre

Data: 15/04/1974. Local: Queen Elizabeth Hall, Londres – Inglaterra.

Parabola – Léo Brouwer

Data: 15/04/1974. Local: Queen Elizabeth Hall, Londres – Inglaterra.

Ritmata – Edino Krieger

Data: 03/12/1974. Local: Salle Gaveau, Paris - França.

Livro Para Seis Cordas – José Antônio de Almeida Prado

Data: 03/12/1974. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

Momentos II – Marlos Nobre

Data: 12/12/1977. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

Momentos III – Marlos Nobre

Data: 22/06/1978. Local: McMillan Theatre, Toronto – Canadá.

Lenda Sertaneja – Francisco Mignone

Data: 29/08/1980. Local: Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro – Brasil.

Batuque – Francisco Mignone

Data: 24/03/1981. Local: Queen Elizabeth Hall, Londres – Inglaterra.

Lúdica I – Ricardo Tacuchian

Data: 27/06/1981. Local: MacMillan Theatre, Toronto – Canadá.

I Ciclo Nordestino – Marlos Nobre

Data: 14/11/1982. Local: Wigmore Hall, Londres – Inglaterra.

Momentos IV – Marlos Nobre

Data: 25/03/1983. Local: Odeon Theatre, Ottawa – Canadá.

Dois Prelúdios – Cláudio Santoro

Data: 26/02/1984. Local: Wigmore Hall, Londres – Inglaterra.

Brasileira 13 – Radamés Gnattali

Data: 26/02/1984. Local: Wigmore Hall, Londres – Inglaterra.

Pequena Suíte – Radamés Gnattali

Data: 13/03/1987. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

Menina Cigana – Sérgio Barboza

Data: 25/03/2001. Local: Embaixada do Brasil, Londres – Inglaterra.

Baiana Cativa – Sérgio Barboza

Data: 25/03/2001. Local: Embaixada do Brasil, Londres – Inglaterra.

Mosaico nº 1 – José Vieira Brandão

Data: 25/03/2001. Local: Embaixada do Brasil, Londres – Inglaterra.

Romanceiro – Edino Krieger

Data: 25/03/2001. Local: Embaixada do Brasil, Londres – Inglaterra.

Retratos Brasileiros (Concerto para violão e orquestra) – Sérgio Barboza

Data: 02/12/2001. Local: SESC Belenzinho, São Paulo – Brasil.

Orquestra da Rádio e TV Cultura, regência: Lutero Rodrigues.

O Mundo é Grande (Poema Concerto) – Sérgio Barboza

Data: 31/10/2002. Local: Theatro Municipal, Rio de Janeiro – Brasil.

Orquestra do Theatro Municipal, regência: Silvio Barbato.

Concerto para violão e orquestra – Ricardo Tacuchian

Data: 10/09/2010. Local: SESC Arsenal, Cuiabá – Brasil.

Orquestra do Estado do Mato Grosso, regência: Leandro Carvalho.

Suíte Concertante – Edino Krieger

Data: 19 de julho de 2012. Local: Auditório da A. M. A. N., Rezende – Brasil.

Orquestra Sinfônica Brasileira, regência: Roberto Minczuk.

Turíbio Santos foi responsável, no final da década de 1970, por resgatar a obra violonística de João Teixeira Guimarães, mais conhecido como João Pernambuco. Nascido em Jatobá, interior de Pernambuco em 1883, João Pernambuco mudou-se para o Rio de Janeiro em 1902 e logo começou a tocar com alguns dos chorões mais conhecidos do Rio de Janeiro, como Sátiro Bilhar, Quincas Laranjeiras e Heitor Villa-Lobos. Mais tarde se tornaria amigo de Pixinguinha, Donga e China (irmão de Pixinguinha) e, com eles, a partir de 1919, participaria do conjunto “Os Oito Batutas”, no qual cantava e tocava violão. No final da década de 1920, João Pernambuco passou a lecionar violão, ao lado de Quincas Laranjeiras, na tradicional loja de instrumentos musicais Cavaquinho de Ouro.

Em depoimento dado aos autores do livro *João Pernambuco, a arte de um povo*, Turíbio relatou: “Pernambuco começou a me interessar desde que comecei a tocar violão, porque o repertório de todo violonista brasileiro que se preza, tem que ter *Sons de Carrilhões*” (LEAL & BARBOSA, 1982, 48). O violonista conseguiu algumas partituras, escritas por terceiros, de músicas de João Pernambuco com Jacob do Bandolim, Nicanor Teixeira, Hermínio Bello de Carvalho e Jodacil Damaceno. O pesquisador e professor de violão Ronoel Simões, por sua vez, repassou material fonográfico de João Pernambuco a Turíbio, o que permitiu ao

violonista transcrever várias obras do compositor, então inéditas em partitura, uma vez que João Pernambuco não deixara nenhuma música escrita. Segundo Turíbio, “a característica principal da música de João Pernambuco é o ritmo. Com o ritmo ele constrói a harmonia e com a harmonia ele constrói a melodia” (LEAL & BARBOSA, 1982, 48).

Na edição de 11 de dezembro de 1977, o colunista do jornal “O Globo”, Sérgio Cabral, assina uma matéria intitulada “Turíbio Santos mostra choros e ressuscita João Pernambuco”. Nela, Cabral relata que “Hermínio Bello de Carvalho e Jacob do Bandolim chegaram a levantar mais de oitenta obras de João Pernambuco”. Em seguida, o colunista faz um apelo para a divulgação da música de João Pernambuco:

Seria interessante que essas obras fossem transcritas num álbum para que os violonistas brasileiros as conhecessem e se comesse a fazer justiça a esse homem que, segundo Mozart Araújo, morreu “com profunda mágoa”. De qualquer maneira, o disco de Turíbio Santos é uma espécie de início de reconhecimento da obra de João Pernambuco, cujo centenário de nascimento ocorrerá daqui a cinco anos (CABRAL, 1977).

Na década de 1970, Turíbio Santos lançou três discos pelo selo Erato que continham obras de João Pernambuco. No Lp “Musique Brésilienne”, de 1976, foram gravados: *Interrogando (Jongo)* e *Sons de Carrilhões*. No ano seguinte, Turíbio gravou o Lp “Choros do Brasil”. Neste álbum, o violonista foi acompanhado pelo “Conjunto de Choros do Brasil”, formado por Jonas no cavaquinho, João Pedro Borges no violão de seis cordas, Raphael Rabello no violão de sete cordas e Chaplin na percussão. Foram gravadas as seguintes obras: *Dengoso*, *Graúna*, *Sons de Carrilhões*, *Interrogando (Jongo)* e *Pó de Mico*. No Lp “Valsas e Choros”, de 1979, Turíbio também foi acompanhado pelo “Conjunto de Choros do Brasil”. Foram gravados o choro *Reboliço* e a valsa *Sonho de Magia*.

2.1.2 O editor

Turíbio Santos realizou um montante considerável de publicações para violão. Mesmo atuando em diferentes casas editoriais, cinco ao todo, ao analisarmos o conteúdo de suas publicações, constatamos que a linha mestra adotada pelo violonista foi sempre a mesma, a divulgação da música brasileira. Podemos dividir esta produção em cinco momentos distintos: o primeiro, a *Collection Turíbio Santos*, confeccionada na Éditions Max Eschig entre os anos de 1972 a 1993; o segundo, a coleção *Arquivos Musicais*, confeccionada na Editora Ricordi

Brasileira entre os anos de 1977 a 1979; o terceiro, uma curta passagem com apenas uma obra editada pela Editora Irmãos Vitale em 1982; o quarto, a elaboração da obra didática, *Segredos do Violão*, editada pela Lumiar Editora em 1992; o quinto, a coleção *Violão Amigo*, confeccionada na Jorge Zahar Editora entre os anos de 1998 e 2000. Excetuando-se a *Collection Max Eschig*, que é o objeto do nosso trabalho, detalharemos as publicações feitas por Turíbio Santos a seguir:

Confeccionada no final da década de 1970, a coleção *Arquivos Musicais* foi publicada pela Editora Ricordi Brasileira, sediada em São Paulo. Curiosamente, essa coleção começou da mesma forma que a realizada na Éditions Max Eschig. Primeiramente foram escolhidas obras canônicas do repertório do instrumento, privilegiando compositores franceses e um compositor espanhol, a saber: Robert Ballard (c.1572-c.1640), Robert de Visée (c.1655-c.1733), Adrian le Roy (1520-1598) e Gaspar Sanz (1640-1710). Posteriormente, o violonista publicou treze obras inéditas, à época, de João Pernambuco. É importante salientar ainda a inclusão, nesta coleção, de dois trabalhos didáticos elaborados por Turíbio, *Como Estudar Escalas* e o *Caderno Pedagógico nº 1*. A coleção *Arquivos Musicais* conta com os seguintes números:

- 01 - *Zarabanda e Fuga* – Gaspar Sanz
- 02 - *Ballet* – Robert Ballard
- 03 - *Ouverture* – J. B. Lully R. de Visée
- 04 - *Como Estudar Escalas* – Turíbio Santos
- 05 - *Fantasia e Branle* – Adrian le Roy
- 06 - *Sons de Carrilhões (Choro)* – João Pernambuco
- 07 - *Sonho de Magia (Valsa)* - João Pernambuco
- 08 - *Pó de Mico (Choro)* - João Pernambuco
- 09 - *Interrogando (Jongo)* - João Pernambuco
- 10 - *Brasileirinho (Choro)* - João Pernambuco
- 11 - *Graúna (Choro)* - João Pernambuco
- 12 - *Dengoso (Choro)* - João Pernambuco
- 13 - *Reboliço (Maxixe Choro)* - João Pernambuco
- 14 - *Brejeiro (Choro)* - João Pernambuco
- 15 - *Choro nº 1* - João Pernambuco
- 16 - *Choro nº 2* - João Pernambuco
- 17 - *Estudo nº 1* - João Pernambuco
- 18 - *Mimoso (Choro)* - João Pernambuco
- 19 - *Caderno Pedagógico nº 1* – Turíbio Santos

Turívbio Santos teve uma única publicação na Editora Irmãos Vitale, também sediada em São Paulo. O violonista revisou e digitou o *I Ciclo Nordestino, op. 5b* de Marlos Nobre. A obra, originalmente escrita para piano em 1960, havia sido transcrita para violão pelo compositor em 1982 e é dividida em cinco partes: *Samba Matuto; Cantiga; É Lamp; Gavião; Martelo*.

No ano de 1992, Turívbio Santos lançou pela Lumiar Editora o livro *Segredos do Violão*. Segundo o próprio violonista enfatiza na introdução, essa obra didática está baseada em “algumas poucas regras básicas e um grande leque de opções técnicas que documentamos e experimentamos durante anos”. De maneira sintética, Turívbio estabeleceu três pontos a serem enfocados: a colocação do violão em relação ao corpo; a colocação da mão direita; a colocação da mão esquerda. Na parte final, o violonista selecionou uma série de exercícios fundamentais para a prática de escalas, arpejos, acordes, ligados, trinados, vibrato e rasqueados (SANTOS, 1992).

A partir de 1998, Turívbio produziu, em parceria com a Jorge Zahar Editora, uma série de cinco cadernos intitulados *Violão Amigo*. Dois destes volumes, os de números 4 e 5 ainda estão no prelo. A intenção do violonista em divulgar a música brasileira está explicitada na contra-capa dos volumes 2 e 3, onde se lê:

A série *Violão Amigo* foi criada com o intuito de difundir o excepcional acervo de obras brasileiras para violão – partituras até então indisponíveis ou pouco divulgadas. Ao incluir não apenas obras escritas especificamente para o violão, mas também transcrições, enriquece de fato esse acervo, abrindo novos horizontes para praticantes e amantes do instrumento e da música brasileira (SANTOS e BARBOZA, 2000).

Esse trabalho é de fundamental importância no que tange à divulgação da música brasileira para violão sob dois pontos de vista: por um lado, a série *Violão Amigo* trouxe à tona várias composições para o instrumento que há muito estavam “esquecidas”, como são os casos do *Prelúdio e Romancero* de Edino Krieger, da *Flor de Mandacaru*, *Cateretê das farinhas* e *Olhos que choram* de Nicanor Teixeira e do *Mosaico nº 1* de José Vieira Brandão; por outro lado, esta série serviu de incentivo para a aparição de uma nova obra para o instrumento, a do compositor Sérgio Barboza.

O *Violão Amigo* - volume 1 “Cantigas de roda brasileiras”, foi lançado em 1998. Este álbum tem o intuito de fornecer a professores e alunos de violão um material brasileiro para a iniciação ao instrumento. Para isso, o autor utilizou-se, segundo ele mesmo, de “um dos tesouros da nossa cultura musical: as canções infantis”. Este caderno é dividido em três partes: a primeira traz informações preliminares sobre o violão; a segunda parte conta arranjos de várias cantigas de roda elaborados por Turíbio Santos, a saber: 1) *Terezinha de Jesus*, 2) *O cravo e a rosa*, 3) *Boi da cara preta*, 4) *Passa, passa gavião*, 5) *Atirei o pau no gato*, 6) *A roseira*, 7) *Samba-lelê*, 8) *Carneirinho, carneirão*, 9) *Sapo Cururu*, 10) *Cirandinha*, 11) *Cai, cai, balão*, 12) *Nesta rua*, 13) *A canoa virou*, 14) *Prenda Minha*, 15) *Eu fui no Tororó*, 16) *Maracatu sobre Samba-lelê*, 17) *Baião Menino*, 18) *Estudo sobre Carneirinho, carneirão*, 19) *Estudo sobre Passa, passa gavião*, 20) *Índios*; na terceira parte, denominada “Sequência de estudos aconselhada”, Turíbio faz sugestões de alguns estudos e obras para a formação do instrumentista (SANTOS, 1998).

O *Violão Amigo* - volume 2 “Obras brasileiras para violão”, foi lançado em 2000. Confeccionado de maneira diferente do primeiro, é voltado para a divulgação de obras nacionais, escritas ou transcritas para o instrumento. Fazem parte deste álbum as seguintes obras: *Romanceiro* - Edino Krieger, (revisão e digitação de Turíbio Santos); *Suíte Meninas (Menina Cigana, Minha Menina, Baiana Cativa)* - Sérgio Barboza, (revisão e digitação de Turíbio Santos); *Flor de Mandacaru* de Nicanor Teixeira, (revisão e digitação de Nicanor Teixeira); *Suíte Quilombo (Cayumba, Bananeira, Quingombô, Bamboula, Final)* - Carlos Gomes, (transcrição para dois violões de Sérgio Barboza. Revisão e digitação de Turíbio Santos) (SANTOS e BARBOZA, 2000).

O *Violão Amigo* - volume 3 “Obras brasileiras para violão”, também foi lançado em 2000. Este segue os moldes do caderno anterior. Fazem parte deste álbum as seguintes obras: *Brejeiro* - Ernesto Nazareth, (arranjo para dois violões e digitação de Leandro Carvalho); *Tenebroso* - Ernesto Nazareth, (arranjo para dois violões e digitação de Leandro Carvalho); *Prelúdio* - Edino Krieger, (revisão e digitação de Turíbio Santos); *Villalobiana (Impressões – Estudo nº 1)* - Sérgio Barboza, (digitação de Wagner Meireles); *Bachiniana (Impressões – Estudo nº 2)* - Sérgio Barboza, (digitação de Graça Alan); *Hermetiana (Impressões – Estudo nº 3)* - Sérgio Barboza; *Demoníacas (Impressões – Estudo nº 4)* - Sérgio Barboza; *Paulistanas (Impressões – Estudo nº 5)* - Sérgio Barboza, (digitação de Wagner Meireles); *Mosaico nº 1* - José Vieira Brandão, (revisão e digitação de Turíbio Santos) (SANTOS e BARBOZA, 2000).

O *Violão Amigo* - volume 4 “Obras brasileiras para violão”, se encontra no prelo. Apesar de não termos informações mais detalhadas sobre seu conteúdo, dispomos do repertório escolhido para este caderno: *Batuque* - Ernesto Nazareth; *Odeon* - Ernesto Nazareth; *Cateretê das farinhas* - Nicanor Teixeira; *Olhos que choram* - Nicanor Teixeira; *Canção terna* - Nicanor Teixeira; *Suíte Ugupu* - Sérgio Barboza; *Valsa de Concerto nº 2* - Heitor Villa-Lobos.

O *Violão Amigo* - volume 5 “Obras brasileiras para violão”, também se encontra no prelo. Apesar de também não termos maiores informações sobre seu conteúdo, de maneira similar dispomos do repertório que constará no caderno: *O Guarani* - Carlos Gomes; *Suíte* - Chiquinha Gonzaga; *Série Rio de Janeiro* - Ricardo Tacuchian; *Moleque* - Sérgio Barboza; *Cenas de outono* - Sérgio Barboza; *Choro* - Sérgio Barboza; *Pavana para um amor anunciado* - Sérgio Barboza.

2.2 A história da Éditions Max Eschig

A Éditions Max Eschig foi fundada pelo imigrante de origem tcheca, de mesmo nome, no ano de 1907 em Paris. Após introduzir na França algumas editoras da Europa Central, Max Eschig deu início a suas atividades editoriais distribuindo operetas, com versão em francês, de autores vienenses como *Die lustige Witwe* de Franz Lehár (1870 - 1948). O catálogo produzido por Max Eschig, inteiramente dedicado à música do século XX, foi enriquecido com a aquisição do acervo de outras casas editoriais como a Demets, a Sirène La Musicale e a Amphion. Destas aquisições, encontramos a *Primeira Sinfonia* de Henri Dutilleux (1916), a *Sonatina* para flauta e piano e a *Sonata nº 1* para piano de Pierre Boulez (1925) e também obras de Marius Constant (1925-2004), Maurice Ohana (1913-1992), Philippe Manoury (1952) e Gilbert Amy (1936). O catálogo Max Eschig, que é bastante amplo, pode ser dividido em três categorias. A primeira é composta exclusivamente de música francesa. De nomes como Erik Satie (1866 - 1925), podemos citar *Socrate* e *La Belle Excentrique*, de Charles Koechlin (1867 - 1951), *Les Heures Persanes* e *Le Docteur Fabricius*, os primeiros trabalhos de Maurice Ravel (1875 - 1930), *Pavane pour une infante défunte*, *Jeux d'eau*, *Miroirs* e de Darius Milhaud (1892 - 1974), *Le Boeuf sur le Toit*, *La Création du Monde*,

bem como grande parte da obra de Arthur Honegger (1892 - 1955), Henry Sauget (1901-1989) e Francis Poulenc (1899 - 1963).

Os compositores espanhóis e americanos formam a segunda categoria do catálogo Max Eschig. Manuel de Falla (1876-1946) foi o primeiro grande compositor que se juntou à casa com suas obras *La Vida Breve* e *Noches en los Jardines de España*. Isaac Albeniz (1860-1909), Joaquin Turina (1882-1949), Joaquin Nin (1883-1949), Ernesto Halffter (1905-1989) e Frederico Mompou (1893-1987), são outros compositores espanhóis que também tiveram obras editadas pela editora. Em 1924, Heitor Villa-Lobos (1887-1959) contactou a Max Eschig e esta se tornou a principal editora desse compositor. Encontramos no catálogo da casa toda sua obra para violão, a série dos *Choros*, o bailado *Amazonas*, as obras orquestrais *Erosão* e *Gênese* e as três últimas *Bachianas Brasileiras*. Este foi o início da integração do catálogo com compositores americanos. Logo após, a editora acolheu um grande número de compositores oriundos, além do Brasil, de outros países americanos como México, Guatemala, Argentina, Chile e Cuba, incluindo o renomado violonista e compositor Léo Brouwer.

A terceira categoria do catálogo Max Eschig compreende a música da Europa Central e Oriental, como convinha à origem do fundador da editora. A Max Eschig publicou compositores polacos. De Karol Szymanowsky (1882-1937) encontramos o *Harnasie ballet*, o *Concerto nº 2 para violino e orquestra*, e a *Sinfonia Concertante*, de Alexandre Tansman (1897-1986), o *Sabbatai Zevi*, *Estela in memoriam Igor Stravinsky* e de Bohuslav Martinu (1890-1959), o *Concerto para oboé e orquestra*. Além desses, há nomes como o do romeno Marcel Mihalovici (1898-1985), o do russo Alexandre Tcherepnine (1899-1977) e o do húngaro Tibor Harsányi (1898-1954).

O perfil internacional do catálogo foi reforçado recentemente com a introdução, na década de 1990, de novos compositores. Nomes como o catalão Joan Guinjoan (1931), o coreano Kang Sukhi (1934), o argentino Martin Matalon (1958), o americano Joshua Fineberg (1969), o inglês Adrian Williams (1956), o polonês Piotr Moss (1949), e o libanês Bechara El-Khoury (1957) foram integrados ao catálogo.

Em 1987, a Max Eschig foi adquirida por outra tradicional casa editorial francesa, a Durand. Desde 2009, a Universal Music Publishing Group está supervisionando a venda, os negócios e a distribuição de vários catálogos europeus, inclusive a Durand e a Max Eschig.

A editora traz como lema, uma emblemática frase onde sua atitude com a música moderna e cosmopolita se explica: “a Max Eschig reflete um estado de espírito, de alguém que mantém os ouvidos abertos à música do mundo²”.

2.3 O acervo de violão da Max Eschig

A partir do final da década de 1920, o violão tornou-se um instrumento particularmente bem representado na editora com a *Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes*, organizada pelo violonista espanhol Emilio Pujol (1886-1980). Esse, que tinha sido aluno de Francisco Tárrega (1852 - 1909) no Conservatório de Barcelona, foi responsável por um criterioso trabalho de musicologia histórica, redescobrimdo e transcrevendo para notação moderna todo um repertório espanhol, escrito na Renascença, para um instrumento antecessor do violão, a vihuela. Essa coleção, que é uma das primeiras confeccionadas para violão, foi duplamente importante para o instrumento, pois, se por um lado Pujol trouxe à tona um repertório que estava “adormecido”, por outro, ele incentivou a criação de obras modernas para o instrumento. Esta foi uma das maiores e mais bem sucedidas coleções de música para violão com mais de duzentos e trinta números. Além de Emilio Pujol, outros sete violonistas de reconhecida competência assinaram coleções na casa, são eles: Oscar Cáceres, Fernando Fernandez-Lavie, Betho Davezac, Konrad Ragossnig, Frédéric Zigante, Celedonio Romero e Turíbio Santos. Com exceção da coleção que é o objeto do nosso trabalho, faremos a seguir, uma breve descrição das demais³.

A *Collection Emilio Pujol - Bibliothèque d'oeuvres anciennes et modernes* conta com 235 números. Possivelmente seja a coleção mais numerosa para o instrumento. Nela encontramos obras para violão solo, dois violões, três violões, violão e cordas, voz e violão, flauta e dois violões. Sobre o repertório de violão solo, essa coleção possui uma grande quantidade de obras, principalmente de compositores espanhóis, dos períodos renascentista e barroco. No

² Retirado do site eletrônico disponível em: <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.php>. Acesso em 17 de maio de 2012.

³ Retirado do site eletrônico disponível em: http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/instruments/eschig/guitare_2001.pdf. Acesso em 06 de novembro de 2011.

que tange à música moderna, encontramos, por exemplo, nomes como: Joaquin Rodrigo, Adolfo Salazar, Eduardo Lopez-Chavarri, além do próprio Emilio Pujol. O repertório para dois e três violões é quase que totalmente constituído de transcrições realizadas pelo violonista. Para violão e cordas encontramos os concertos de Antônio Vivaldi. O repertório para canto e violão é quase que exclusivamente composto de obras da Renascença e do Barroco. Dentre as obras modernas para esta formação, encontramos as *Siete Canciones Populares Españolas* de Manuel de Falla, originalmente escritas para canto e piano, transcritas para canto e violão por Miguel Llobet. Para canto, flauta e violão, encontramos três *Chants del' Uruguay* de Alfonso Broqua.

A *Collection Oscar Cáceres* conta com 45 números. Excetuando-se algumas transcrições para dois, três ou quatro violões, realizadas por Cáceres, a quase totalidade das obras dessa coleção são para violão solo. O repertório escolhido pelo violonista é predominantemente voltado para obras dos séculos XVI a XIX. Constam nesta coleção obras de John Dowland, Domenico Scarlatti, Johann Sebastian Bach, Fernando Sor, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

A *Collection Fernando Fernandez-Lavie - Plaisirs de la guitare* conta com 21 números. Nela encontramos obras para violão solo, dois violões, voz e violão e voz ou violoncelo e violão. O repertório escolhido por Fernandez-Lavie é composto por obras de Johann Sebastian Bach, Silvius Leopold Weiss e várias obras de autores renascentistas. Uma particularidade desta coleção é a inclusão de obras populares harmonizadas pelo violonista.

A *Collection Betho Davezac* conta com 18 números. Com exceção de duas obras, *Almost a song* de Edith Lejet para viola e violão e *Sur les routes de fer* de Philippe Drogoz, com poema de Pierre Reverdy, para narrador e violão, todas as outras escolhidas por Davezac, são para violão solo. Grande parte do repertório é composto por obras da renascença inglesa. Outro ponto de relevância é a inclusão, nesta coleção, de obras de compositores contemporâneos. Além dos dois nomes mencionados anteriormente, podemos citar também, Antoine Tisné, François Vercken e Tolia Nikiprowetzky.

A *Collection Konrad Ragossnig* conta com 15 números. Nessa coleção encontramos obras para violão solo, flauta e violão, violoncelo e violão, violão e piano. Destaca-se no repertório selecionado por Ragossnig a *Sonatina*, op. 205 de Mario Castelnuovo-Tedesco, o *Capriccio* de Hans Haug e a *Sonatine* de Pierre Wissmer, todas originais para flauta e violão e o

Concerto de Mars de Jacques Bondon, originalmente escrito para violão e orquestra, aqui reduzido para violão e piano.

A *Collection Celedonio Romero* conta com 11 números. Todas as obras desta coleção são para violão solo. O repertório escolhido por Romero conta com transcrições de obras de Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Frédéric Chopin, além de cinco composições do próprio violonista.

A *Collection Frédéric Zigante* conta com 7 números. Todas as obras dessa coleção são para violão solo. Com exceção da *Ballade* de Alexandre Tansman, as outras são de compositores do classicismo do instrumento como Ferdinando Carulli, Fernando Sor e Mauro Giuliani.

Se, para as editoras, as coleções se tornaram produtos altamente valiosos do ponto de vista comercial, por materializar o repertório de intérpretes de prestígio, a Max Eschig não restringiu suas publicações para violão somente a esta linha. A casa produziu também uma grande quantidade de obras editadas de maneira avulsa. Encontramos no catálogo Max Eschig, além da já tradicional vertente solo de violão, uma grande diversidade de formações camerísticas e também obras onde o instrumento atua como solista orquestral. Outro ponto de relevância é a pluralidade do repertório do instrumento, abarcando músicas de vários períodos estilísticos, bem como de diferentes países, mostrando que a casa estava aberta para publicar obras com as mais variadas propostas estilísticas.

2.4 A gênese da coleção

Como dissemos, em 1965, Turíbio Santos ganhou o primeiro prêmio no “VII Concours International de Guitare da ORTF (Office de Radiodiffusion et Television Française)” e teve a oportunidade de radicar-se na França. O violonista recebeu então um convite para lecionar no Conservatório do *X^{ème} arrondissement* em Paris e em seguida, começou a gravar para a Erato, o mais importante selo francês de música erudita. Além do repertório canônico do instrumento, que contava com obras de compositores espanhóis como Gaspar Sanz (1640-1710), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Francisco Tárrega (1852-1909), Turíbio empreendeu também dois projetos arrojados: o primeiro foi a gravação da obra integral de Villa-Lobos para violão, primeira investida mundial neste sentido e o segundo projeto foi a aposta em um repertório diferenciado, centrado na música francesa,

principalmente do século XX, com obras de Albert Roussel (1869-1937), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963), Henri Sauguet (1901-1989) e André Jolivet (1905-1974). Turíbio despertou o interesse de um dos proprietários da editora em fazer uma coleção na Éditions Max Eschig com o seu nome. Sobre o convite, Turíbio disse em entrevista:

O convite se deu pela frequência que eu tinha na Max Eschig. Quando saiu meu disco na França, aquilo teve uma grande repercussão na obra de Villa-Lobos. A obra de Villa-Lobos passou a ser muito procurada e eu dei a sorte, naquela época, de Villa-Lobos não ter nenhuma gravação na praça, tinha os três estudos com o Segovia e depois disso, não tinha nada, o mercado estava zerado de Villa-Lobos. O disco dos *12 Estudos* passou como uma flecha, gravados pela Erato, a maior gravadora francesa e isso teve uma repercussão dentro da editora, lógico. Eu fiquei amigo do Philippe Marrietti, que era o proprietário ao lado do seu irmão, da Éditions Max Eschig. Chegou o momento que eles me falaram: você não quer fazer aqui uma coleção com seu nome? Eu disse: é, pode ser (SANTOS, 2012).

Sobre o início da coleção que leva o seu nome na Max Eschig, o violonista declarou que, “já tinha gravado *Malbrough s'en va-t'en guerre* de Fernando Sor, pela Erato, já tinha gravado Gaspar Sanz, Robert de Visée e o assédio dos violonistas era imediato. Então a coleção começou com o pé direito, ela começou vendendo muito” (SANTOS, 2012). Esse sucesso instantâneo foi a oportunidade, encontrada por Turíbio para, a partir de determinado momento, vislumbrar a possibilidade da criação de um novo repertório brasileiro para violão. Sobre este começo, o violonista relatou: “então nesse momento de entusiasmo, eu lancei os compositores brasileiros, compositores que não tinham nada editado para violão. E aí que começou mesmo o centro da coleção” (SANTOS, 2012).

No que tange à publicação de obras brasileiras para violão, observamos que, à época, a maioria delas ainda se encontrava em situação manuscrita, dificultando sobremaneira a sua divulgação. Podemos observar também, que as poucas publicações existentes eram resultado de projetos dos próprios compositores. Sobre esta situação, podemos citar três exemplos: a obra de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Choros nº 1, Suíte Popular Brasileira, 12 Estudos e 5 Prelúdios*, tinha sido editada pela Éditions Max Eschig entre os anos de 1953 e 1955; as quatro peças de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948), *Ponteio, Velha Modinha, Suave Acalanto e Saudosa Seresta*, todas originais para piano e transcritas pelo próprio compositor, tinham sido editadas pela Irmãos Vitale em 1942; dono de uma considerável produção para violão à época, Radamés Gnattali (1906-1987) teve muitas obras para o instrumento editadas

pela Brazillianze Music, ainda na década de 1960, das quais podemos citar: *Serestas nº 1 para flauta, violão e quarteto de cordas*, de 1944, o *Concerto Carioca nº 1 para violão elétrico, piano, orquestra e percussão popular*, de 1950, o *Concertino nº 1 para violão e orquestra*, de 1951, a *Suíte Popular Brasileira para violão elétrico e piano*, de 1953, a *Dança Brasileira*, de 1958, a *Sonatina para flauta e violão*, de 1959, o *Concerto nº 3 – Copacabana para violão e orquestra*, de 1964, os *Dez Estudos*, de 1967, o *Concerto nº 4 - à Brasileira – para violão e orquestra de cordas*, de 1967, e a *Saudade*, sem data de composição.

Naquele momento, meados da década de 1970, um novo repertório brasileiro para o instrumento se fazia necessário. Novas tendências composicionais, como o dedocafonismo, já tinham aparecido no Brasil e o repertório do violão estava um tanto quanto defasado. Em outros países, o instrumento havia ganhado uma grande quantidade de compositores que, mesmo sem serem executantes do instrumento, aderiram à escrita para violão. É altamente relevante a contribuição para o repertório do violão de Joaquin Rodrigo (1901-1999) na Espanha, de Manuel Ponce (1882-1948) no México, de Alexandre Tansman (1897-1986) na Polônia e de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) na Itália.

Turíbio encomendou obras a sete compositores brasileiros, a saber: Marlos Nobre, Edino Krieger, José Antônio de Almeida Prado, Francisco Mignone, Ricardo Tacuchian, Cláudio Santoro e Radamés Gnattali. Sobre o resultado sonoro das obras e o entendimento do instrumento por parte dos compositores, Turíbio ressaltou em entrevista que, “o violão tem um ponto que todos eles perceberam. Você percebe perfeitamente na *Ritmata*, nos *Momentos*, no *Livro Para Seis Cordas*, nas peças do Radamés Gnattali, o charme do violão” (SANTOS, 2012). As obras que constituem a *Collection Turíbio Santos* são: *Momentos I*, de Marlos Nobre; *Ritmata*, de Edino Krieger; *Livro Para Seis Cordas*; de José Antônio de Almeida Prado; *Momentos II*, de Marlos Nobre; *Momentos III* de Marlos Nobre; *Lenda Sertaneja*, de Francisco Mignone; *Lúdica I*, de Ricardo Tacuchian; *Momentos IV*, de Marlos Nobre; *Dois Prelúdios*, de Cláudio Santoro; *Brasileana nº 13*, de Radamés Gnattali; e *Pequena Suíte*, de Radamés Gnattali.

O violonista relatou, sobre o processo composicional, que os compositores “tiveram total liberdade para criar as obras – forma, linguagem, idioma, textura, duração, etc”, e acrescentou ainda, sobre a encomenda: “eu pedi para que eles respeitassem as suas próprias linguagens” (SANTOS, 2012). Sobre o resultado desse montante de obras, o violonista declarou:

Então, sem querer isso virou a coluna vertebral da minha carreira. Eu tive a sorte de estar naquela época fazendo grandes tournées, tocando nas grandes salas e com esta chance única, você tem o poder de irradiação muito forte. Estes compositores e conseqüentemente o repertório brasileiro do violão clássico foram muito beneficiados com isso. Como a obra de Villa-Lobos já tinha aberto caminho para o lado comercial nas companhias de disco, tudo ficou coerente, teve uma seqüência (SANTOS, 2012).

2.5 A coleção e as publicações de Segovia e Bream

Este trabalho editorial realizado por Turíbio Santos, em muito se assemelha a projetos similares de dois dos instrumentistas mais importantes da história do violão, Andrés Segovia (1894-1987) e Julian Bream (1933). Esses dois violonistas foram responsáveis pelo aparecimento e divulgação de uma grande quantidade de obras para o instrumento no século XX. O repertório tocado e, posteriormente, editado por Segovia, era exclusivamente composto por obras com abordagem instrumental e linguagem musical mais tradicionais. Sobre estas obras, Norton Dudeque ressaltou:

Criticamente, poderíamos reprovar a atitude de Segovia junto aos grandes compositores da vanguarda musical da primeira metade do século. Compositores como Stravinsky, Schönberg, Webern, Bartók, Ravel e tantos outros, poderiam ter escrito obras para violão solo, caso Segovia as tivesse encomendado. No entanto, o trabalho de Segovia resultou em um grande conjunto de obras compostas por compositores com forte influência romântica e neoclássica, em que a obra do brasileiro Villa-Lobos sobressai como a mais arrojada em termos de linguagem instrumental e originalidade de concepção (DUDEQUE, 1994, 90).

O repertório divulgado por Julian Bream apontava para outra direção, ligada à música de vanguarda feita na Inglaterra na segunda metade do século XX. Segundo Dudeque, a importância de Bream “para a criação de um repertório de música contemporânea para violão é fundamental. A ele são dedicadas obras dos mais importantes compositores ingleses do nosso tempo” (DUDEQUE, 1994, 91). No caso das obras dedicadas ao Turíbio Santos, observamos que não existe nenhum tipo de diretriz, quanto às escolhas de estilo e linguagem das mesmas. O trabalho realizado pelo violonista se insere em um contexto irrestrito de criação de um novo repertório brasileiro para violão.

O violonista espanhol confeccionou duas coleções de obras para violão: a *Coleção Andrés Segovia*, na editora Schott de Mainz, na Alemanha e um trabalho de publicação na editora

Ricordi Americana de Buenos Aires, Argentina. Segovia teve também uma curta passagem pela Éditions Salabert. Da *Coleção Andrés Segovia*, podemos destacar, entre outras, as seguintes obras: *Chaconne*, *Gavotte* e *Prélude* de Johann Sebastian Bach; *Aria con Variazioni detta “La Frescobalda”* de Girolamo Frescobaldi; *8 Aylesforder Stücke* de Georg Friedrich Händel; *Variationen*, op. 9 de Fernando Sor; *Ráfaga*, *Fandanguillo*, *Sonata* e *Hommage à Tarrega* de Joaquin Turina; *Thème varié et Finale*, *Sonata III*, *Sonata Classica*, *Sonata Romántica*, *Sonatina Meridional* e *Variations sur “Folia de España” et Fugue* de Manuel Ponce; *Sonata*, *Variations à travers les siècles*, *Suite*, *Rondo* e *Tonadilla on the name Andrés Segovia* de Mario Castelnuovo-Tedesco; *Três Piezas Españolas* de Joaquin Rodrigo; *Cavatina* e *Mazurka* de Alexandre Tansman; *Estudio sin luz* e *Estudios* do próprio Andrés Segovia⁴. De seu trabalho na Ricordi Americana, podemos destacar as seguintes obras: *Minueto* de Joseph Haydn; *Romanza sin palabras* de Felix Mendelssohn; *Sonata*, op. 25 e *Andante Largo* de Fernando Sor; *Astúrias* e *Tango* de Issac Albéniz; *Triste nº 4* de Julian Aguirre; *Capricho Diabólico*, *Naranjos en flor* e *Tarantella* de Mario Castelnuovo-Tedesco; *Sonatina* de Frederico Moreno Torroba; *Five Short Works* e *Estudios* de Andrés Segovia⁵. Encontramos também uma rápida passagem do violonista pela casa francesa Éditions Salabert. Por esta editora, Segóvia assinou a revisão e a digitação da *Suite Compostelana* de Frederico Mompou.

Diferentemente de Andrés Segovia, que concentrou a maioria esmagadora de suas publicações em duas casas editoriais, a Schott e a Ricordi Americana, o violonista inglês Julian Bream publicou em diversas editoras. Bream editou uma grande quantidade de obras canônicas do instrumento, mas suas publicações que tiveram maior destaque são de obras a ele dedicadas. Encontramos cinco editoras que publicaram obras dedicadas a Julian Bream que se tornaram amplamente conhecidas no repertório do violão, são elas: Oxford University Press, Schott, Faber Music, J & W Chester e Boosey & Hawkes.

A seguir, listaremos algumas obras publicadas por Julian Bream com suas editoras. Pela Oxford University Press, encontramos o *Impromptu* de Michael Berkeley, a *Elegy* de Alan Rawsthorne, as *Five Bagatelles* e o ciclo *Anon in love*, para voz e violão, ambas as obras de

⁴ Retirado do site eletrônico disponível em:

http://www.ricordi.com.br/busca_instrumento.asp?palavrachave=violao&x=16&y=6. Acesso em 21 de maio de 2012.

⁵ Retirado do site eletrônico disponível em: [http://www.schott-](http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p[word]=guitar)

[music.com/shop/persons/az/index.html?p\[word\]=guitar](http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p[word]=guitar). Acesso em 07 de maio de 2012.

William Walton⁶. Pela Schott, encontramos o ciclo *Four French Folk Songs*, para voz e violão de Matyas Seiber, a sonata *The Blue Guitar* de Michael Tippett e as duas sonatas escritas sobre personagens de Shakespeare, *Royal Winter Music* nº 1 e nº 2, de Hans Werner Henze⁷. Pela Faber Music, encontramos a *Fantasy* de Malcom Arnold e o *Nocturnal*, op. 70 de Benjamin Britten. Pela J & W Chester, encontramos a *Sonatina*, op. 51 de Lennox Berkeley. Pela Boosey & Hawkes, encontramos as *Folksong Arrangements* e as *Songs from the Chinese*, op.58, ambas para voz e violão e compostas por Benjamin Britten⁸. Sobre a influência sofrida por Segovia e Bream, Turíbio ressaltou em entrevista:

Quando eu comecei a tocar violão, eu tinha um ídolo indiscutível que era Andrés Segovia e o segundo ídolo que eu tinha era Julian Bream, então aconteceram certos sincronismos na minha vida. Em 1965 eu fui para a Europa e estudei com Julian Bream, que estava fazendo seu primeiro master class de verão e também estudei com Andrés Segovia que estava fazendo seu último master class de verão, em Santiago de Compostella, isso tudo dentro de um intervalo de menos de um mês. Quando você admira algum artista, você admira os produtos que ele cria, o comportamento dele, e no caso do Segovia ele já era uma espécie de farol para Julian Bream e os dois, foram faróis para mim. Esta procura de repertório foi inspirada por eles. O Bream e o Segovia batalharam muito por um repertório de violão (SANTOS, 2012).

2.6 A Max Eschig e a música brasileira

Turíbio Santos foi responsável em reabrir as portas da Éditions Max Eschig à música brasileira. Depois de Villa-Lobos, que teve grande parte de sua obra publicada pela casa francesa, a editora se mostrava alheia à produção musical brasileira. A *Collection Turíbio Santos* se apresenta, dentre outras, como uma nova possibilidade de divulgação da música brasileira no exterior.

Notamos, todavia que, apesar deste empenho de Turíbio Santos, um número diminuto de composições brasileiras para violão faz parte do catálogo da editora. Fora a celebrada obra villalobiana e também as pertencentes à *Collection Turíbio Santos*, somente mais cinco títulos brasileiros para violão pertencem à Éditions Max Eschig, são eles: *Central Guitar*, de 1973 e *Variations*, de 1970 de Egberto Gismonti (1947) - diga-se de passagem, a primeira obra fora

⁶ Retirado do site eletrônico disponível em: <http://ukcatalogue.oup.com/nav/p/category/music/composers/>. Acesso em 10 de maio de 2012.

⁷ Retirado do site eletrônico disponível em: [http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p\[word\]=guitar](http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p[word]=guitar). Acesso em 07 de maio de 2012.

⁸ Retirado do site eletrônico disponível em: http://www.boosey.com/pages/teaching/catalogue/musicfinder_results.asp. Acesso em 28 de maio de 2012.

batizada por Turíbio; *Trois Cariocas (Choros)* de Nicanor Teixeira (1928); *Prólogo e Toccata*, op. 65, de 1984, de Marlos Nobre (1939), obra dedicada e digitada pelo violonista paraense Marcelo Kayath; *Sonatina*, de 1978, de Marcelo de Camargo-Fernandes (1956)⁹. Se observarmos que a Éditions Max Eschig tem na música americana um de seus pilares de sustentação, torna-se pelo menos instigante o fato de um país que teve um apogeu criativo neste momento, não ocupar um lugar de destaque dentro da editora. Sobre as obras de Egberto Gismonti e Nicanor Teixeira, Turíbio relatou sobre a não inclusão de ambas na sua coleção:

foi uma questão de estratégia. O Nicanor Teixeira, por exemplo, não entrou na coleção porque eu percebi que a obra dele era mais popular, então eu achei que ele poderia se afirmar como autor dentro da própria Max Eschig. Da mesma forma, o Egberto Gismonti também não entrou na coleção com a *Central Guitar*. Eu os coloquei dentro da editora. Não foi preconceito com a música popular, naquele momento eu não queria me desviar desta linha central, de compositores clássicos brasileiros (SANTOS, 2012).

A coleção foi responsável também, pelo aparecimento de outra faceta de Turíbio Santos, a de compositor. Esta começou, mesmo de maneira tímida, quando Turíbio organizou, em meados da década de 1970, três cadernos intitulados *Chansons Brésiliennes*, contendo harmonizações de nove canções folclóricas brasileiras. O próximo passo, foi o lançamento de uma série de 6 *Préludes*, originais para violão. O último número da coleção foi também sua obra mais auspiciosa até então, a *Suíte Teatro do Maranhão*, que é dividida em cinco movimentos: *Rua das Hortas*, *Limpa Banco*, *Seresta de Gonçalves Dias*, *Valsa de Arthur Azevedo* e *Dança dos Aflitos*.

Encontramos, ainda no catálogo da Éditions Max Eschig, outra significativa contribuição do violonista, quatro obras francesas que foram revisadas e digitadas por Turíbio, mas estas não pertencem à sua coleção, são elas: *Passacaille* de Jean Françaix (1912-1997); *Danses vives et mélancoliques* e *Deuxième Symphonie Concertante pour guitare, clavecin et orchestre à cordes* de Louis-Noël Bélaubre (1932); *Prélude, ária et danse* de Adolfo Mindlin (1922)¹⁰.

⁹ Retirado do site eletrônico disponível em: http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/instruments/eschig/guitare_2001.pdf. Acesso em 06 de novembro de 2011.

¹⁰ Retirado do site eletrônico disponível em: http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/instruments/eschig/guitare_2001.pdf. Acesso em 06 de novembro de 2011.

2.7 A coleção e o Itamaraty

Um diferencial da *Collection Turíbio Santos* é o financiamento, no início do projeto, do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Somente seus dois primeiros números, *Momentos I*, de Marlos Nobre, e *Ritmata*, de Edino Krieger, foram contemplados com este financiamento. Nessas partituras encontramos a descrição: *Cette oeuvre été commandée sous les auspices de l' ITAMARATY* (esta obra foi realizada com os auspícios do ITAMARATY). Turíbio Santos levou a proposta ao Ministério e Rubens Ricupero, então funcionário da Divisão Cultural do Itamaraty, foi quem viabilizou a encomenda. Um patrocínio desse tipo nos leva a pensar em um desejo oficial de a coleção servir como vitrine da produção artística brasileira e no esforço para a consolidação de determinada imagem do país no exterior. Sobre o envolvimento do Ministério das Relações Exteriores com as duas primeiras obras da coleção, Turíbio relatou:

Eu fui ao Itamaraty e o órgão concordou comigo que era uma oportunidade interessantíssima e eu pedi a eles que fizessem a encomenda aos compositores, que eles pagassem aos compositores. Eles fizeram a encomenda para o Edino e para o Marlos, no caso do Almeida Prado ele compôs espontaneamente e a partir daí, os compositores passaram a trazer suas músicas. O patrocínio se deu apenas nas duas primeiras peças, a partir daí, abriu-se o caminho para mostrar que a editora era competente, que a distribuição era boa que a companhia de discos que eu gravava era forte, enfim que não era uma aventura (SANTOS, 2012).

À época das duas encomendas mencionadas acima, meados da década de 1970, o pianista Antônio Guedes Barbosa procedeu de maneira semelhante à de Turíbio Santos, encomendando uma peça a José Antônio de Almeida Prado. A obra em questão, *Rios*, para piano solo, foi concluída em 1976 e editada pela casa alemã Tonos Music.

A *Collection Turíbio Santos* contou na sua totalidade, com trinta e três números. A primeira publicação ocorreu em 1972 e a última em 1993. Em seguida listaremos a relação integral da coleção assinada por Turíbio:

01. ME 8057 – Fernando Sor – *Variations sur Malbrough s'en va-t'en guerre*
02. ME 8056 – Robert de Visée – *Suite em sol majeur*

03. ME 8063 03 – Adrian Le Roy – *3 Pièces en recueil*
1. *Gaillarde (j'aimeroy mieulx dormir)*
 2. *Allemande*
 3. *Passemèze*
04. ME 8119 – Gaspar Sanz – *Chansons populaires su XVIIe siècle*
05. ME 8118 – Gaspar Sanz – *Marizapalos – 5 Partidas (original 7 partidas)*
06. ME 8117 – Gaspar Sanz – *Canarios (15 diferencias escogidas sobre el Canário)*
07. ME 8178 – Johann Sebastian Bach – *Suite em mi mineur (BWV 996)*
- 08a. ME 8171-3 – Turíbio Santos – *Chansons Brésiliennes*
- 1er recueil:
1. *Sambalele*
 2. *O cravo e a Rosa*
 3. *Sapo Cururu*
- 08b. Me 8174-6 – Turíbio Santos – *Chansons Brésiliennes*
- 2er recueil:
4. *Passa passa gavião*
 5. *Sozinho eu não fico*
 6. *O pião entrou na roda*
- 08c. ME 8344 – Turíbio Santos – *Chansons Brésiliennes*
- 3er recueil:
7. *Carneirinho*
 8. *Mora um anjo*
 9. *Boi, Boi*
09. ME 8158 – Marlos Nobre – *Momentos I*
10. ME 8196 – Edino Krieger - *Ritmata*
11. ME 8301 – Ldwing van Beethoven – *Variations (en la majeur) (2 guitares)*
12. ME 8300 – Ldwing van Beethoven – *Sonatine (en la mineur) (2 guitares)*
13. ME 8302 – Ldwing van Beethoven – *Sonatine (em mi majeur) (2 guitares)*
14. ME 8197 – José Antônio de Almeida Prado – *Livre pour six cordes*
15. ME 8199 – Issac Albeniz – *Sevilla (sevillanas)*
16. ME 8200 – Issac Albeniz – *Astúrias (leyenda)*
17. ME 8368 – Marlos Nobre – *Momentos II*
18. ME 8400 – Marlos Nobre – *Momentos III*
19. ME 8526 – Johann Sebastian Bach – *Suite IV (BWV 1006a)*
20. ME 8501 – Turíbio Santos – *Prélude n° 1*
21. ME 8502 - Turíbio Santos – *Prélude n° 2*
22. ME 8503 - Turíbio Santos – *Prélude n° 3*
23. ME 8504 - Turíbio Santos – *Prélude n° 4*
24. ME 8527 – Marlos Nobre – *Momentos IV*
25. ME 8345 – Issac Albeniz – *Recuerdos de Viaje (n° 6 Rumores de la Caleta)*

26. ME 8492 – Ricardo Tacuchian – *Lúdicas I*
27. ME 8549 – Radamés Gnattali – *Brasiliiana n° 13*
28. ME 8550 – Cláudio Santoro – *Dois Prelúdios*
29. ME 8583 – Francisco Mignone – *Lenda Sertaneja*
30. ME 8585 - Turívbio Santos – *Prélude n° 5*
31. ME 8586 - Turívbio Santos – *Prélude n° 6*
32. ME 8676 – Radamés Gnattali – *Pequena Suite*
33. ME 9105 – Turívbio Santos – *Suíte Teatro do Maranhão*

3 A *Collection Turívio Santos*

3.1 A música erudita brasileira e o violão nas décadas de 1970 e 1980

Alguns dos compositores presentes na *Collection Turívio Santos* foram responsáveis pela “superação da polaridade entre ‘nacional’ e ‘universal’ que marcou a trajetória da música brasileira entre as décadas de 1940 a 1960” (SALLES, 2003, 187). Naquele momento, a música nacionalista estivera dividida em dois grupos: o nacionalismo estético, centrado na escola de composição de M. Camargo Guarnieri (1907-1993), cuja orientação mais evidente foi o *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade. Esta escola elegerá a música folclórica, chamada por Mário de Andrade de “popular”, como a verdadeira expressão sonora do povo brasileiro; e o nacionalismo político, liderado por Cláudio Santoro (1919-1989) e que contava com compositores convertidos após a divulgação do manifesto de Praga (1948). Estes negaram a música dodecafônica e passaram a compor pensando na “conscientização das massas, de acordo com os preceitos do realismo socialista” (SALLES, 2003, 149). A música universalista teve dois movimentos que merecem destaque: o Grupo Música Viva, que seguia as convicções de seu idealizador, Hans-Joachim Koellreutter (1905-2005). Segundo este, a música deveria se libertar dos últimos laços que a ligavam ao pensamento romântico. Para realizar esta renovação musical, os compositores aderiram ao mais absoluto abstracionismo musical e, pouco a pouco, se curvaram à prática quase exclusiva da técnica dodecafônica; e o Grupo Música Nova, que talvez tenha tido em Gilberto Mendes (1922) sua principal liderança. Os músicos ligados a esse movimento não tardaram “a integrar-se com os artistas plásticos e poetas concretos, lançando suas composições na VI Bienal de São Paulo (1961), e, dois anos mais tarde, fazendo publicar seu *Manifesto Música Nova* na revista *Invenção*, porta-voz da ‘poesia concreta’” (SALLES, 2003, 150). Esses compositores se interessaram inicialmente pela música serial e concreta ao estudarem algumas partituras de Pierre Boulez (1925) e Karlheinz Stockhausen (1928-2007). Em 1962, alguns chegaram a viajar a Darmstadt, onde tiveram contato com experimentalismo de John Cage.

No período da encomenda das obras da *Collection Turívio Santos*, decorrido entre as décadas de 1970 e 1980, o panorama da composição brasileira era diversificado. Os diferentes rumos tomados pelos compositores delinearão as diferentes formas de expressão musical. Ricardo Tacuchian observou, à época, “pelo menos cinco grandes tendências”, na composição erudita brasileira: 1. vanguarda; 2. neonacionalismo; 3. neo-romantismo; 4. pós-modernismo; 5.

música eletroacústica e complementou, tecendo comentários detalhados sobre suas impressões dos compositores de cada tendência:

os compositores de vanguarda apresentam “forte personalidade criativa”, além de “sabor internacional de modernidade”; os neonacionalistas fundem o “impulso rítmico dos tambores” às técnicas composicionais contemporâneas”; os neo-românticos assumem a tonalidade “em sua plenitude”, preocupados “com uma forma mais direta de comunicação”; (...) [os compositores pós-modernos], caminham para frente, na procura de novas formas de expressão e comunicação vinculadas à cultura da sociedade pós-industrial de nossos dias; a música eletroacústica, por sua “riqueza ilimitada”, é passível de “várias subdivisões”(Tacuchian, apud SALLES, 2003, 156-157).

Podemos observar que esse momento também foi marcado pelo ecletismo na composição erudita brasileira e que alguns dos compositores presentes na coleção apresentavam um perfil propenso a esta prática composicional. Segundo Salles, o ecletismo musical, que implica em uma confluência de estilos que compõem uma síntese indefinível dos elementos utilizados, em parte se explica “pela aparente impossibilidade de novas linguagens; qualquer ação dentro das combinações conhecidas – modalismo, tonalismo, atonalismo, aleatorismo, dodecafonismo, serialismo, improvisação, colagem etc - implica alguma referência a passado” (Salles, 2003, 185). O predomínio desse tipo de perfil se justificava, entre os compositores brasileiros, por dois motivos: “primeiro, havia o exemplo de Villa-Lobos, cuja obra é marcada por sua ausência de rigor estilístico; segundo, por uma questão da própria formação desses compositores que não estavam presos a nenhuma tradição, mas expostos a diversas influências” (SALLES, 2003, 186).

A década de 1970 foi decisiva para a consolidação do violão como instrumento de concerto no Brasil. Dentre os acontecimentos que favoreceram esta situação, podemos destacar: um verdadeiro “boom” do mercado editorial para violão, destacando-se a atuação de três casas sediadas em São Paulo, a Ricordi Brasileira, a Irmãos Vitale e a Novas Metas; o aparecimento de compositores que contavam com o estudo sistemático do instrumento em sua formação, revigorando assim o repertório do violão. Dentre eles, podemos citar: Pedro Cameron (1949), Nestor de Hollanda Cavalcanti (1949), Sérgio Assad (1952), Antônio Gilberto Machado de Carvalho (1952), Paulo Porto Alegre (1956) e Roberto Victório (1959); a proliferação do ensino do instrumento, seja em cursos sazonais ou regulares, culminando no ingresso do mesmo no ambiente universitário; e a consolidação da carreira internacional de toda uma geração. Desta, podemos destacar nomes como os de Turíbio Santos (1943), Carlos Barbosa-

Lima (1944), Sérgio (1948) e Eduardo Abreu (1949), Sérgio (1952) e Odair Assad (1956). Esses concertistas também foram responsáveis por despertar, nos compositores que tinham pouca ou nenhuma familiaridade com o violão, o interesse em escrever para o instrumento.

Até aquele momento, a única obra brasileira para violão que gozava de reconhecimento internacional era a de Villa-Lobos. A partir da década de 1970, três compositores ligados, à época, à estética nacionalista, Francisco Mignone (1897-1986), Radamés Gnattali (1906-1988) e César Guerra-Peixe (1914-1993), aderiram à escrita para o violão. Moacyr Teixeira ressalta que, “nesses três trabalhos, temos o registro das primeiras obras que realmente repercutiram no cenário violonístico, após o legado deixado por Villa-Lobos” e aponta a “grande qualidade técnica desses compositores” como um dos principais motivos para este sucesso (TEIXEIRA, sd, 18). Este foi o momento oportuno para o desenvolvimento de novas tendências composicionais que encontraram receptividade, quase irrestrita, no violão. O instrumento estava aberto a experimentações e descobertas sonoras. Turíbio, que concorda com essa afirmação, acrescentou em entrevista: “o violão é um instrumento novo, saído da fôrma, ele não tem toda aquela história antiga do piano e do violino. Ele tem uma história bonita de um instrumento menor, que não tinha os recursos que tem hoje em dia” (SANTOS, 2012). Sobre o posicionamento do violão e suas conquistas na década de 1970, Moacyr Teixeira afirma que:

A década de 1970 revelou ao violão dinâmicas estilísticas novas e assegurou o seu caráter de instrumento propício para novas e ousadas pesquisas composicionais. Revelou também que o repertório violonístico estivera passando por um período de buscas idiomáticas e, neste sentido, esse espaço de tempo representou uma época em que o violão teve suas maiores descobertas, veja-se aí o repertório de Pedro Cameron, Lina Pires de Campos e Edino Krieger, que são ainda lembrados pelas gerações de novos violonistas brasileiros (TEIXEIRA, s.d., 22).

3.2 A escolha dos compositores

Colhido em entrevista, Turíbio Santos afirmou que “a escolha dos compositores foi pela relação pessoal” e a receptividade dos compositores em compor para o violão, “foi imediata, direta” (SANTOS, 2012). Sobre os compositores escolhidos pelo violonista, todos já possuíam reputação no cenário musical brasileiro. Ao observarmos o montante de obras da *Collection Turíbio Santos*, onze ao todo, constatamos que somente dois dos compositores

tiveram mais de uma obra na coleção, Radamés Gnattali e Marlos Nobre. Este último, a partir de determinado momento, teve maiores pretensões na coleção e relatou sobre seu projeto:

Eu escrevi primeiro o *Momentos I* que era intitulado somente *Momentos*, pois eu ainda não pensava em uma série. Pouco a pouco, com o estímulo que recebi do Turíbio e já de outros violonistas como o Oscar Cáceres, que adorou minha obra, eu comecei a pensar em uma série de *4 Momentos* que tomou a forma em minha cabeça como um ciclo integrado, quase uma “Sonata” para violão. Realmente se você vê assim, a obra tem uma integralidade de concepção como uma sonata em 4 movimentos; o 1º com caráter de introdução; o 2º uma espécie de scherzo em forma de toccata virtuosística; o 3º um movimento lento, introspectivo e o 4º um Final, uma espécie de moto continuum (NOBRE, 2012).

A utilização do violão por parte dos compositores convidados por Turíbio, salvo dois casos, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, não era sistemática. Compositores como Edino Krieger, Ricardo Tacuchian, José Antônio de Almeida Prado e Cláudio Santoro tinham utilizado o instrumento de maneira tímida. O único que ainda não havia escrito nenhuma obra para violão, Marlos Nobre, aproveitou a encomenda feita por Turíbio e a possibilidade de publicação na casa francesa para estreiar no instrumento. Se por um lado, a *Collection Turíbio Santos* praticamente finalizou a produção para o violão dos dois compositores ligados à estética nacionalista, por outro, ela se apresentou como uma porta de entrada para o universo do instrumento aos compositores ligados, à época, à estética vanguardista.

3.3 As obras da *Collection Turíbio Santos*

Nesta parte, pretendemos confeccionar uma espécie de “guia das obras da coleção”, que poderá ser utilizado por violonistas que desejam ter informações prévias, antes de estudar alguma obra, ou então por músicos que queiram conhecê-las. Primeiramente, anotaremos informações preliminares como ano de composição, ano de publicação, duração aproximada, data e local da estreia mundial, idioma, e, quando houver, alguma informação adicional. Em seguida, descreveremos sobre determinadas particularidades de cada obra, como o momento da composição, as partes constituintes de cada uma, alguns elementos musicais de destaque que estejam contidos no texto musical, ou ainda características da escrita instrumental utilizada pelos compositores.

3.3.1 *Momentos I*, op. 41 nº 1 – Marlos Nobre

Ano de composição: 1974.

Ano de publicação: 1975.

Duração aproximada 5’.

Idioma: atonal.

Estreia mundial: 15/04/1974. Local: Queen Elizabeth Hall, Londres – Inglaterra. Informação adicional: Patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Em entrevista, Turíbio Santos relatou que, na época da composição da obra, “Marlos Nobre trabalhava na Funarte, no departamento de música. Ele sempre teve muita velocidade, muito ímpeto para escrever, então compôs o *Momentos I*” (SANTOS, 2012). Ao analisarmos alguns programas de concertos do violonista, notamos seu imediato interesse pela obra, incorporando-a rapidamente no seu repertório. Segundo Marlos Nobre, esta obra possui “um caráter introdutório” e apresenta uma linguagem “extremamente cromática” (NOBRE, 2012). Sobre a composição, Nobre afirmou:

eu escrevi a obra em um sítio isolado no Rio de Janeiro e tinha levado um violão velho para lá, onde experimentava à minha maneira as coisas. Por exemplo, a ideia de abaixar a afinação da sexta corda, no meio da composição e utilizar isso como elemento fundamental da obra, surgiu do manuseio mesmo do instrumento. O Turíbio me dizia então: “Escreva o que lhe vem à cabeça, sem se preocupar e se tiver algo a mudar veremos depois” (NOBRE, 2012).

Diferentemente de outras obras brasileiras para violão editadas até aquela época, a partitura do *Momentos I*, possui uma grande quantidade de marcações de dinâmica, agógica e caráter, que servem para orientar o violonista quanto à interpretação da obra. Outro ponto de interesse é que, talvez essa seja a primeira obra brasileira para violão solo que apresenta uma espécie de “bula”, anexa à partitura. Este tipo de documento facilita o entendimento de alguns signos musicais, não convencionais na literatura do instrumento, colocados no texto musical (figura 1).

SIGNES

	= Tirer la corde violemment contre le manche
	= Point d'orgue normal
	= " plus court
	= " long
	= Accelerando
	= Ritardando
	= Rapido ad libitum
	= Arpège très rapide dans la direction indiquée
	= Arpège lent dans la direction indiquée
	= désaccorder la guitare jusqu'à la note indiquée

Figura 1: Bula anexa ao *Momentos I*.

Esta obra, que é dividida em duas partes, *Violento* e *Meno mosso ma agitato*, apresenta duas ideias muito interessantes e pouco utilizadas na literatura do instrumento até então: a utilização do *Pizzicato à la Bartók*, nas primeiras notas da obra imitando um berimbau, despertando de imediato a atenção do ouvinte de modo violento (figura 2); e a utilização de *Scordatura* na seção de transição entre as duas partes. Nessa nova afinação, o compositor pede que a sexta corda, que está afinada em mi₁ seja abaixada para ré₁, depois para ré_{b1} e, por fim, se estabilize no ré₁ (figura 3).

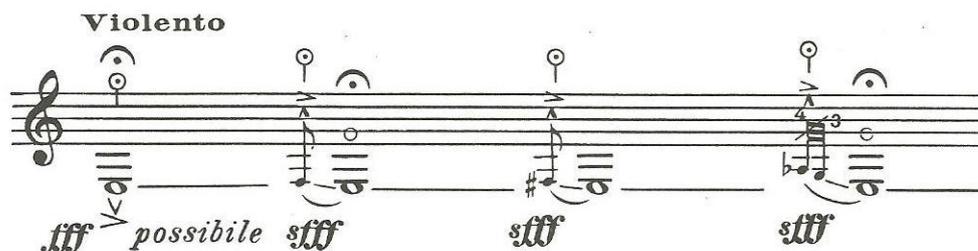


Figura 2: Pizzicato à la Bartók no início do *Momentos I*.

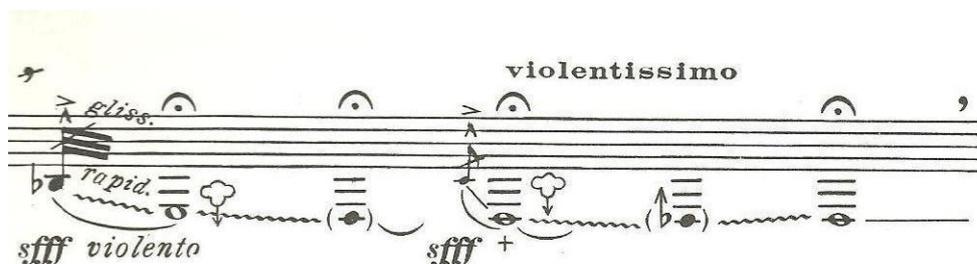


Figura 3: *Scordatura* na seção de transição do *Momentos I*.

3.3.2 *Ritmata* – Edino Krieger

Ano de composição 1974.

Ano de publicação: 1975.

Duração aproximada 6'.

Idioma: atonal.

Estreia mundial: 03/12/1974. Local: Salle Gaveau, Paris - França.

Informação adicional: Patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

O contato entre Turíbio Santos e Edino Krieger era muito anterior à encomenda da *Ritmata*. O violonista foi aluno de matérias teóricas de Krieger, e este, aluno de violão de Turíbio. O compositor já havia escrito, ainda na década de 1950, um *Prelúdio*, obra que até aquele momento, o próprio Krieger não o considerava “de concerto”. De posse de uma cópia dessa música, quando surgiu o projeto da Max Eschig, Turíbio lhe disse: “ou você faz uma peça nova para esta coleção, ou então eu vou usar e vou gravar o *Prelúdio*” (KRIEGER, 2012). Sobre sua intenção, em ter uma obra escrita por Edino Krieger, Turíbio relatou:

eu vivia insistindo com ele para escrever uma obra para violão. Um dia eu o procurei e disse: “Edino, agora tem uma editora por trás, agora tem uma gravadora por trás”. Aí ele fez finalmente a *Ritmata* (SANTOS, 2012).

Em entrevista, Krieger contou que o título original da obra era outro: “era *Toccata para violão*”. Turíbio teria manifestado o desejo de renomeá-la e disse: “vamos rebatizar essa tocata. Ela tem muito ritmo, vamos chamá-la de *Ritmata*. Este título é uma contribuição do Turíbio” (KRIEGER, 2012). O compositor acrescentou sobre o nome dado anteriormente à obra:

Eu sempre gostei muito do dinamismo rítmico da tocata, não das tocatas de Bach, mas das tocatas mais recentes, mais contemporâneas, do tipo das tocatas de Prokofiev, das tocatas modernas. Estas obras têm essa pulsação rítmica forte e eu sempre gostei muito disso (Krieger, 2012).

Segundo Krieger, a ideia inicial para a composição da *Ritmata*, “foi fazer alguma coisa utilizando a percussão, percutindo nas cordas do violão. Foi este o ponto de partida” (KRIEGER, 2012). Sobre o processo composicional e o resultado final da obra, Turíbio foi enfático em afirmar que: “o Edino utilizou todos os seus recursos composicionais, que são espetaculares, em função de uma técnica de violão que ele dominava bem. Então ele fez uma peça difícil, mas viável, brilhante, mas viável” (SANTOS, 2012). Tal qual a primeira obra da coleção, esta também possui uma “bula” (figura 4).

IGNES:

- ⊙ *percussion sur la table d'harmonie*
- × *percussion M.G. sur les cordes de la guitare*
- ⊗ *percussion M.D. sur les cordes de la guitare*



Figura 4: Bula anexa à *Ritmata*.

A *Ritmata* é dividida em cinco partes: *Lent*; *Allegro energico*; *Cadenza* (ad lib.); *Allegro energico*; *Coda* e sua primeira parte, *Lent*, é inteiramente dedicada à utilização da percussão com a emissão de sons na região do braço do violão (figura 5).

Lent *percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*

a Tempo
Jeu normal

Figura 5: *Lent da Ritmata*.

3.3.3 Livro *Para Seis Cordas* – José Antônio de Almeida Prado

Ano de composição 1974.

Ano de publicação: 1975.

Duração aproximada 7'.

Idioma: atonal.

Estreia mundial: 03/12/1974. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

Informações adicionais: Foi terminada em 20 de julho de 1974 e não contou com o patrocínio do Ministério das Relações Exteriores do Brasil.

Sobre o título da obra, José Antônio de Almeida Prado relatou em entrevista a Fábio Scarduelli que: “o nome de livro porque é uma suíte, com três peças, uma nova maneira de pensar” e acrescentou sob a construção formal dos movimentos, “eles vêm de uma necessidade de não pensar em forma sonata” (Prado, apud SCARDUELLI, 2007). Apesar de ser escrita também em 1974, mesmo ano das duas obras anteriores, esta não foi contemplada com o financiamento do Ministério das Relações Exteriores do Brasil. Segundo Turíbio, “no caso do Almeida Prado, ele compôs espontaneamente” (SANTOS, 2012). Almeida Prado utilizou-se, em vários momentos desta obra, de ressonâncias criadas por arpejos rápidos e realizados em cordas diferentes (figura 6).

MÉMOIRE
MEMÓRIA

pp

cresc.
Rep. env. 10 sec.

pp

Figura 6: Arpejos rápidos no *Livro Para Seis Cordas*.

Este tipo de escrita, também é encontrado na obra *La Espiral Eterna*, de 1971, do compositor cubano Léo Brouwer. Sobre esta, Almeida Prado relatou:

...eu não a conhecia! Mas pode-se dizer que tudo isso estava no ar: estava em Stockhausen, em Boulez... São Clusters, não é? Já a coincidência das notas pode ser explicada pelo fato do Mi ser corda solta, e na situação do Mi cluster só é possível com Mi, Ré# e Ré. Isto não é invenção dele, mas diz respeito às possibilidades do violão. Então a *Méditation* é um momento lento que dialoga com os gestos rápidos e lentos da seção B. Também tem muita relação com as constelações das *Cartas Celestes*. Já a *Mémoire* volta-se ao primeiro movimento, com os clusters, os cachos de notas; e no meio, a memória da *Méditation* (Prado, apud SCARDUELLI, 2007).

Este mesmo efeito também foi utilizado pelo compositor, pouco tempo depois, na sua obra mais conhecida para piano, *Cartas Celestes*. Sobre a coincidência do estilo composicional dessas duas obras, Almeida Prado relatou a Fábio Scarduelli, “veja aqui, 20/07/1974, referindo-se à data da composição do *Livro Para Seis Cordas*. Eu compus a *Cartas Celestes* em 02/08/1974, uma semana depois! É continuação do livro” (Prado, apud SCARDUELLI, 2007).

O *Livro Para Seis Cordas* é dividido em três partes: *Discours*; *Méditation*; *Mémoire*. Na primeira e terceira partes dessa obra, o compositor utiliza-se predominantemente das ressonâncias. A segunda, *Méditation*, se insere como contraste, utilizando ora contraponto imitativo, ora escrita coral (figura 7).

MÉDITATION
MEDITAÇÃO



Figura 7: *Méditation*, segunda parte do *Livro Para Seis Cordas*.

3.3.4 *Momentos II*, op. 41 n° 2 – Marlos Nobre

Ano de composição 1975.

Ano de publicação: 1980.

Duração aproximada 5'.

Idioma: atonal.

Estreia mundial: 12/12/1977. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

A característica principal desta obra parece ser mesmo o seu caráter virtuosístico (figura 8). Como classificou o próprio compositor, o *Momentos II* é “uma espécie de scherzo em forma de toccata virtuosística” (NOBRE, 2012). Sobre a linguagem utilizada para a confecção desta obra, Nobre enfatiza que, tal qual o *Momentos I*, a linguagem é “extremamente cromática”.



Figura 8: Caráter virtuosístico do *Momentos II*.

O *Momentos II* é dividido em cinco partes: *Con fuoco*; *Calmo*; *Più Mosso marcato*; *Calmo dolcissimo*; *Con fuoco*. Ao observarmos o encadeamento das partes desta obra, constatamos o que o compositor articula sua forma intercalando, ora um andamento vivo ora um andamento calmo, como pode ser constatado na transição entre a terceira e a quarta partes, *Più Mosso marcato* e *Calmo dolcissimo* (figura 9).

The image shows a musical score for guitar. The top system is marked 'con fuoco' and includes a guitar solo with various techniques like bends and harmonics (Harm. XII). The bottom system is marked 'Calmo, dolcissimo (rubato)' and features a more melodic and slower passage with dynamics like p, mp, and mf. The score includes fingerings, breath marks, and dynamic markings.

Figura 9: Transição entre a terceira e a quarta partes do *Momentos II*.

3.3.5 *Momentos III*, op. 41 nº 3 – Marlos Nobre

Ano de composição 1978.

Ano de publicação: 1981.

Duração aproximada 6'.

Idioma: predominantemente atonal.

Estreia mundial: 22/06/1978. Local: McMillan Theatre, Toronto – Canadá.

Informação adicional: Comissionada pelo Guitar Society of Toronto para o “Festival Guitar 78”.

Segundo Marlos Nobre, o *Momentos III* é “um movimento lento, introspectivo” (figura 10). Sobre a encomenda da obra, Marlos afirmou: “o Turíbio conseguiu uma graninha, algo como 500 dólares do Festival de Toronto, mas eu já tinha escrito sem interesse em encomenda o *Momentos III* para ele” (NOBRE, 2012).

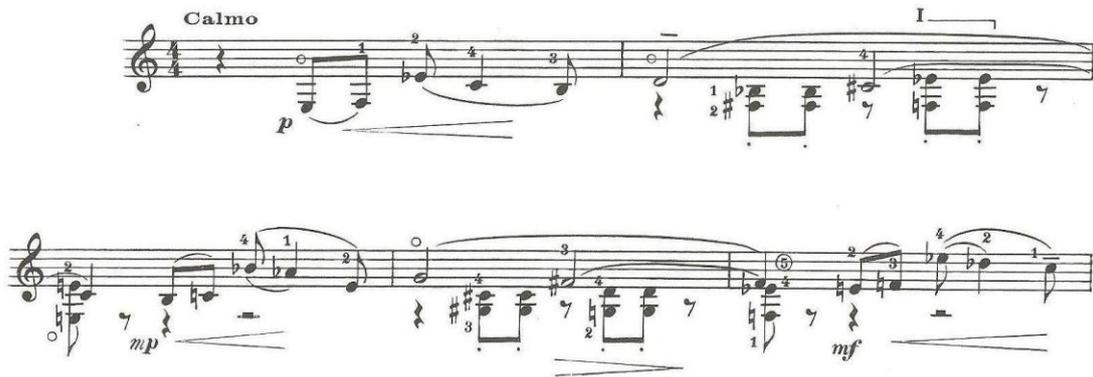


Figura 10: Caráter do *Momentos III*.

Esta talvez seja a obra em que Nobre presta homenagem a seu pai, violonista amador que foi responsável em lhe mostrar o universo do instrumento. Sobre este momento, Nobre relatou:

papai me levava aos domingos a uma reunião de violonistas, a maioria amadores, outros não, que se reuniam para tocar em conjunto, arranjos improvisados na hora de valsas, choros e até aberturas de óperas! Mas entre eles havia um violonista excepcional, magrinho, tuberculoso, o Amarildo. Um gênio, verdadeiramente. Ele tocava só, sempre, e então era aquele silêncio. Era absolutamente fenomenal os improvisos que fazia sobre qualquer tema popular ou clássico que lhe era dado (NOBRE, 2012).

Esta obra é dividida em três partes: *Calmo*; *Adagio*; *Calmo*. Diferentemente das duas anteriores, esta é “mais tonal”, segundo palavras do próprio compositor. O *Momentos III* se caracteriza pelo emprego de melodias com caráter seresteiro (figura 11).



Figura 11: Melodia com caráter seresteiro no *Momentos III*.

3.3.6 *Lenda Sertaneja* – Francisco Mignone

Ano de composição 1932.

Ano da transcrição: 1980.

Ano de publicação: 1985.

Duração aproximada 5'.

Idioma: tonal.

Estreia mundial: 29/08/1980. Local: Sala Cecília Meirelles, Rio de Janeiro – Brasil.

Informação adicional: Única transcrição da coleção.

Francisco Mignone já contava com 83 anos quando Turíbio Santos lhe fez a encomenda. O compositor decidiu então realizar a transcrição de uma *Lenda Sertaneja*. O ciclo das *10 Lendas Sertanejas* para piano foi escrito entre 1923 e 1941 e, para Bruno Kiefer, “revelam, já pelo título, a intenção de auto-afirmação nacional” (KIEFER, 1983, 21). Por outro lado, Kiefer argumenta que “globalmente, a série revela um compositor urbano que de sertão tem, no máximo, informações indiretas. Mignone não interpreta musicalmente o sertão” (KIEFER, 1983, 50). A obra que posteriormente foi transcrita para violão, a sétima, foi escrita em 1932 e tem uma nítida influência da *Lenda do Caboclo*, de Villa-Lobos. Em entrevista Turíbio ressaltou que Mignone “escreve coisas lindas para o violão, mas a *Lenda Sertaneja*, por exemplo, é uma música bonita, mas é pianística, muito pianística e isto prejudica. O violonista toca, mas sente que está tocando piano no violão” (SANTOS, 2012). Segundo o violonista paulista Edelson Gloeden, esta obra “é uma transcrição bem simplificada” do original para piano. A *Lenda Sertaneja*, o *Batuque* e as *Três Valsas Brasileiras*, todas dedicadas a Turíbio Santos, são as últimas páginas escritas por Mignone para violão solo.

A utilização de empréstimo modal para a construção do plano harmônico e também instabilidade rítmica, imitando o estilo improvisativo, são alguns elementos inerentes à tradição da música popular brasileira, recorrentes na obra de Francisco Mignone e que também estão presentes na *Lenda Sertaneja* (figura 12).

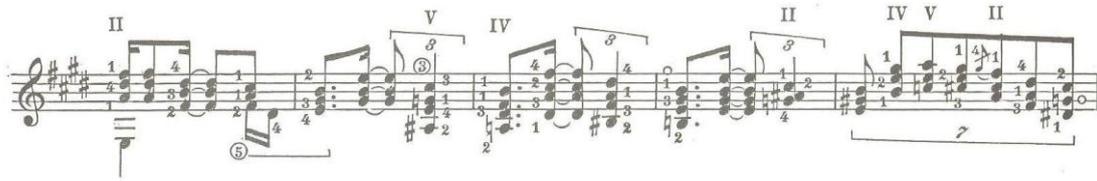


Figura 12: Utilização de uma rítmica instável na *Lenda Sertaneja*.

A *Lenda Sertaneja* é dividida em quatro partes: *Introdução*, *A*, *B*, *Coda*. Na *Introdução*, encontramos uma inusitada sonoridade criada por acordes arpejados no sentido agudo-grave. Em quase todos os acordes, observamos a utilização de uma corda solta (figura 13).



Figura 13: Sonoridade inusitada na introdução da *Lenda Sertaneja*.

3.3.7 *Lúdica I* – Ricardo Tacuchian

Ano de composição 1981.

Ano de publicação: 1985.

Duração aproximada 6'.

Idioma: atonal, na segunda parte, tende ao experimentalismo.

Estreia mundial: 27/06/1981. Local: Macmillan Theatre, Toronto – Canadá.

Segundo o próprio compositor, “esta foi minha primeira experiência séria no violão” (TACUCHIAN, 2012). Anteriormente, Tacuchian tinha composto uma obra de câmara chamada *Libertas quae sera tamen*, onde o violão, integrante de uma formação camerística,

era utilizado de modo muito elementar. Sobre a *Lúdica I*, que talvez seja a obra mais vanguardista da coleção ao lado do *Momentos I*, Tacuchian relatou:

nesta época eu estava encerrando uma fase composicional em minha carreira. Foi meu período de vanguarda/experimentalismo (uso as duas palavras porque, no Brasil, elas são usadas quase como sinônimos mas, nos Estados Unidos, têm significado diferente. Minha fase de vanguarda/experimentalismo ocorreu principalmente na década de 70. Ela se caracterizava por alguns parâmetros que poderia resumir assim: pesquisa do signo novo evitando qualquer padrão da prática comum; em outras palavras, a procura do novo e a repulsa pela tradição; abandono da hegemonia da melodia, da harmonia e do contraponto, substituindo-os por pesquisa de novas texturas, densidades, intensidades, efeitos timbrísticos, o ruído, a aleatoriedade e assim por diante. Com *Lúdica I* eu estava começando a abandonar a postura radical da década anterior embora ainda refletisse algumas daqueles objetivos (TACUCHIAN, 2012).

A *Lúdica I* é dividida em três partes: *Andante*; *Grave*; *Moderato*. Tacuchian definiu assim cada parte da obra:

O *Andante* são variações sobre um tema apresentado após uma pequena introdução. O *Grave* se desenvolve na fronteira entre o ruído e o som de altura definida. O *Moderato* tem caráter predominantemente rítmico (TACUCHIAN, 2012).

De maneira semelhante ao *Momentos I* e à *Ritmata*, esta obra também apresenta uma “bula”, anexa à partitura (figura 14). Tacuchian emprega nesta obra, um recurso de escrita pouco utilizado na literatura do violão até então, a utilização de duas pautas simultâneas no *Andante*, primeira parte da obra (figura 15).

CONVENTIONS

CONVENÇÕES



Frapper les cordes avec les doigts de la main droite et laissez vibrer.
Percutir as cordas com a região palmar dos dedos da mão direita e deixa'-las vibrar.



Frapper la caisse d'harmonie avec la pointe des doigts.
Percutir a caixa harmônica com a ponta dos dedos.



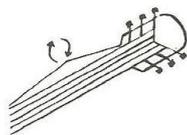
Frapper avec un doigt de la main gauche sur une corde.
Golpe de dedo da mão esquerda sobre a corda.



Frapper rapidement sur la caisse d'harmonie avec la main droite comme si c'était un trémolo.
Percutir a caixa harmônica com a mão espalmada como se fôsse um trémolo.



Glissando avec l'ongle sur la corde indiquée.
Glissando com a unha sobre a corda indicada.



Modifier successivement l'accord de la corde en la tendant et la détendant avec la main gauche.
Alterar sucessivamente a afinação da corda retesando-a e afrouxando-a com a mão esquerda.

Figura 14: Bula anexa à *Lúdica I*.

Figura 15: Utilização de duas pautas simultâneas no *Andante* da *Lúdica I*.

3.3.8 *Momentos IV*, op. 54 – Marlos Nobre

Ano de composição 1982.

Ano de publicação: 1984.

Duração aproximada 4’.

Idioma: predominantemente atonal.

Estreia mundial: 25/03/1983. Local: Odeon Theatre, Ottawa – Canadá.

Informação adicional: Peça de confronto no “Concurso Internacional Villa-Lobos” de 1984.

Tal qual o *Momentos II*, esta também é uma peça de fôlego, ou como dito pelo compositor, “uma espécie de moto continuum” (figura 16). Sobre a linguagem utilizada, Marlos Nobre argumenta que, esta obra “é quase modal” (NOBRE, 2012).

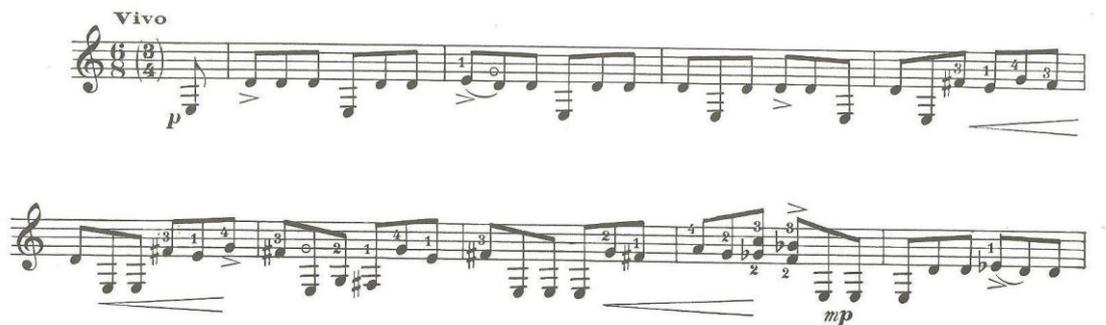


Figura 16: Caráter de moto continuum no *Momentos IV*.

Segundo o violonista mineiro Fernando Araújo, o *Momentos IV* foi utilizada como peça de confronto na fase final do “Concurso Internacional Villa-Lobos”, realizado no Rio de Janeiro em 1984 e que teve como ganhador o paulista Paulo Porto Alegre. Araújo acrescentou que, no concurso, foi entregue aos participantes um “manuscrito do *Momentos IV*” e, sem mencionar quais são, que este “possui algumas diferenças em relação à versão publicada” (ARAÚJO, 2012).

O *Momentos IV* é dividido em três partes: *Vivo*, *Lento*, *Tempo I*°. Podemos observar na primeira e terceira partes, um acúmulo progressivo na textura. Para auxiliar este processo, o compositor utiliza a nota mi1 (a sexta corda solta) funcionando como pedal (figura 17).

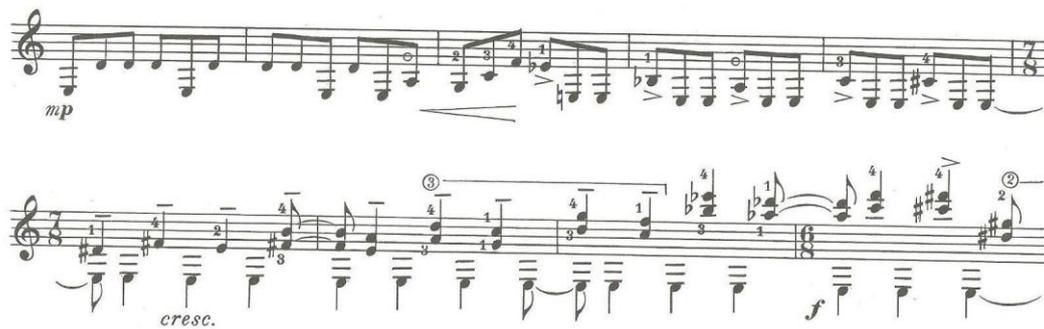


Figura 17: Acúmulo de textura e utilização da nota mi como pedal no *Momentos IV*.

3.3.9 *Dois Prelúdios* – Cláudio Santoro

Ano de composição 1982.

Ano de publicação: 1986.

Duração aproximada 7'.

Idioma: atonal.

Estreia mundial: 26/02/1984. Local: Wigmore Hall, Londres – Inglaterra.

Informações adicionais: Obra terminada em 07 de julho de 1982 em Campos do Jordão e única obra que já contava com uma publicação anterior.

Ao que consta, Cláudio Santoro é o compositor presente na coleção que menos contato teve com o violão, o que se reflete, por exemplo, em sua parca produção. O compositor publicou pela sua editora particular, a Edition Savart em 1982, um caderno contendo sua produção para o instrumento até aquele momento, os *Dois Prelúdios* e também um *Estudo*, esse escrito naquele mesmo ano e dedicado a Geraldo Ribeiro. Notamos, ao confrontar as duas fontes impressas dos *Dois Prelúdios*, a partitura Savart e a partitura Max Eschig, consideráveis diferenças no texto musical: algumas notas estão grafadas em oitava diferente; a partitura Max Eschig oferece ao executante mais informações sobre dedilhado; na partitura Savart, existem algumas passagens pouco idiomáticas em ambos os *Prelúdios* e na partitura Max Eschig, o compositor optou em acrescentar *ossias*, que tornam essas passagens mais apropriadas ao violão. Essas *ossias* foram propostas por Turíbio Santos (figura 18).



Figura 18: *Ossia* encontrada na partitura Max Eschig do primeiro prelúdio, *Tempo libero (andado)*.

Os *Dois Prelúdios* são obras de duração relativamente curta. O primeiro, *Tempo libero (andado)*, foi escrito sem grandes contrastes internos. Já o segundo, *Moderato*, que é dividido em três partes, privilegia, em cada uma, um tipo diferente de textura, como pode ser observado na segunda e a terceira partes (figura 19).

Figura 19: Texturas diferentes no segundo prelúdio, *Moderato*.

3.3.10 *Brasiliana n° 13* – Radamés Gnattali

Ano de composição 1983.

Ano de publicação: 1985.

Duração aproximada 9'.

Idioma: tonal.

Estreia mundial: 26/02/1984. Local: Wigmore Hall, Londres – Inglaterra.

Informação adicional: Última *Brasiliana* escrita pelo autor.

A série das *Brasilianas*, que foi escrita para as mais diferentes formações instrumentais, teve início em 1944 com uma obra orquestral. A *Brasiliiana* anterior à de violão, escrita para dois pianos e orquestra de cordas, foi composta em 1968. Tudo nos leva a crer que Gnattali já havia terminado esta série quando, por encomenda de Turíbio, decidiu rever sua decisão. A *Brasiliiana n° 13* e também a *Pequena Suíte*, muito se diferenciam da produção violonística solo de Gnattali até então, que era composta de obras didáticas, como os *10 Estudos* de 1967, ou então de obras que não exploravam formas ou gêneros musicais mais complexos como, por exemplo, a sonata, a suíte ou ainda, o tema com variações. Segundo Turíbio, que fora homenageado com o primeiro número do caderno de estudos, a composição desta obra se deu em apenas “quinze dias” e complementou: “eu pedi ao Radamés, na *Brasiliiana n° 13*, que a peça tivesse, o mais próximo possível, daquele compositor da Rádio Nacional” (SANTOS, 2012).

A *Brasiliiana 13* foi concebida como uma suíte, dividida em três partes: *Samba Bossa-Nova*; *Valsa*; *Choro*. Em toda a sua obra para violão, Gnattali lança mão de alguns procedimentos composicionais que demonstram sua total afinidade com a escrita idiomática do instrumento. Dentre eles, podemos citar: a utilização de acordes paralelos, usando a mesma fôrma e percorrendo várias casas ao longo do braço do violão, como pode ser visto no *Samba Bossa-Nova* (figura 20); e o emprego da linha melódica, realizada, ora sob forma de arpejo, ora de escala, utilizando predominantemente cordas diferentes do violão. Este tipo de escrita pode ser observado no *Choro* (figura 21).



Figura 20: Utilização de acordes com a mesma fôrma ao longo do braço do violão no *Samba Bossa-Nova* da *Brasiliiana n° 13*.

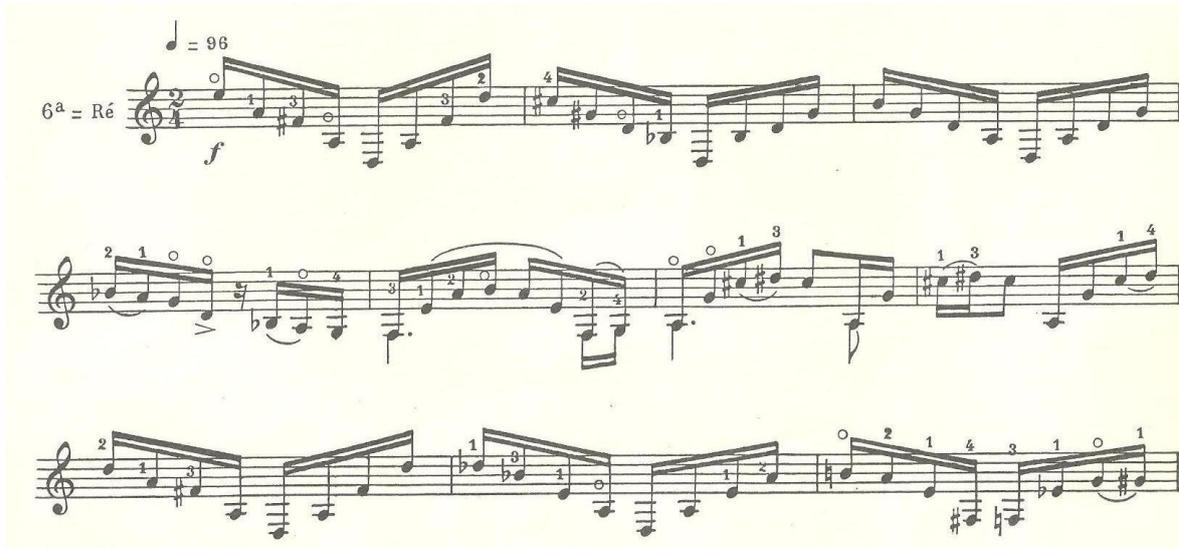


Figura 21: Linha melódica em forma de arpejo no *Choro da Brasileira nº 13*.

3.3.11 *Pequena Suíte* – Radamés Gnattali

Ano de composição 1985.

Ano de publicação: 1989.

Duração aproximada 9'.

Idioma: tonal.

Estreia mundial: 13/03/1987. Local: Salle Gaveau, Paris – França.

Informação adicional: Segundo Turíbio Santos, esta foi a última composição do autor.

Em entrevista, Turíbio Santos relatou que a composição desta obra também se deu em aproximadamente “quinze dias”. Em conversa com o compositor, o violonista ponderou que, “faltava no repertório do violão uma obra com sabor nordestino de um grande compositor”. Então Gnattali lhe teria dito: “eu tenho alguns temas, deixa comigo” (SANTOS, 2012).

Assim como a *Brasileiana nº 13*, a *Pequena Suíte* também é dividida em três partes: *Pastoril*; *Toada*; *Frevo*. Ambas as obras, são compostas por danças ou gêneros musicais bastante recorrentes na música popular brasileira. Ainda sobre a utilização, por parte de Gnattali, de recursos idiomáticos do violão, podemos destacar também: utilização da relação intervalar da afinação do violão para a construção da textura de melodia acompanhada, como pode ser observado na *Pastoril* (figura 22); e a mudança de harmonias realizadas por arpejos, estes

feitos em cordas diferentes do instrumento. Este tipo de escrita pode ser observado no *Frevo* (figura 23).



Figura 22: Textura de melodia acompanhada utilizando cordas diferentes do violão na *Pastoril* da *Pequena Suíte*.

Figura 23: Mudança de harmonias utilizando arpejos em cordas diferentes no *Frevo* da *Pequena Suíte*.

A *Collection Turíbio Santos* poderia ser entendida como um panorama da composição erudita brasileira à época? Sob determinados pontos de vista, sim. Acrescentando o fato da participação de sete dos compositores brasileiros mais destacados da época, observamos também uma heterogeneidade positiva, quanto ao emprego de diferentes técnicas composicionais. Senão vejamos: Radamés Gnattali e Francisco Mignone se mantiveram fiéis, cada um à sua maneira, à estética nacionalista. Cláudio Santoro escolheu o idioma atonal livre para a composição dos *Dois Prelúdios*. Edino Krieger aliou na *Ritmata*, novos recursos sonoros, como o emprego da percussão no instrumento, com uma ampla exploração do atonalismo. Almeida Prado, que antecipou no *Livro Para Seis Cordas*, elementos que empregaria alguns dias depois nas *Cartas Celestes*, utilizou também da linguagem atonal, aproveitando de ressonâncias obtidas com cordas soltas do violão. Ricardo Tacuchian que parece mesmo ter composto uma das obras mais vanguardista da coleção, a *Lúdica I*. Esta tem a sua seção central, segundo palavras do próprio compositor, desenvolvida “na fronteira entre

o ruído e o som de altura definida”. Com o objetivo de “expandir os limites do instrumento”, Marlos Nobre será o compositor que investirá em linguagens diferentes para a composição de cada uma de suas quatro obras. Segundo o compositor: “a linguagem em todos eles é a minha linguagem daquele momento” (NOBRE, 2012). Com isto, temos a seguinte configuração: o *Momentos I* alia sonoridades pouco utilizadas no violão, como o *pizzicato a la Bartók* e a *Scordatura* no decorrer da obra, com a utilização de uma linguagem “extremamente cromática”; o *Momentos II*, que é serial, conta com uma rítmica vigorosa; o *Momentos III* é o “mais tonal” da série e possui um caráter introspectivo, quase seresteiro; o *Momentos IV*, que é uma espécie de moto continuum, utiliza uma linguagem “quase modal”. Sobre a forma de cada obra, Marlos comentou:

A forma de cada *Momentos* é única pois sempre eu escrevo uma obra pensando em sua forma como algo intrínseco, resultante do próprio material usado. E sempre uso o princípio básico do contraste, sem pensar, por exemplo, em formas simplórias como ABA ou similar. Para mim, o material sonoro se desenvolve de maneira independente na minha mente e a necessidade formal é, sobretudo, a de ORGANIZAR de maneira lógica e inteligível o material sonoro (NOBRE, 2012).

Do ponto de vista estrito da técnica instrumental, o que seria imprescindível a um violonista ao se deparar com as obras pertencem à *Collection Turíbio Santos*? De fato, observamos que elas possuem uma significativa heterogeneidade quanto à utilização instrumental e que apresentam um alto nível de dificuldade técnica. Além de abordagens técnicas já cristalizadas e indispensáveis para a formação de um violonista como o estudo sistemático de arpejos, escalas, saltos, ligados, bem como o conhecimento do braço do instrumento e também de suas particularidades localizadas, observamos que algumas obras da coleção exigem um estudo de técnicas específicas, a saber: para o *Momentos I*, de Marlos Nobre e a *Lúdica I*, de Ricardo Tacuchian, marcadamente as duas obras mais vanguardistas da coleção, o violonista precisa de uma grande variedade de dinâmica e de timbre para destacar as mudanças de caráter; para a *Ritmata*, de Edino Krieger e os *Momentos II* e *IV*, de Marlos Nobre, as três obras que têm caráter de toccata virtuosística, o violonista necessita, além da rítmica precisa, de uma boa resistência física, pois se tratam de obras bastante extenuantes.

3.4 Turíbio Santos: Intérprete/Editor

Para melhor compreendermos a dimensão do trabalho de intérprete e editor, realizado por Turíbio Santos, primeiramente levantaremos dois pontos: o contexto histórico/cultural do violão, para entendermos o porquê de sua pouca frequência no cenário musical erudito e a dificuldade de escrever para violão, fato decorrente do não entendimento pleno das capacidades técnicas e expressivas do instrumento por parte de alguns compositores. A seguir, mostraremos qual foi o papel desempenhado por Turíbio na coleção.

3.4.1 O contexto histórico/cultural do violão

Fernando Ferandière (1750-1816) foi o primeiro instrumentista a publicar um método de violão, *Arte de tocar la guitarra española por música* (1799), onde o meio de leitura vigente, a tablatura, foi substituído pelo pentagrama. Segundo o próprio autor, este método teria algumas vantagens, como a utilização do violão na prática de música de câmara com outros instrumentos da orquestra e a possibilidade de acompanhar o canto como se fosse um pianoforte. Apesar deste passo decisivo na história do violão, experiências, mesmo numerosas, foram pouco relevantes para a inclusão do violão em conjuntos camerísticos ou ainda como solista orquestral. O instrumento se ressentia de sua pouca sonoridade. Talvez seja esse o fator que mais tenha contribuído para que o violão ficasse à margem da tradição musical (DUDEQUE, 1994, 53).

Embora tenha sido um instrumento de grande penetração popular na Europa, frequentemente utilizado para a prática da musicalização e também para o acompanhamento de canções, a formação de um repertório consistente, que equiparasse o violão a outros instrumentos do círculo da música de concerto dependeu, já avançado o século XIX, essencialmente dos próprios virtuosos violonistas. A disseminação do instrumento se deu principalmente na Espanha, com nomes como Dionísio Aguado (1784-1849) e Fernando Sor (1778-1839), na Itália com Luigi Legnani (1790-1877), Ferdinando Carulli (1770-1841), Matteo Carcassi (1792-1853) e Mauro Giuliani (1781-1829), na Alemanha com Wenceslau Matiegka (1773-1830), Anton Diabelli (1781-1858) e Johann Kaspar Mertz (1806-1856), na França com Napoléon Coste (1805-1883) e, em menor proporção, em outros países. Segundo Norton Dudeque,

a atividade violonística nos principais países da Europa do século XIX foi bastante grande. O declínio do instrumento na segunda metade do século XIX, em favor do piano, apontado por Berlioz, é grandemente exagerado hoje em dia. A intensa atividade e a grande produção musical para o violão confirmam tal fato. O repertório violonístico do século XIX dependeu essencialmente dos virtuosos do instrumento para uma produção musical de qualidade. Esta situação mudará com o advento do violão moderno e com a criação no século XX, de um repertório composto em boa parte por obras de autores não violonistas. (DUDEQUE, 1994, 74)

A porta de entrada do violão no circuito da música erudita, mesmo de maneira tímida, foi com a afirmação do estilo nacionalista, ocorrido na Espanha, onde o instrumento já era muito popular. O exemplo espanhol nos basta para ilustrar essa transformação: com a necessidade de basear-se a composição em elementos da música popular, de modo a estabelecer uma identidade nacional musical, a presença da sonoridade violonística, índice e símbolo da música espanhola, surge quase que “espontaneamente” em obras pianísticas e orquestrais, como mostram os exemplos de Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Joaquín Malats (1872-1912) e também de Manuel de Falla (1876-1939). O passo para a transcrição dessas obras, numa espécie de “readaptação” à fonte original, com a sua consequente absorção no repertório do violão, foi praticamente natural, tendo sido Francisco Tárrega (1852-1909), então, um dos pioneiros e o principal nome do processo. Além de sua obra, toda original para o violão, Tárrega realizou uma série de transcrições para violão solo. Entre elas, o violonista deu especial atenção a obras de autores nacionalistas espanhóis como Albéniz, Granados e Malats, trazendo este repertório, ora essencialmente pianístico, para uma outra possibilidade de leitura. O recurso da transcrição serviu para construir um novo repertório para o instrumento, repertório esse mais elaborado musicalmente que o praticado até então. Desta forma, o violão chega ao circuito da música erudita por uma via indireta, a da transcrição. Sobre a produção de Tárrega, Norton Dudeque argumentou:

A obra musical de Tárrega é essencialmente violonística. São obras que refletem a época em que foram compostas e mostram a influência da música de Chopin, Wagner e Verdi. Algumas destas obras tornaram-se clássicos do repertório, como é o caso de *Capricho Arabe*, *Danza Mora* e *Recuerdos de la Alhambra*, o mais popular estudo de trêmulo da literatura violonística. Mas o melhor da produção musical de Tárrega está em suas *Mazurkas* e em seus *Prelúdios*, especialmente os de número 1, 2, 3, 4, 5 e 7. Também são importantes as transcrições de Tárrega, entre as quais se encontram obras de Albéniz, Bach, Beethoven, Chopin, Mendelssohn, Mozart, Schubert e Schuman. Algumas destas obras tornaram-se muito executadas, como é o caso da *Canzonetta* de Mendelssohn. Ainda em certa ocasião, é relatado que Albéniz confessou preferir as transcrições de Tárrega de suas obras do que as versões originais para piano. (DUDEQUE, 1994, 81)

O interesse de compositores não violonistas pelo instrumento, desconsiderados alguns precedentes que podemos considerar excepcionais, se afirma realmente com o empenho de eminentes violonistas, como os espanhóis Miguel Llobet (1778-1939) e, principalmente, Andrés Segovia (1894-1987). Este último, hábil em encomendar obras que servissem à sua carreira de intérprete. Em que pese a dimensão do trabalho de Segovia, do ponto de vista composicional, o violão continuaria a se ressentir da falta de uma tradição consolidada de escrita e, conseqüentemente, do desconhecimento de seus recursos técnicos e expressivos por parte dos compositores, resultado inegável de sua marginalização no meio musical erudito. Llobet e Segovia foram responsáveis por inaugurar uma nova tendência na história do instrumento: a escrita violonística por compositores não violonistas, incitando assim a criação de um novo e diversificado repertório. Se por um lado o violão estava muito bem representado na cultura popular de alguns países, ele não fora acolhido da mesma forma no cenário musical erudito.

No início do século XX, verdadeiras revoluções foram feitas na esfera musical: a busca por novas sonoridades harmônicas; a utilização quase indiscriminada da paleta de timbres; a opção por formações instrumentais mais concisas; e a procura por formas musicais mais atuais. Tudo isso poderia estar a serviço de uma oportuna inserção do violão, um instrumento que estava alheio à tradição musical. Mas o seu aproveitamento pela vanguarda composicional se deu de maneira muito tímida. Os grandes nomes da composição ainda olhavam com certo distanciamento para o instrumento. Compositores como Arnold Schoenberg (1874-1951), Anton Webern (1883-1945) e Alban Berg (1885-1935), dedicaram poucas páginas ao violão e outros como Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945) e Maurice Ravel (1875-1937), nada escreveram. Um exemplo da utilização do violão pelos compositores da “Segunda Escola de Viena”, acontece na ópera *Wozzeck*, de Alban Berg, onde o instrumento aparece a lado do bandolim na cena do cabaré.

No Brasil, especialmente a partir da década de 1920, grande parte do repertório erudito foi produzido segundo a estética nacionalista. Apesar de, como na Espanha, o violão ser o instrumento que talvez melhor representasse o universo popular, era também visto com desconfiança por parte dos compositores na exata medida em que seu percurso histórico associava-se à malandragem e à vida boêmia, tornando-o um corpo estranho no ambiente de elevação e refinamento da música artística. Embora oculto o instrumento físico, lembranças e

citações da sonoridade do violão têm presença constante em uma quantidade enorme de obras nacionalistas para piano, por exemplo, com inequívocas passagens alusivas ao violão seresteiro e a sua linha de baixos, típicos da música popular urbana. Registre-se que o primeiro compositor erudito brasileiro a ter escrito para violão parece ter sido mesmo Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959). Sua obra pode ser considerada um marco na literatura do instrumento. Encontramos indistintamente nela, recursos técnicos e expressivos absolutamente inovadores na literatura do violão.

3.4.2 A dificuldade de escrever para violão

A quase não utilização do violão na música de concerto acarretou várias consequências, entre elas, podemos citar a falta de uma cultura de escrita instrumental, ocasionando um desconhecimento de sua escrita por uma grande parcela de compositores. Uma escrita satisfatória para o violão implica em seu conhecimento, o que alguns compositores não estão dispostos a realizar. O compositor Hector Berlioz (1803-1869), que executava o instrumento, o incluiu no seu *Grand Traité d'instrumentation modernes*, onde escreveu, “é quase impossível escrever bem para o violão sem sabê-lo executar. A maior parte dos compositores que o empregam, estão longe de conhecê-lo e a razão é porque escrevem coisas com dificuldade excessiva, sem uma boa sonoridade e sem efeito” (Berlioz, apud DUDEQUE, 1994, 73).

Entre os obstáculos especificamente técnicos que costumam afastar os compositores do violão, sobretudo na música de câmara, podemos citar a pouca intensidade sonora, que exige um tratamento especial do instrumento quando em conjunto; sua afinação habitual, cujas diferenças intervalares em relação aos demais instrumentos de cordas como violino, viola e violoncelo privilegia o emprego de determinados acordes – mas não exatamente com a mesma lógica do piano, o que não raro gera confusões; e uma textura predominantemente harmônica que ao mesmo tempo que desaconselha um papel de solista, não lhe garante, devido ao volume, a função de acompanhador por excelência. Justamente as limitações para o uso camerístico confinam o instrumento a atuar sozinho, o que, de certa maneira, acentua a necessidade de dedicação dos compositores ao conhecimento de seus recursos. Para Turíbio Santos, a composição para violão apresenta vários tipos de complexidade:

compor para violão é muito difícil, muito complicado, o instrumento não oferece liberdade na polifonia, ele não oferece liberdade no volume, ele não dialoga bem com a orquestra, é bastante complicado pela questão do volume... (SANTOS, 2012).

Neste cenário, a composição para violão estaria destinada a ser exercida pelos “violonistas-compositores”? Talvez sim, ao menos em termos de predominância. Mas isso, por outro lado, pode não vir a ser esteticamente desejável. É que, se por um lado, o violonista-compositor conhece bem as possibilidades técnicas e expressivas do seu instrumento, garantindo de antemão um bom resultado sonoro, por outro lado corre o risco de cair em determinados chavões de escrita instrumental. Já o compositor não violonista, por não se ater a recursos instrumentais conhecidos de antemão, pode arriscar mais e, assim, criar algo “novo”, mesmo aventurando-se em passagens pouco idiomáticas. Sobre esta questão, o compositor Ricardo Tacuchian ponderou:

Penso que se o repertório de violão fosse composto apenas por música de violonistas, o instrumento ficaria muito limitado a um pequeno círculo de iniciados. É claro que o violonista faz obras mais “violonísticas” que os compositores não violonistas mas, estes, são mais audaciosos e têm propostas muitas vezes criativas e que não seriam pensadas pelo compositor-intérprete (TACUCHIAN, 2012).

3.4.3 O trabalho de edição realizado por Turíbio Santos

Ao escrever suas primeiras obras para o violão, o compositor Ricardo Tacuchian relatou que, “da mesma forma que fiz com todos os instrumentos, estudei atentamente o repertório do violão, ouvindo gravações com partitura, esclarecendo minhas dúvidas com violonistas amigos meus e... muita intuição”. Tacuchian, que não é um estreante quando o assunto é composição para o violão, faz uma interessante observação sobre a formação que deve ter um compositor profissional e também comenta sobre a parceria que estabelece com violonistas que lhe são próximos a fim de garantir, assim, um resultado sonoro satisfatório às peças:

O compositor profissional deve ter uma formação para escrever idiomáticamente bem para qualquer instrumento, apesar de não poder tocá-lo. À medida que ele escreve para determinado instrumento, seguindo-se à execução da obra, sua experiência vai aumentando, não só pela auto-crítica do autor mas pelo contato com o intérprete. O violão é um instrumento traiçoeiro para quem não é violonista e por isso, apesar de eu ter muita prática de escrever para violão, eu sempre consulto um violonista de minha confiança para fazer uma leitura da obra antes que ela seja lançada publicamente. Por mais que eu conheça os segredos do violão, nunca vou

dominar suas possibilidades e suas limitações, de modo absoluto, como um violonista que dedica todo o seu tempo profissional na execução do instrumento (TACUCHIAN, 2012).

Sobre a maneira de abordar o violão, encontramos, nos compositores presentes na *Collection Turíbio Santos*, diferentes posturas. Marlos Nobre, por exemplo, desde sua primeira obra, o *Momentos I*, buscou e assumiu um contato absolutamente pessoal: “eu então PENSO o instrumento, e naturalmente estudei muito profundamente a técnica do violão, com o estudo de obras e desenvolvimento da minha própria técnica pessoal. Portanto eu ENTENDO o violão, eu IMAGINO suas possibilidades” (NOBRE, 2012). Por sua vez, José Antônio de Almeida Prado ressaltou a sua condição de não violonista e apontou especificidades naturais do instrumento que seriam decisivas para a composição:

Eu não sou um compositor que ‘pensa violão’. Villa-Lobos pensava porque ele era um violonista. Eu sou um pianista, então eu componho naturalmente bem para piano, porque penso diretamente nele ao escrever. Não é porque o piano não tem que afinar ou porque é mais fácil. Também é difícil escrever para piano. É porque eu toco. Já o violão tem uma dificuldade a mais: ele é um instrumento de certa maneira ou modal, ou tonal. Ele não é um instrumento serial. Você não pode fazer qualquer coisa com o violão como também não se pode fazer qualquer coisa com o violino, com a viola, ou com o Cello. Deve-se pensar nas cordas soltas, sendo então todos pertencentes a uma mesma família (Prado, apud SCARDUELLI, 2007)

Como era o comum no cenário musical brasileiro, os compositores convidados por Turíbio Santos estavam ligados à tradição que tinha, predominantemente, o piano como instrumento de suporte composicional. O interessante, portanto – sendo este justamente um dos pontos centrais de nossa pesquisa – é observar o resultado instrumental obtido por compositores que, conhecendo o violão cada um a seu modo, não eram violonistas de ofício.

Segundo os depoimentos de Turíbio e de alguns dos compositores, as obras foram entregues ao violonista já finalizadas. Ou seja, Turíbio Santos não interferiu no processo composicional das mesmas. Seu papel teria se limitado à inserção da digitação na partitura a ser editada. Aliás, esta era uma imposição da Éditions Max Eschig, uma vez que a digitação era considerada importante para facilitar a leitura das obras, tornando-as mais viáveis, inclusive, do ponto de vista comercial. Sobre a colocação da digitação, Edino Krieger comentou: “era a *Collection Turíbio Santos*, o editor era ele e ele tinha que entregar a obra com o dedilhado com todas as indicações possíveis” (KRIEGER, 2012). O próprio violonista enfatizou que somente em algumas peças – sem especificar quais – foram necessárias pequenas

modificações, como trocar uma nota de oitava, a fim de tornar a passagem mais adequada à disposição das notas no braço do violão. Sobre isso, Turíbio relatou:

todos tinham uma alguma iniciação ao violão. O violão não era um instrumento muito distante, ou então, eu vou fazer uma obra somente na base da teoria. Todos ficaram abertos a alguma modificação que eu quisesse fazer. Foram feitas pouquíssimas modificações, às vezes, uma questão de digitação, esta nota aqui não dá o alcance, o braço do violão não permite isso (SANTOS, 2012).

Embora Turíbio Santos aponte que os compositores tiveram uma iniciação ao violão, o fato é que somente um contato mais íntimo com o instrumento garante um pleno entendimento de suas questões idiomáticas. Turíbio ressaltou, de todo modo, a importância das poucas modificações feitas por ele em algumas obras: “este foi outro serviço que eu prestei. É inútil fazer uma obra linda com duas passagens que não funcionam, inviabilizando que as obras sejam tocadas. Então você tem que alertar o compositor, olha aqui, esta passagem, aquilo ali” (SANTOS, 2012).

Edino Krieger relatou que, um dia em sua residência, o violonista lhe mostrou “alguns procedimentos do violão contemporâneo. O Turíbio tocou algumas obras, ele me trouxe uma série de informações, renovou o meu conhecimento do instrumento” (KRIEGER, 2012). O compositor contou que entregara sua obra pronta para Turíbio Santos, mas apontou uma determinada passagem, onde o violonista interferiu, modificando a escrita. No compasso 24 da *Ritmata*, Krieger havia escrito uma passagem utilizando *tappings* realizados com as duas mãos. Então Turíbio lhe teria aconselhado: “isso aí é muito perigoso, não vai soar tão bem”. O violonista substituiu os *tappings* por acordes convencionais e acrescentou: “como resultado sonoro é melhor fazer assim, do que como você tinha imaginado, com os *tappings* nas duas mãos”. Segundo Krieger, “isso foi o que ele modificou” (KRIEGER, 2012). Ricardo Tacuchian, por sua vez, afirmou que coube ao violonista “fazer a revisão final da obra. Turíbio, na ocasião, me deu valiosas sugestões que eu adotei, sem alterar, em nada, minha ideia original” (TACUCHIAN, 2012). O compositor faz ainda uma curiosa citação: “Na história da música sempre os compositores trabalham junto com os intérpretes. Hoje não é diferente”. Uma situação semelhante, conhecida na história da música, aconteceu na composição do *Concerto para violino e orquestra, op. 77*, de Johannes Brahms (1833-1897). Este, escrito em 1878, fora dedicado ao virtuose Joseph Joachim (1831-1907), amigo do

compositor. Brahms, durante o processo de confecção da obra, pediu ao violinista conselhos para aproveitar ao máximo as capacidades técnicas e expressivas do violino.

Diversamente de Krieger e Tacuchian, Marlos Nobre foi incisivo em relatar que as obras foram entregues finalizadas e que o papel desenvolvido por Turíbio Santos foi elaborar a digitação. Segundo ele, “não houve nada a mudar, em nenhum dos quatro *Momentos*. Ele apenas fez a digitação de praxe para a publicação das obras na Éditions Max Eschig” (NOBRE, 2012). Em entrevista a Fábio Scarduelli, Almeida Prado observou que “o Turíbio gostou muito, dedilhou, conforme pode ser visto na partitura editada (...) pela Max Eschig; eu corrigi e saiu publicada na França” (Prado, apud SACRDUELLI, 2007). Almeida Prado não faz nenhum comentário sobre eventuais alterações que poderiam ter sido feitas pelo violonista. Vale dizer que, na época, a editora representava uma importante vitrine para a música do século XX, e sobre isso o compositor mencionou: “é a única obra que eu tenho na Éditions Max Eschig, que é muito importante” (Prado, apud SACRDUELLI, 2007).

Se tivéssemos que classificar a postura de Turíbio Santos como editor, respondendo, assim, a uma das indagações que guiaram esta dissertação, diríamos que ele se apresenta, na coleção que leva o seu nome, como um editor neutro. Com essa atitude, certamente o violonista pretendeu valorizar o trabalho criativo dos compositores, sem guiá-los para soluções já estabelecidas. Todavia, a mesma atitude comportava um risco: poderia resultar em deficiência do acabamento instrumental, isto é, da adequação idiomática. Não é isto, porém, o que acontece. Encontramos, sim, no conjunto analisado das obras da *Collection Turíbio Santos*, uma heterogeneidade positiva quanto à utilização dos recursos técnicos e expressivos do violão, sem comprometimento, contudo, da exequibilidade. Ao observarmos atentamente o trabalho realizado por Turíbio Santos em todas as obras, verificamos que o violonista foi extremamente detalhista na digitação, demonstrando ter tido enorme respeito pela proposta musical embutida nas obras.

3.4.4 Algumas propostas de digitação de Turíbio Santos

Como dito anteriormente, Turíbio Santos se mostrou extremamente detalhista quanto à proposição de digitação. O fato é que todas as obras pertencentes à coleção possuem um nível considerável de dificuldade técnica e a inserção de digitação mostra-se de fundamental importância, pois, além de facilitar o entendimento musical das mesmas, auxilia violonistas

menos experientes a decifrar passagens tecnicamente complicadas. A tarefa de realizar uma digitação pode se tornar uma atividade bastante complexa. Ao elaborar uma proposta de digitação, o violonista pode revelar, entre outros: o seu conhecimento do instrumento; seu conhecimento estilístico e musical; suas preferências quanto à determinadas sonoridades do violão; além das escolhas, mais ou menos pessoais, para a resolução de determinadas problemas técnicos. Escolhemos, nas obras da coleção, dez passagens onde podemos verificar algumas escolhas de digitação elaboradas por Turíbio Santos.

A nomenclatura utilizada para indicar os dedos a serem usados nas partituras de violão encontra-se, de certa forma, padronizada. Para especificar os dedos da mão esquerda, responsáveis pela prensa, usamos algarismos hindo-arábicos: 1 – indicador, 2 – médio, 3 – anular e 4 – mínimo. Para indicarmos uma corda solta, utilizamos o 0. No caso da mão direita, responsável pelo toque, usamos: p – polegar, i – indicador, m – médio e a – anular.

No compasso 16 do *Momentos I*, encontramos uma passagem onde Nobre escreve uma sucessão de notas em acelerando. A escolha da digitação feita por Turíbio, utilizando as cordas três (sol) e quatro (ré) do violão, privilegia uma sonoridade mais robusta, além de manter o mesmo timbre das notas (figura 24).

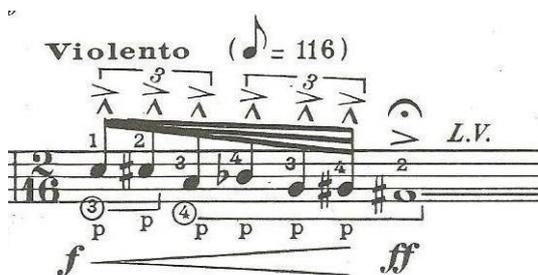


Figura 24: Passagem realizada nas cordas três e quatro do violão no *Momentos I*.

No compasso 37 da *Lenda Sertaneja*, Mignone escreve um arpejo descendente em fusas. A digitação proposta por Turíbio escolhe, como guia, o dedo número 1, este prensando as notas mi⁴ e ré#⁴¹¹. Este tipo de recurso de digitação torna a passagem mais fluida, facilitando a mudança de posição¹² (figura 25).

¹¹ O dedo guia é um recurso de digitação onde o violonista utiliza um determinado dedo da mão esquerda para prensar uma nota. Ao realizar uma mudança de posição, o violonista leva este mesmo dedo até a próxima nota, tornando o salto mais fácil.

¹² Mudança de posição é quando a mão esquerda se desloca horizontalmente, em relação ao braço do violão.

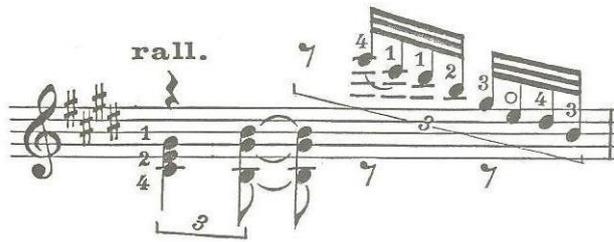


Figura 25: Arpejo descendente com a utilização de dedo guia na *Lenda Sertaneja*.

Na Introdução da *Lenda Sertaneja*, Mignone escreveu uma sequência de acordes que deverão ser executados no sentido agudo-grave. Turíbio confere uma sonoridade peculiar à esta passagem ao escolher, em quase todos os acordes, uma corda solta (figura 26).

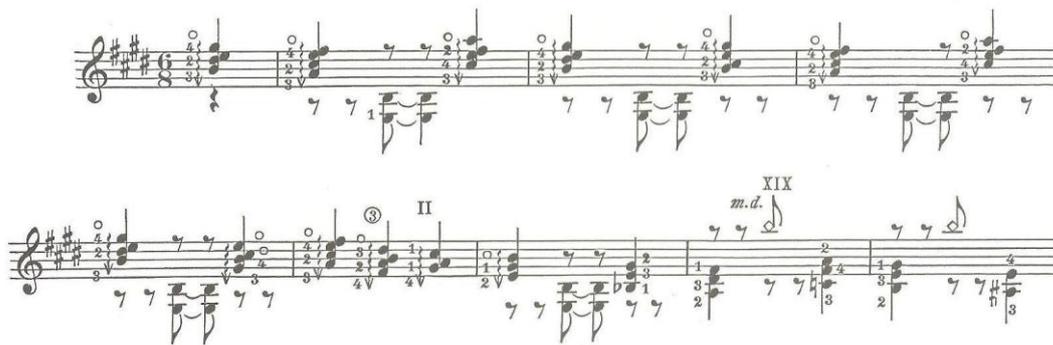


Figura 26: Sequência de acordes realizados com cordas soltas na *Lenda Sertaneja*.

No compasso 24 do segundo prelúdio, *Moderato*, encontramos uma “entrincada” passagem melódica escrita por Santoro. A digitação escolhida por Turíbio agrupa, conjuntos de quatro notas, estas tocadas em cordas diferentes do violão. Este tipo de digitação irá aproveitar das ressonâncias produzidas pelas cordas diferentes do violão. (figura 27).

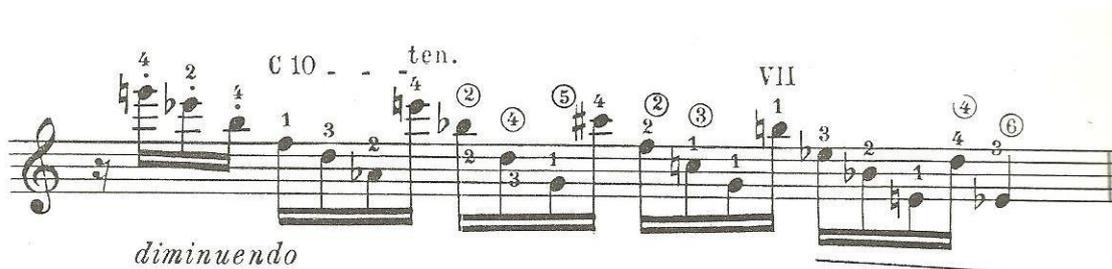


Figura 27: Passagem melódica utilizando das ressonâncias de cordas diferentes do violão no prelúdio *Moderato*.

Nos compassos 11 a 13 do *Discours*, primeira parte do *Livro Para Seis Cordas*, Almeida Prado escreveu uma passagem onde priorizava aproveitar das ressonâncias do instrumento. Para enfatizar este tipo de sonoridade, Turíbio digitou a passagem utilizando três cordas diferentes, no caso as cordas dois (si), três (sol) e quatro (ré) (figura 28).



Figura 28: Passagem realizada em três cordas diferentes para aproveitar das ressonâncias do violão no *Discours* do *Livro Para Seis Cordas*.

No compasso 16 do *Moderato*, terceira parte da *Lúdica I*, Tacuchian escreveu um conjunto de notas repetidas. Nesta passagem, encontramos o detalhamento da digitação da mão direita, onde Turíbio pede que a primeira nota de cada grupo de semicolcheias seja tocada com o polegar, um dedo naturalmente mais forte (figura 29).

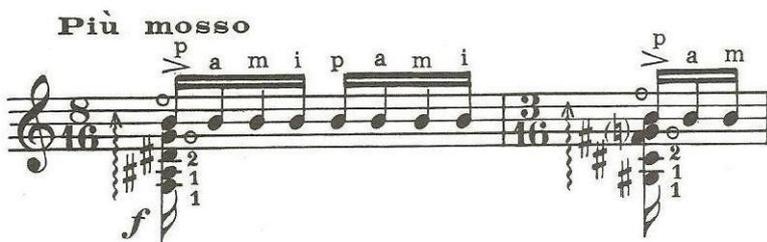


Figura 29: Digitação detalhista para a mão direita no *Moderato*, da *Lúdica I*.

No compasso 11 do *Samba Bossa-Nova*, primeira parte da *Brasiliana nº 13*, encontramos uma escala cromática escrita em fusas por Gnattali. Para evitar a mudança de posição, o que deixaria esta passagem ainda mais difícil, Turíbio escolheu a sexta posição do violão, posição esta que comporta as notas escritas pelo compositor (figura 30).

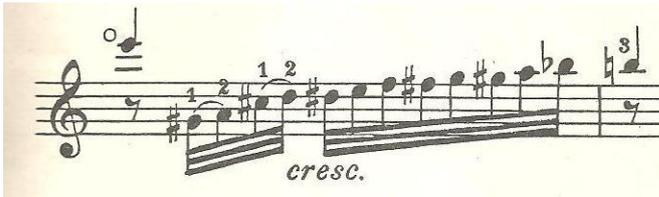


Figura 30: Passagem cromática na sexta posição do violão no *Samba Bossa-Nova da Brasileira nº 13*.

Nos compassos 35 e 36 do *Choro*, terceira parte da *Brasileiana nº 13*, Gnattali escreveu uma passagem tecnicamente complicada. Para resolvê-la, Turíbio propõe que as duas notas mi³, sejam executadas na primeira corda (portanto soltas) para facilitar a mudança de posição (figura 31).



Figura 31: Passagem tecnicamente difícil no *Choro da Brasileira nº 13* onde Turíbio sugere que as notas mi sejam executadas na primeira corda solta.

Nos compassos 21 a 25 da *Ritmata*, Krieger escreve uma sequência de acordes rápidos, pouco confortáveis para serem realizados nesta velocidade. A alternativa encontrada por Turíbio, para tornar esta passagem possível, é escolher um dedo guia, no caso o dedo quatro, para realizar a nota mais aguda de cada acorde (figura 32).

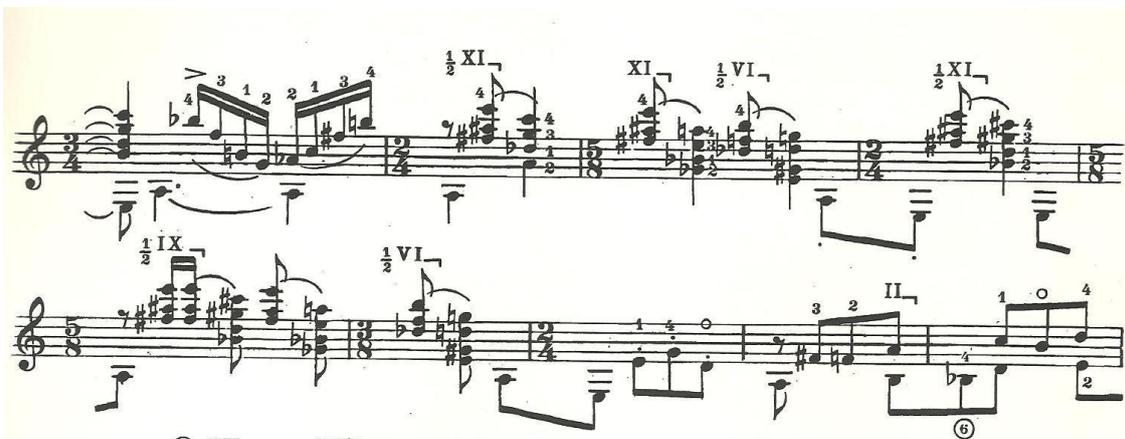


Figura 32: Sequência de acordes digitados com o dedo quatro como guia na *Ritmata*.

No compasso 58 da *Ritmata*, encontramos dois acordes escritos por Krieger que poderiam soar um pouco “amarrados”, devido ao andamento da obra e à sua fôrma no instrumento. A solução encontrada por Turíbio é usar, em ambos os acordes, a nota mi tocada na primeira corda (portanto solta) para facilitar a mudança de posição (figura 33).

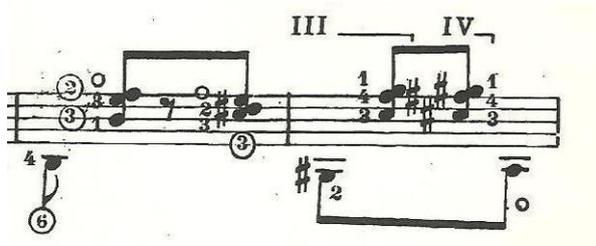


Figura 33: Acordes pouco idiomáticos, ambos utilizando a nota mi na primeira corda solta na *Ritmata*.

Estas dez passagens podem ser consideradas uma amostra da atitude do violonista frente ao desafio de contribuir para a construção de um novo repertório brasileiro para violão. Turíbio Santos foi extremamente cuidadoso ao elaborar as digitações de todas as obras, seja solucionando problemas referentes à técnica instrumental ou ainda, entendendo a proposta musical presente em cada obra e procurando adequá-las à idiomática do violão.

4 O legado da *Collection Turíbio Santos*

4.1 O legado para os compositores

Observamos que a *Collection Turíbio Santos* é um divisor de águas na produção violonística de alguns dos compositores envolvidos. Colhido em entrevista, Turíbio comentou que “todos eles têm uma sequência de obras para violão, (...) eles continuaram compondo para violão: [ou seja], os compositores perderam o medo de compor para violão” (SANTOS, 2012). De fato, constatamos que nomes como Edino Krieger, Cláudio Santoro, Ricardo Tacuchian, Almeida Prado e Marlos Nobre, após o incentivo dado pelo violonista, construíram uma produção respeitável para o instrumento. Caso diferente aconteceu com Radamés Gnattali e Francisco Mignone. Ambos mais experientes, praticamente concluíram na coleção sua produção para o violão. Parece-nos conveniente, a seguir, levantar parte da produção destes compositores para o violão solo, bem como a utilização do instrumento em conjuntos camerísticos e também como solista orquestral.

4.1.1 Radamés Gnattali, à época da composição de suas duas obras para a coleção, *Brasiliiana nº 13* e *Pequena Suíte*, já possuía uma considerável produção para instrumento. Além da sua obra para violão solo, da qual podemos citar: a *Toccata em Ritmo de Samba I*, de 1950; a *Dança Brasileira*, de 1958; os *Dez Estudos*, de 1967 e a *Toccata em Ritmo de Samba II*, de 1981, destacavam-se também quatro concertos para violão e orquestra, 1951, 1951, 1957 e 1967 e três concertos para dois violões e orquestra, 1970, 1979 e 1981. Gnattali empregou o violão, de maneira sistemática, na sua produção camerística. Dessa, podemos destacar: a *Serestas nº 1 para flauta, violão e quarteto de cordas*, de 1944; a *Sonatina para violão e piano*, de 1957; a *Sonatina para flauta e violão*, de 1959; a *Sonatina para violoncelo e dois violões*, de 1965; a *Sonata para violão e violoncelo*, de 1969; a *Sonatina para cravo e violão*, de 1978; a *Brasiliiana nº 8*, transcrita para dois violões pelo compositor em 1981; e o *Quarteto nº 1*, transcrito para quatro violões pelo compositor em 1983; além de vários arranjos que, segundo o violonista Fábio Zanon, em artigo intitulado *O violão brasileiro depois de Villa-Lobos*: “incluem o violão num contexto semi-orquestral” (ZANON, 81).

Gnattali foi um dos compositores brasileiros que mais trabalharam para diluir as barreiras entre a música erudita e a música popular. Sua contribuição para a literatura do violão, instrumento que, à época, era visto com ressalvas pela elite cultural brasileira, está

diretamente ligada às atividades de maestro e arranjador orquestral desenvolvidas durante muitos anos em emissoras de rádio no Rio de Janeiro. Várias de suas obras foram dedicadas e estreadas por instrumentistas que trabalhavam ao seu lado, como Aníbal Augusto Sardinha (Garoto), Laurindo de Almeida e Zé Menezes, por exemplo. Para Zanon, Gnattali “tornou-se o compositor da obra violonística [brasileira] mais significativa e numerosa a partir dos anos 1950” (ZANON, 81). A produção para violão de Gnattali se notabiliza pela busca por novas cores harmônicas e por um senso utilitário incomum do instrumento. Sobre sua obra violonística, Zanon argumenta que:

...traz todas as melhores qualidades e os mais evidentes problemas de sua produção como um todo: a excelente escrita instrumental, as inesperadas soluções harmônicas e o verdor da inspiração, mas também a notória falta de paciência com o acabamento e um caráter sonambulístico e quase-improvisatório que, sob um certo ponto de vista, pode ser uma qualidade. Depois de Villa-Lobos, a obra de violão de Gnattali é a mais apreciada e frequentemente tocada no exterior (ZANON, 81).

4.1.2 Francisco Mignone, a exemplo de Gnattali, possuía uma extensa obra para violão, no momento do convite realizado por Turíbio Santos. A primeira investida de Mignone no instrumento se deu em 1953, com as *Quatro Peças para Violão (Modinha, Minueto-Fantasia, Repinicando e Choro)*, experiência que parece não ter empolgado o compositor. Nova empreitada somente iria ocorrer no ano de 1970, quando Mignone assistiu a um recital de Carlos Barbosa-Lima no “Segundo Seminário Internacional de Violão”, promovido pelo Liceu Palestrina, em Porto Alegre. A partir deste momento, o compositor se interessou definitivamente pelo instrumento, compondo, somente nesse ano, vinte e cinco obras, a saber: os *12 Estudos*; as *12 Valsas*; e a *Canção Brasileira*. Ao longo da década de 1970, o compositor escreveu um significativo número de obras originais para violão solo, dois violões e canto e violão. Igualmente importante, são as transcrições para o instrumento realizadas por Mignone neste período. Assim como ocorreu mais tarde na *Lenda Sertaneja*, o compositor transcreveu para dois violões as *Quatro Valsinhas*, a *Lenda Sertaneja nº 4* e o *Lundu*, em 1974; para canto e violão *Pardonnez moi, Vous reverrai-je un jour?*, *Las mujeres son las moscas* e *Nana*, em 1976. Sua obra mais arrojada para o instrumento parece ter sido mesmo o *Concerto Para Violão e Orquestra*, escrito em 1975, que, segundo Zanon é: “possivelmente a mais bem concebida obra brasileira do gênero, mas que ainda não teve a chance de ser plenamente avaliada devido ao seu quase ineditismo” (ZANON, 82).

De fato, o encontro mencionado anteriormente entre Mignone e Barbosa-Lima foi decisivo para as pretensões do compositor a respeito do violão, de tal forma que, depois desta ocasião, Mignone passou a classificá-lo como: “o mais romântico dos instrumentos”. Anteriormente, sua opinião sobre o instrumento era bem diferente, como se pode constatar na entrevista que concedera ao Museu da Imagem e do Som (RJ) em 1968, portanto dois anos antes do referido encontro:

Confesso que não sou muito admirador do violão [...] é um instrumento simpático durante vinte minutos, depois começa a ficar cansativo. Ele não tem grande variedade de sonoridade [...] E como não conheço bem o instrumento, prefiro não escrever, porque tem de pedir a outro o arranjo, sabe como são essas coisas, acabam dizendo que arrumaram a música para mim, que não conheço o violão e a gente tem que ter amor próprio. (MIGNONE apud BARBEITAS, 1995, p. 76)

Embora extensa e diversificada, a obra para violão de Francisco Mignone ainda hoje é pouco executada. Em parte, essa situação se explica pela dificuldade em conseguir partituras que, na maioria das vezes, se encontram em manuscritos. Admirador confesso da obra de Mignone, Zanon, considera que os *12 Estudos*:

sem manifestarem o ímpeto renovador de Villa-Lobos, ocupam uma posição quase tão alta quanto a dele no repertório brasileiro pela precisão de escrita, inventividade no tratamento instrumental e variedade de expressão. Seu quase total desaparecimento do repertório internacional é um acidente de percurso, e nenhuma outra obra da escola nacionalista merece maior atenção (ZANON, 82).

4.1.3 Toda a obra para violão de **Cláudio Santoro** foi composta no início da década de 1980 e sua produção solo, nos anos de 1982 e 1983. De sua obra, podemos destacar: o *Estudo nº 1*, de 1982; a *Fantasia Sul América*, de 1983; a *Fantasia Sul América para violão e orquestra*, também de 1983; o *Improviso nº 3* e *A briga dialética dos estilos*, ambas para flauta, viola e violão, de 1984; e também a inclusão do instrumento na orquestração da ópera *Alma*, em 4 atos, com texto de Osvald de Andrade, de 1985.

O período em que Santoro compunha para violão, coincidiu com seu retorno ao país, quando se fixou novamente na capital federal. Sobre este momento na vida do compositor, Vasco Mariz relatou que:

Santoro sentiu-se plenamente recompensado, pois regressou promovido à sua universidade: vinha chefiar o Departamento de Artes da UNB e não apenas o setor de música, como antes. E além disso, lhe foi confiada a organização e a chefia da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional de Brasília, uma das obras-primas arquitetônicas de Oscar Niemayer na nova capital. Esteve muito ativo como regente titular da orquestra e administrador do Departamento de Artes, e ainda assim encontrou tempo para escrever música e dar aulas a alguns alunos especiais (MARIZ, 94, 52).

Podemos observar, nas obras para violão solo de Santoro, o *Estudo nº 1*, a *Fantasia Sul América*, e os *Dois Prelúdios*, além do emprego da mesma linguagem, o atonalismo, utilizado de forma livre, linguagem esta que será recorrente na sua última fase composicional, o emprego de articulações comuns na escrita pianística, mas, pouco frequentes no violão. Devido talvez à proximidade temporal destas três obras, encontramos a utilização de uma escrita instrumental semelhante, ora privilegiando a textura de melodia acompanhada, ora desenvolvendo uma extensa linha melódica, talvez remetendo ao seu instrumento de origem, o violino. Estas obras apresentam um mesmo nível de dificuldade técnica.

4.1.4 Além do *Portrait*, de 1972/75, **Almeida Prado** havia composto, em 1970, um concerto para violão e orquestra, denominado *Khamailéon*. Infelizmente, esta partitura esteve desaparecida por muitos anos e só foi reencontrada recentemente, pelo violonista brasileiro residente na Alemanha, Fábio Monteiro. De sua produção, podemos destacar também as seguintes obras das décadas de 1980 e 1990: *Celebratio Amoris et Gaudii*, para coro SATB e violão de 1980; a *Sonata*, de 1981; o *Poesilúdio nº 1*, de 1983; *As Quatro Estações*, para violino e violão de 1996; e a *Sonata Tropical*, para dois violões de 1996.

A partir da década de 1980, Almeida Prado irá retornar à sua “brasilidade”, utilizando elementos que apontam ora para o tonalismo, ora o modalismo, bem como, trazendo para sua obra, gêneros tradicionalmente nacionais, como o chorinho e a cantiga, por exemplo. A linguagem escolhida pelo compositor para a composição do *Livro Para Seis Cordas*, atonal com utilização de ressonâncias, no caso do violão, obtidas com as cordas soltas, não voltará a ser utilizada em nenhuma outra obra para violão. Almeida Prado sempre relatou sobre a dificuldade que tinha em escrever para o violão, afirmando não ser um compositor que “pensa violão”. Observamos que, em parte, o compositor resolve esta questão, privilegiando o emprego de cordas soltas, como foi amplamente utilizado na peça dedicada a Turíbio Santos. Nas obras “nacionalistas”, o compositor lança mão, entre outras, da utilização de acordes, remetendo à tradição popular do violão como instrumento acompanhador. Em contrapartida,

não é raro encontrarmos passagens que utilizam alguns gestos nitidamente retirados da escrita pianística, readequados à escrita idiomática do violão. A *Sonata*, escrita em quatro movimentos (*Vigoroso*; *Interlúdio [chorinho]*; *Cantiga*; *Toccata-Rondo*) e dedicada a Dagoberto Linhares, parece ser sua obra solo mais arrojada para o violão. Sobre esta peça, Zanon comentou que: “ela oscila entre uma energia ‘prokofieviana’ e um nacionalismo desbragado” (ZANON, 83).

4.1.5 A *Ritmata* foi, sem sombra de dúvidas, a obra de violão de maior repercussão de **Edino Krieger**. Após este sucesso, o compositor demorou alguns anos para fazer uma nova investida no violão. Da sua produção destacamos também: o *Prelúdio*, de 1955; o *Romancero*, de 1984; o *Concerto para dois violões e orquestra de cordas*, de 1994; *Passacalha para Fred Schneider*, de 2002; as *Sonâncias IV*, transcrita pelo compositor para violino e dois violões em 2002; a *Suíte Concertante para violão e orquestra sinfônica*, de 2005; e *Alternâncias*, de 2008.

Avesso a dogmatismos, Krieger elege para a composição de cada obra, a linguagem que lhe convém naquele momento. Desta liberdade, surgem obras como o *Prelúdio* e o *Romanceiro*, que utilizam uma abordagem instrumental e linguagem mais tradicionais. Admirador confesso da obra para violão de Villa-Lobos, o próprio compositor conta que sua primeira obra para o instrumento, o *Prelúdio*, foi composta “muito em cima dos *Prelúdios* e dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos, evidentemente. Este trabalho foi uma tentativa, de colocar no papel, algumas coisas que eu fui aprendendo a fazer no violão” (KRIEGER, 2012). Em contrapartida, podemos encontrar na *Passacalha para Fred Schneider* e em *Alternâncias* algumas passagens que aludem à obra escrita para Turíbio Santos, como por exemplo, a utilização de uma rítmica vigorosa e o emprego da percussão no tampo do violão. Para Zanon, “Edino Krieger obteve considerável sucesso com sua *Ritmata* de 1974, e suas obras mais recentes, *Passacalha para Fred Schneider* e seu *Concerto para dois violões e orquestra de cordas*, parecem prontas para seguir o mesmo caminho” (ZANON, 83).

4.1.6 **Ricardo Tacuchian**, segundo suas próprias palavras, passou a se interessar “de maneira séria” pelo instrumento, após a encomenda feita por Turíbio Santos. De sua vasta produção, com linguagem vanguardista, semelhante à empregada na *Lúdica I*, encontramos obras como: o *Impulsos nº 1*, para dois violões de 1980; a *Lúdica II*, de 1984; *Profiles*, de 1988; e *Páprica*, de 1999. As obras posteriores de Tacuchian, tendem ao nacionalismo, apresentando

forma e linguagem mais tradicionais. Desta fase, podemos destacar: a *Série Rio de Janeiro* (1. *Evocando Manuel Bandeira* - 1986/1996; 2. *Maxixando* - 1986/1996; 3. *Nos Tempos do Bonde* - 1996; 4. *Largo do Boticário* - 1996; 5. *Festas da Igreja da Penha* - 1996; 6. *Parque do Flamengo* - 1996); a *Imagem Carioca*, transcrita para quatro violões pelo compositor em 1987; a *Evocação a Lorenzo Fernandez*, para flauta e violão de 1997; as *Canções Ingênuas* (1. *A Rosa*; 2. *Menina me dá teu remo*; 3. *Canção de Ninar*; 4. *Ontem, hoje, amanhã*), transcritas para voz e violão por Nícolas de Souza Barros em 2000; os *10 Prelúdios para violão*, de 2007; o *Concerto para violão e orquestra*, de 2008; *Alô Jodacil*, de 2010; além das *Líricas* (1. *Tanta Luz*; 2. *Meu Violão*; 3. *Proposição*), para soprano e violão, de 2012.

Sobre a produção para violão de Tacuchian, Zanon afirma que ela “pende entre o nacionalismo urbano da *Série Rio de Janeiro* e da *Imagem Carioca* para quatro violões e o experimentalismo das duas *Lúdicas* e dos dois *Impulsos* para dois violões” (ZANON, 83). O ecletismo parece ser mesmo uma marca do compositor, que tem no violão um instrumento que se presta a quase todo tipo de experimento sonoro, um aliado incondicional. Diversamente de suas primeiras obras, marcadamente vanguardistas, onde o compositor experimentou sonoridades pouco usuais no violão, Tacuchian foi incorporando paulatinamente, elementos nacionais e, talvez o ponto culminante dessa trajetória seja a *Série Rio de Janeiro*, obra que começou a ser escrita em 1986 e que foi concluída em 1996. A série faz uma homenagem a seis gêneros musicais que, segundo o compositor, “surgiram e se desenvolveram no Rio de Janeiro”, são eles: a modinha; o maxixe; o samba; a valsa brasileira; o choro; e a bossa nova. Nesta obra, diferentemente da dedicada a Turíbio Santos, encontramos linguagem e a utilização instrumental, abordados de maneira mais tradicional, dialogando fortemente com a tradição da escrita para violão utilizada por João Pernambuco, Dilermando Reis e Garoto, por exemplo. Aliás, este é um dos méritos de Tacuchian, explorar as possibilidades sonoras do violão de maneira absolutamente diferente, em obras estilisticamente diversas.

4.1.7 O caso de **Marlos Nobre** foi ainda mais agudo. O impulso dado por Turíbio Santos foi decisivo para que o compositor se sentisse interessado e começasse a compor para o violão. No ano de 1977, portanto, entre a composição do *Momentos II* e do *Momentos III*, encontramos a *Homenagem a Villa-Lobos*, op. 46. A década de 1980 foi, sem sombra de dúvidas, a mais prolífica desse compositor para o instrumento e dela, podemos citar: o *Yanomami*, op. 47, para coro SATB e violão, de 1980; o *I Ciclo Nordestino* (I. *Samba Matuto*;

II. *Cantiga*; III. *É Lamp*; IV. *Gavião*; V. *Martelo*), transcrito para violão pelo compositor em 1982; os três *Ciclos Nordestinos*, transcritos para dois violões pelo compositor também em 1982; as *Três Danças Brasileiras* (I. *Roda*; II. *Embolada*; III. *Maracatu*), op. 57, de 1983; o *Prólogo e Toccata*, op. 65, de 1984; e a *Entrada e Tango*, op.67, de 1985; A partir da década de 1990, encontramos as seguintes obras com caráter nacionalista: a suíte *Reminiscências* (I. *Choro*; II. *Seresta*; III. *Frevo*), op. 78, de 1991; *Relembrando*, op. 78a, de 1993; a também suíte *Rememórias* (I. *Embolada*; II. *Cantilena*; III. *Caboclinhos*), op. 79, de 1993; e *Amazônia (Desafio XVIII)*, op. 31 nº 18, 1968/1994, para canto e violão; além de uma série de transcrições para canto e violão, todas realizadas pelo compositor em 1998, das quais podemos citar: as *Três Trovas* (I. *Lundu*; II. *Modinha*; III. *Final*), op. 6b; as *Três Canções* (I. *Mandacaru*; II. *Teu Nome*; III. *Boca de Forno*), op. 9b; os *Poemas da Negra* (I. *Você é tão suave*; II. *Quando*; III. *Lembrança boa*), op. 10b; as *Praianas* (I. *Canoeiro*; II. *O mar*; III. *Janaína*), op. 18b; o *Dengues da Mulata Desinteressada*, op. 20b; o ciclo *Beiramar*, op. 21d; e a *Modinha*, op. 23c.

Segundo Zanon, “a obra de Marlos Nobre é extensa e de incalculável alcance artístico” (ZANON, 83). Apesar de ter contato com o violão desde sua infância, Nobre assume que não sabe tocar e que também não utiliza o instrumento como suporte para a composição. O compositor enfatiza a importância do “entendimento do violão, de suas possibilidades e, além disso, a própria procura minha em expandir os limites do instrumento, são fruto de um trabalho mental imenso e extremamente pessoal” (NOBRE, 2012). Neste sentido, observamos uma audaciosa exploração sonora no *Prólogo e Toccata*, op. 65. Novamente, o compositor assume uma postura absolutamente pessoal, quando menciona a forma de trabalhar o material sonoro: “para mim, o material sonoro se desenvolve de maneira independente na minha mente e a necessidade formal é, sobretudo, a de ORGANIZAR de maneira lógica e inteligível o material sonoro” (NOBRE, 2012). Em parte, esta declaração ajuda a explicar a diversidade estilística de sua produção para violão. Se ela se apresentou multifacetada até a década de 1980, a partir da década seguinte tendeu exclusivamente ao nacionalismo. Um exemplo do conhecimento do compositor do violão é a transcrição realizada por ele em 1991 do *Frevo*, escrito originalmente para piano como parte do *IV Ciclo Nordestino*, e integrado à suíte *Reminiscências*. Perfeitamente adaptada à escrita violonística, a obra rapidamente passou a fazer parte do repertório de vários instrumentistas. Para Zanon, as obras para violão de Nobre:

atestam sua imaginação poderosa e o colocam como um verdadeiro herdeiro de Villa-Lobos, em sua escrita detalhada, robusta realização instrumental e o perfeito equilíbrio entre a cor local e as necessidades de um argumento formal de maiores proporções. A considerável dificuldade técnica de suas obras tem se mostrado um fator inibidor, e Nobre é, num plano internacional, mais respeitado que tocado, mas este é um fator que deve ser superado em favor de obras de qualidade superlativa que merecem atenção incondicional (ZANON, 83).

4.2 A receptividade das obras da *Collection Turíbio Santos*

Para avaliarmos o legado da *Collection Turíbio Santos*, iremos proceder de três maneiras diferentes: inicialmente, descreveremos o pensamento do idealizador da coleção, Turíbio Santos, e de dois dos compositores por ele escolhidos, Marlos Nobre e Edino Krieger, sobre a recepção das obras; em seguida, confrontaremos opiniões de seis violonistas brasileiros que também são professores e que possuem uma atuação de destaque no cenário musical brasileiro, são eles: Fernando Araújo, Eustáquio Grilo, Daniel Wolff, Orlando Fraga, Edelton Gloeden e Eduardo Meirinhos; e, para finalizar, faremos um levantamento das gravações fonográficas das obras pertencentes à coleção.

4.2.1 A coleção vista por Turíbio Santos, Marlos Nobre e Edino Krieger

Apesar de todo o empenho de Turíbio Santos para a publicação de um novo repertório brasileiro para violão, fato é que isso não foi suficiente na determinação do sucesso de todas as obras. No que diz respeito à recepção da coleção, na verdade o que se verifica é que apenas algumas obras (notadamente *Ritmata*, de Edino Krieger, *Brasiliana nº 13* e *Pequena Suíte*, de Radamés Gnattali) obtiveram o favor imediato dos intérpretes (e, por conseguinte, do público). Várias delas, ao contrário, contaram com uma repercussão bem mais discreta ou mesmo permaneceram limitadas à estreia. De fato, a maioria das obras da coleção têm tido pouca frequência no repertório dos instrumentistas. Para Marlos Nobre, um possível motivo seria a “lentidão de violonistas em absorverem novas obras e novas ideias escritas para o violão”. O compositor acrescenta que, embora passados vários anos, desde a composição de suas obras para a coleção, “infelizmente isso ainda continua a acontecer” (NOBRE, 2012). Marlos levanta também uma situação recorrente, quanto à inclusão de novas obras no repertório de instrumentistas e toma como exemplo, a hoje festejada obra de Villa-Lobos:

O Colin Cooper [editor-chefe da revista *Classical Guitar*] também ressaltava outro fator negativo: geralmente os violonistas só tocam ou só se interessam por peças que sejam gravadas por nomes ícones do violão. A partir daí eles então tocam as peças. Essa perspectiva não é muito animadora. Veja quanto tempo passou antes dos *12 Estudos* de Villa-Lobos entrarem para o repertório! E isso apesar do apoio do Segovia. Apoio aliás, mínimo, pois é notório que Segovia não gostava muito dos *Estudos* de Villa-Lobos, e, conseqüentemente jamais os gravou! Foi necessário a nova geração, mais de vinte anos depois descobrir estas obras primas do violão moderno (NOBRE, 2012).

O compositor comenta sobre a inserção quase indiscriminada, por parte de alguns intérpretes, de obras de instrumentistas/compositores e ressalta que o violão deveria contar com obras musicalmente mais consistentes:

Eu também fiquei surpreso e meio decepcionado pelo fato dos violonistas sempre ou quase sempre, tocarem as mesmas obras do repertório, e geralmente pecinhas de ocasião escritas por executantes improvisados de “compositores”. Na história do violão moderno só temos um caso importante, de instrumentista e excelente compositor, que é o do meu querido e dileto amigo, Leo Brouwer. Esse foi grande instrumentista e é grande compositor. Mas ele é exceção, convenhamos. Em geral as peças preferidas são de menor porte composicional (NOBRE, 2012).

Segundo Edino Krieger, devido à grande frequência da *Ritmata*, esta obra “foi uma espécie de carro-chefe na coleção do Turíbio”. O compositor relatou que, durante alguns anos, “em vários concursos internacionais de violão, a *Ritmata* era peça obrigatória”. Diversamente, passado algum tempo, Krieger obteve informações por parte de violonistas que lhe teriam dito: “em determinados concursos de violão na Europa, o regulamento dizia, qualquer obra contemporânea, qualquer autor, exceto a *Ritmata* de Edino Krieger” (KRIEGER, 2012).

Sobre as obras que figuram na sua coleção, em entrevista Turíbio concordou que elas tiveram recepções diferentes. Para ele, a “obra que teve a recepção mais calorosa foi, sem dúvida, a *Brasileira nº 13* depois foi a *Ritmata* e em seguida, a *Pequena Suíte*”. Segundo o violonista, “estas três obras partiram na frente”. Turíbio acredita que “um dos motivos que explica isso é a linguagem” musical e aponta uma possível explicação para a não disseminação de outras obras que fazem parte da coleção: segundo ele, as obras são “mais abstratas, mais intelectuais” (SANTOS, 2012). Passados quase quarenta anos, desde o início das encomendas, Turíbio ponderou sobre a escolha da linguagem no processo de composição musical: “mais tarde eu compreendi que era muito importante um tipo de linguagem musical (SANTOS, 2012)”.

4.2.2 A coleção vista por seis violonistas brasileiros

Devido a escassez de material sobre o tema, elaboramos uma pequena entrevista e a enviamos a seis violonistas brasileiros residentes em diferentes regiões do país. Todos os violonistas se destacaram no cenário nacional e, em alguns casos, internacional, como intérpretes, além de também lecionarem violão em cursos superiores. De alguma maneira, todos eles acompanharam o momento da publicação, senão de todas, pelo menos de algumas das obras da coleção, seja como concertistas ou como estudantes do instrumento. A finalidade da entrevista era de saber quais obras pertencentes à coleção que eles haviam tocado e como as conheceram. Também foi perguntado quais teriam sido os motivos que levaram as obras da *Collection Turíbio Santos* a terem recepções diferentes. Os violonistas entrevistados foram Fernando Araújo, Eustáquio Grilo, Daniel Wolff, Orlando Fraga, Edelton Gloeden, e Eduardo Meirinhos.

Segundo o violonista mineiro Fernando Araújo, que tocou o *Momentos I*, a *Ritmata*, o *Livro Para Seis Cordas* e o *Momentos IV*, as três primeiras obras da coleção, *Momentos I*, *Ritmata*, e *Livro Para Seis Cordas*, “circulavam bastante no meio violonístico no começo dos anos 1980, quando eu começava a estudar seriamente o instrumento” (ARAÚJO, 2012). Araújo faz uma interessante ressalva em relação à receptividade das obras da coleção. Para ele, “a receptividade varia tanto quanto o estilo e caráter das peças, dependendo também, obviamente, do tipo de público”. O violonista aponta que a *Ritmata*, “sempre foi a mais bem recebida das peças da coleção que toquei, provavelmente pelo caráter brilhante e rítmico e pelo virtuosismo, que aporta também um forte apelo visual, devido aos saltos de mão esquerda, percussões diversas, etc”. Araújo enfatiza que “é comum que peças que utilizem o violão de forma diferente à que o público leigo está acostumado criem certo interesse, como é o caso do *Momentos I*, com sua utilização de *pizzicatos à la Bartók*”. O violonista acrescenta que, “não é novidade dizer - e ressaltar que aí não vai nenhum juízo de valor – que o público e os músicos em geral têm pouco entusiasmo pela música de vanguarda, o que, certamente, se aplica também às obras da coleção” (ARAÚJO, 2012).

O violonista mineiro radicado em Brasília, Eustáquio Grilo tocou a *Ritmata* e o *Momentos I*. Quanto à variedade da recepção das obras da coleção, Grilo comenta: “em qualquer coleção é natural ocorrerem diferenças no grau da aceitação. Mas é interessante observar que também tais diferenças provavelmente não são idênticas em localidades diferentes, ou em ambientes

diferentes” (GRILO, 2012). Sobre o lançamento das obras da coleção, o violonista enfatiza que, “a coleção, vista daqui de Brasília, e de Uberlândia onde estive de 1980 a 1986, não teve impacto imediato” e explica:

Pelas datas apresentadas de lançamento das obras, 1975 a 1989, o ritmo das publicações foi abaixo de uma por ano, aproximadamente uma a cada ano e meio. Isto talvez explique a não-ocorrência de um grande impacto imediato, ao lado de fatores como o não-lançamento em diversos pontos do Brasil, o fato de a editora ser francesa, o custo final para nós, assim por diante. Mesmo assim, a incorporação das peças, pelo menos da maioria delas, ao repertório de muitos violonistas, tem um significado da maior importância, ou seja, atesta o acerto essencial da escolha das obras (GRILO, 2012).

Grilo avalia positivamente a confecção da coleção: “considero muito importante o fato de a *Collection Turíbio Santos* conter uma amostra muito representativa, tanto pelo elevado padrão de qualidade quanto pela variedade” das obras. O violonista levanta também uma importante questão sobre a receptividade das obras no cenário internacional: “suspeito que a aceitação internacional também deva ter sido de mesmo nível”. E, para finalizar, sobre o número de obras presentes na coleção, acrescenta, “se por um lado poderíamos reclamar uma quantidade maior de obras, por outro, muito temos a agradecer aos editores” (GRILO, 2012).

O violonista gaúcho Daniel Wolff tocou duas obras da coleção, *Ritmata* e a *Pequena Suíte*. Sobre a receptividade maior de algumas obras, o violonista levanta dois pontos de destaque: a utilização de uma “linguagem mais ‘acessível’” e “também a maior divulgação” das obras que foram gravadas. Frequente em vários festivais de violão, Wolff fez uma curiosa constatação que contrasta fortemente com o que disse Krieger, sobre a *Ritmata*:

Algo que me chamou a atenção: em fevereiro de 2010, toquei a *Ritmata* em um festival internacional de violão na Argentina. O violonista uruguaio Eduardo Fernández estava lá e me disse que foi a primeira vez que ele ouviu a *Ritmata* ao vivo, em um concerto. Parece-me surpreendente que um músico como ele, que participa há trinta anos de festivais de violão em todo o mundo, NUNCA tenha ouvido antes uma peça deste porte executada ao vivo (WOLFF, 2012).

Para o violonista paranaense Orlando Fraga, que tocou o *Momentos I*, a *Ritmata* e o *Livro Para Seis Cordas*, a obra da coleção que “maior impacto causou foi, e acho que tem sido assim desde então, a *Ritmata*” e atribui às “qualidades implícitas da obra”, sua grande aceitação. Para o violonista, compositores como Marlos Nobre e Almeida Prado, “se

destacaram por terem se distanciado da obra de Villa-Lobos e assim mesmo, conseguiram obras de alta qualidade” (FRAGA, 2012). Fraga relatou ainda sobre seu primeiro contato com as três primeiras obras dedicadas a Turíblio:

assisti à estreia das três obras que menciono acima [*Ritmata*, *Momentos I* e *Livro Para Seis Cordas*], pelo próprio Turíblio em Curitiba, em 1975, eu acho. Ele tinha acabado de gravá-las e sequer as sabia de memória, tocando-as com partitura. Isto foi no Teatro da Reitoria, em Curitiba, em concerto realizado pela Pró-Música de Curitiba (FRAGA, 2012).

O violonista paulista Edelson Gloeden tocou a *Ritmata*, o *Momentos I* e os *Dois Prelúdios*. Para Gloeden, “as obras de Almeida Prado, Nobre, Santoro e Tacuchian, em geral são recebidas sem muito entusiasmo pelo público, quanto aos violonistas, parecem ignorá-las”, diferentemente do que ocorre com as obras de Gnattali e Krieger (GLOEDEN, 2012). Para o violonista, um dos motivos da grande receptividade das obras desses dois compositores, é a “aproximação com a música popular, particularmente [d]as obras de Gnattali e pelo virtuosismo, engenhosidade composicional e escrita violonística idiomática”, caso da obra de Krieger. Sobre a receptividade das obras, Gloeden comenta que:

o fator público pode influenciar na recepção [de] que qualquer obra. Há audiências mais especializadas em festivais e encontros de músicos e plateias absolutamente leigas. A qualidade das execuções é outro fator que pode influenciar a recepção (GLOEDEN, 2012).

Para o violonista paulista radicado em Goiânia, Eduardo Meirinhos que tocou o *Momentos I*, a *Ritmata*, os *Dois Prelúdios* e a *Brasileana n° 13*, os principais motivos para maior aceitação de determinadas obras da coleção, foram a “relação com um centro tonal e [a utilização de] elementos brasileiros” (MEIRINHOS, 2012). Segundo Meirinhos, as obras da coleção tiveram uma boa receptividade, “havendo algumas diferenças dicotômicas de apreciação, segundo o gosto musical individual”. Sobre a diferença de públicos, o violonista comentou que:

um público apreciou mais as peças tonais em detrimento daquelas que se afastaram de um centro tonal, e vice versa. O público não especializado tendeu significativamente a apreciar mais as peças tonais principalmente aquelas que guardam um relação mais estreita com a linguagem das “músicas” brasileiras (MEIRINHOS, 2012).

Diversamente do pensamento exposto anteriormente, o violonista relata uma exceção: “a peça *Ritmata* de Edino Krieger que, apesar de se tratar de uma linguagem da assim chamada “vanguarda”, ainda assim conseguiu atingir de alguma maneira o público não especializado”.

Colhida a opinião destes violonistas, verificamos as seguintes situações:

- Todos os violonistas concordam quanto à receptividade heterogênea que as obras da *Collection Turíbio Santos* tiveram. Foram levantados alguns fatores importantes para tentarmos entender o porquê desta situação: a escolha da linguagem utilizada pelos compositores para a composição das obras; a diferença de gosto musical do público alvo, este tende a receber obras estilisticamente diferentes de forma variada; e, por fim, a qualidade das performances, uma vez que algumas destas obras ainda não entraram definitivamente para o repertório do violão.
- No momento de lançamento das primeiras obras pertencentes à coleção, estas circulavam com maior frequência entre os violonistas e, em consequência, tiveram uma maior divulgação. Passados quase quarenta anos desde as primeiras publicações, observamos que a circulação da maioria destas obras foi drasticamente reduzida, ou, em casos mais agudos, praticamente inexistente.
- O lançamento das três primeiras obras da coleção, *Momentos I* de Marlos Nobre, *Ritmata* de Edino Krieger e *Livro Para Seis Cordas* de Almeida Prado, no mesmo ano, 1975, teve um considerável impacto para a divulgação das mesmas. Parte deste sucesso se explica, além da qualidade das obras, pela conjunção de dois fatores: o surgimento de um novo repertório brasileiro, que há muito se esperava e sua vinculação a uma tradicional casa editorial europeia, tendo como advogado, Turíbio Santos.
- Tal impacto parece não ter se repetido no ano de 1985, quando foram lançadas mais três obras: *Lenda Sertaneja*, *Lúdica I* e a *Brasiliiana nº 13*. Somente a última dessas obras é que, com o passar do tempo, teve maior aceitação.

- Algumas obras tiveram maior acolhida pelos violonistas entrevistados. Sobre esta situação, podemos observar dois pontos antagônicos: a *Ritmata* foi tocada pelos seis violonistas e o *Momentos I*, por cinco; em contrapartida, quatro obras pertencentes à coleção, não foram executadas por nenhum deles, são elas: *Momentos II*, *Momentos III*, *Lúdica I* e *Lenda Sertaneja*.

4.2.3 As gravações fonográficas das obras da coleção

Uma das formas de avaliar a frequência das obras da *Collection Turíbio Santos* consiste em fazer um levantamento das gravações fonográficas das mesmas. Durante vários anos, as gravações foram produtos altamente valiosos, ligados a interesses, não somente dos intérpretes, mas especialmente de produtores e também das gravadoras. Hoje em dia, uma parte considerável destes registros fonográficos são realizados de forma independente, em estúdios particulares e, obviamente, sem a vinculação dos intérpretes a produtores e/ou grandes gravadoras. Este fato tem dois pontos antagônicos que merecem ser levantados: se por um lado, as gravações ficaram mais acessíveis a qualquer tipo de intérprete e este agora tem maior autonomia para escolher o repertório que melhor lhe convier, por outro, este material fonográfico passa a não contar mais com o serviço de distribuição, que garante uma ampla circulação dos discos e, em consequência, do nome do intérprete. Sistematizaremos as informações da seguinte forma: intérprete; título do álbum; gravadora; ano de lançamento do disco; e por fim, a(s) obra(s) que foi(ram) gravada(s):

Turíbio Santos

MUSIQUE BRÉSILIENNE - lançado pelo selo Erato no ano de 1976. Foram gravadas as seguintes obras: *Momentos I* de Marlos Nobre, *Ritmata* de Edino Krieger e *Livro Para Seis Cordas* de José Antônio de Almeida Prado.

DANSES DU BRÉSIL – lançado pelo selo Erato no ano de 1985. Foi gravada a *Brasiliiana n° 13* de Radamés Gnattali.

O VIOLÃO BRASILEIRO DE TURÍBIO SANTOS - lançado pelo selo Columbia no ano de 1989. Foram gravadas as duas obras de Radamés Gnattali.

ROMANCEIRO - VIOLÃO BRASIL 500 ANOS - lançado pelo selo Labogen no ano de 1999. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Marcelo Kayath

DEBUT RECORDING - lançado pelo selo Hyperion no ano de 1986. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Raphael Rabello

RAPHAEL RABELLO INTERPRETA RADAMÉS GNATTALI - lançado pelo selo Visom no ano de 1987. Foi gravada a *Brasiliana nº 13*.

Edelton Gloeden

COMPOSITORES BRASILEIROS CONTEMPORÂNEOS – 12º FESTIVAL DE INVERNO - lançado pelo selo Bemol no ano de 1978. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Sérgio e Odair Assad

YANOMAMI - lançado pelo selo EMI Angel no ano de 1983. Foram gravadas as quatro obras de Marlos Nobre da seguinte forma: *Momentos I*, *Momentos II*, *Momentos III* por Sérgio Assad e o *Momentos IV* por Odair Assad.

Fábio Adour

IMAGEM CARIOCA – OBRAS PARA VIOLÃO DE RICARDO TACUCHIAN - lançado pelo selo ABM Digital no ano de 2000. Foi gravada a *Lúdica I*.

Orlando Fraga

VIOLÃO - lançado pela Fundação Cultural de Curitiba no ano de 1987. Foram gravados o *Momentos I* de Marlos Nobre e o *Livro Para Seis Cordas* de José Antônio de Almeida Prado.

Jürgen Shollman

FESTIVAL INTERNACIONAL VILLA-LOBOS – II CONCURSO INTERNACIONAL DE VIOLÃO - lançado pelo MEC/SEAC/FUNARTE/MVL em 1980. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Mário da Silva

NOVA MÚSICA BRASILEIRA - lançado pela Fundação Cultural de Curitiba no ano de 1997. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Thiago Colombo

REMINISCÊNCIAS - lançado pela Fumproarte no ano de 2006. Foi gravada a *Brasilana nº 13* de Radamés Gnattali.

Vitor Garbelotto

RADAMÉS GNATTALI: INTEGRAL PARA VIOLÃO SOLO - lançado de forma independente no ano de 2009. Foram gravadas as duas obras do compositor.

Victor Villadangos

CLÁSSICOS DEL SIGLO XXI – lançado pelo selo Jorge Rapp no ano de 2001. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Hughes Kolp

RITMATA – lançado pelo selo GHA em 2003. Foi gravada a *Ritmata* de Edino Krieger.

Relacionadas as gravações, além da heterogeneidade quanto ao números de ocorrências fonográficas das obras da coleção, podemos observar também as seguintes situações:

- O idealizador da coleção, Turíbio Santos, que também foi responsável pela primeira audição de todas as obras, foi o violonista que mais registros fonográficos realizou. Todavia, Turíbio não chegou a gravar todas as obras da coleção.
- Dois dos discos relacionados acima merecem especial atenção, pois foram produzidos pelos próprios compositores, são eles: *IMAGEM CARIOCA – OBRAS PARA VIOLÃO DE RICARDO TACUCHIAN*, onde encontramos a *Lúdica I*; e *YANOMAMI*, onde encontramos todos os *Momentos*.
- A *Ritmata* de Edino Krieger foi a obra que contou com o maior número de gravações. Fato curioso é que esta obra é a única da coleção que foi gravada por violonistas estrangeiros.
- Passados aproximadamente trinta anos, desde a publicação da *Lenda Sertaneja* de Francisco Mignone e dos *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro, não foi encontrado nenhum registro fonográfico dessas duas obras.

5 Conclusão

Após ter contribuído para a divulgação da obra de Villa-Lobos, Turíbio Santos vislumbrou um novo projeto, de construção de um novo repertório brasileiro para o violão. De fato, a *Collection Turíbio Santos* constitui uma interessante amostra da composição brasileira para o instrumento nas décadas de 1970 e 1980. Se por um lado, a coleção encerra a produção para o instrumento dos compositores nacionalistas, por outro, ela se apresenta como uma porta de entrada ao universo do violão aos compositores ligados, à época, à música vanguardista. Após esta coleção, outros violonistas brasileiros também realizaram trabalhos semelhantes, a saber: Carlos Barbosa-Lima, Sergio Assad, Ivan Paschoito, Nélio Rodrigues, Paulo Belinati, e Eustáquio Grilo.

As peças da *Collection Turíbio Santos* se apresentam como um reflexo cristalino e não mediado do conhecimento e da atitude dos compositores frente ao instrumento. Nesse sentido, o panorama é bastante variado: convivem arrojo idiomático, inovação musical, exploração desinibida das capacidades técnicas e expressivas do instrumento, mas também evocação mais ou menos conservadora de tendências composicionais já estabilizadas.

Passados vários anos desde a publicação das obras, vale a pena indagar se o estágio de relativo (ou quase total) desconhecimento de algumas delas tem mesmo razão para persistir. Com o notável incremento dos recursos técnicos por parte dos intérpretes contemporâneos, associado ao costume auditivo em torno das linguagens musicais que marcaram as últimas décadas, muitos dos motivos que podem ter baseado, na origem, as resistências às obras talvez não sejam mais plausíveis. Resta, provavelmente, apenas a desinformação sobre esse repertório, justamente a lacuna que nossa pesquisa se propõe a preencher.

Referências Bibliográficas

Livros e entrevistas:

ANDRADE, Mário de. **Ensaio Sobre Música Brasileira**. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2006.

ANDRADE, Mário de. **O Banquete**. Belo Horizonte. Editora Itatiaia, 2004.

ANTUNES, Jorge. **Notação na Música Contemporânea**. Brasília: Editora Sistrum, 1989.

ANTUNES, Jorge. **Novos sons para o piano, a harpa e o violão**. Brasília: Editora Sistrum, 2004.

BARBOSA, Valdinha e DEVOS, Anne Marie. **Radamés Gnattali: O Eterno Experimentador**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música, 1984.

CARVALHO, Hermínio Bello de. **Álbum de Retratos: Turíbio Santos**. Rio de Janeiro: Memória Visual, Edições Folha Seca, 2007.

DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: UFPR, 1994.

GANDELMAN Salomea. **36 compositores brasileiros: obras para piano (1950-1988)**. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: o caminho sinuoso da predestinação**. Curitiba: Parabolé, 2009.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter: Movimento em Direção à Modernidade**. São Paulo: Musa Editora: Através, 2001.

KIEFER, Bruno. **Elementos da Linguagem Musical**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1973.

KIEFER, Bruno. **História da Música Brasileira, dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1977.

KIEFER, Bruno. **Franciso Mignone - Vida e Obra**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.

KIEFER, Bruno. **Villa-Lobos e o Modernismo na Música Brasileira**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1986.

KRIEGER, Edino. Entrevista concedida a Celso Faria, em sua residência, no dia 08 de junho de 2012.

LEAL, José de Souza & BARBOSA, Artur Luiz. **João Pernambuco, a arte de um povo**. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

MARIZ, Vasco. **Figuras da Música Brasileira Contemporânea**. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. **História da Música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MARIZ, Vasco. **Francisco Mignone - O Homem e a Obra**. Rio de Janeiro: Editora Funarte, 1997.

MASSIN, Jean e MASSIN, Brigitte. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

NEVES, José Maria. **Música Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOBRE, Marlos. Entrevista concedida a Celso Faria, via comunicação eletrônica, em 18 de março de 2012.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

PAZ, Ermelinda A. **Edino Krieger: crítico, produtor musical e compositor**. Rio de Janeiro: SESC, Departamento Nacional, 2012.

SALLES, Paulo de Tarso. **Aberturas e Impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil, 1970-1980**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

SALZMAN, Eric. **Introdução à Música do Século XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1970.

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro, MEC/Museu Villa-Lobos, 1975.

SANTOS, Turíbio. **Segredos do Violão**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1992.

SANTOS, Turíbio. **Violão Amigo: cantigas de roda do Brasil**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

SANTOS, Turíbio, BARBOZA, Sérgio. **Violão Amigo 2**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SANTOS, Turíbio, BARBOZA, Sérgio. **Violão Amigo 3**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

SANTOS, Turíbio. **Mentiras... ou não?: Uma quase autobiografia**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2002.

SANTOS, Turíbio. Entrevista concedida a Celso Faria, em sua residência, em 27 de janeiro de 2012.

TABORDA, Márcia. **Violão e Identidade Nacional**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

TACUCHIAN, Ricardo. Entrevista concedida a Celso Faria, via comunicação eletrônica, em 29 de fevereiro de 2012.

TEIXEIRA, Moacyr Garcia Neto. **Música Contemporânea Brasileira para Violão**. Vitória: Gráfica e Editora A1, 2000.

TRAVASSOS, Elizabeth. **Modernismo e Música Brasileira**. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Editor, 2000.

ZAMACOIS, Joaquin. **Curso de Formas Musicales**. Barcelona: Editorial Labor, 1993.

Jornais:

CABRAL, Sérgio. **Turíbio Santos mostra choros e ressuscita João Pernambuco**. *O Globo*, Rio de Janeiro, 11 de dezembro de 1977.

Dissertações:

MACIEL, Michel Barboza. **Ritmata de Edino Krieger: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro**. Belo Horizonte, 2010. 102 fls. Dissertação Mestrado em Música. Universidade Federal de Minas Gerais.

SCARDUELLI, Fabio. **A obra para violão solo de Almeida Prado**. Campinas, 2007. s.n. Dissertação Mestrado em Música. Universidade Estadual de Campinas.

Textos veiculados em endereços eletrônicos

Biografia de Turíbio Santos – Disponível em: <http://www.turibio.com.br/biografia>. Acesso em 09 de setembro de 2011.

Catálogo da editora – Boosey & Hawkes. Disponível em: http://www.boosey.com/pages/teaching/catalogue/musicfinder_results.asp. Acesso em 28 de maio de 2012.

Catálogo de violão - Éditions Max Eschig. Disponível em: http://www.durand-salabert-eschig.com/formcat/instruments/eschig/guitare_2001.pdf. Acesso em 06 de novembro de 2011.

Catálogo da editora – Oxford University Press. Disponível em: <http://ukcatalogue.oup.com/nav/p/category/music/composers/>. Acesso em 10 de maio de 2012.

Catálogo de violão – Ricordi Edições Musicais. Disponível em: http://www.ricordi.com.br/busca_instrumento.asp?palavrachave=violao&x=16&y=6. Acesso em 21 de maio de 2012.

Catálogo de violão – Schott. Disponível em: [http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p\[word\]=guitar](http://www.schott-music.com/shop/persons/az/index.html?p[word]=guitar). Acesso em 07 de maio de 2012.

Eschig History. Disponível em: <http://www.durand-salabert-eschig.com/english/historique3.php>. Acesso em 17 de maio de 2012.

ZANON, Fábio. **O violão no Brasil depois de Villa-Lobos**. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/05/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html>. Acesso em 31 de maio de 2011.

Partituras:

GNATTALI, Radamés. **Brasiliana nº 13**. Paris: Max Eschig, 1985. 1 partitura. Violão.

GNATTALI, Radamés. **Pequena Suíte**. Paris: Max Eschig, 1989. 1 partitura. Violão.

KRIEGER, Edino. **Ritmata**. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura. Violão.

MIGNONE, Francisco. **Lenda Sertaneja**. Paris: Max Eschig, 1985. 1 partitura. Violão.

NOBRE, Marlos. **Momentos I**. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura. Violão.

NOBRE, Marlos. **Momentos II**. Paris: Max Eschig, 1980. 1 partitura. Violão.

NOBRE, Marlos. **Momentos III**. Paris: Max Eschig, 1981. 1 partitura. Violão.

NOBRE, Marlos. **Momentos IV**. Paris: Max Eschig, 1984. 1 partitura. Violão.

PRADO, José Antônio de Almeida. **Livro Para Seis Cordas**. Paris: Max Eschig, 1975. 1 partitura. Violão.

SANTORO, Cláudio. **Dois Prelúdios**. Paris: Max Eschig, 1986. 1 partitura. Violão.

TACUCHIAN, Ricardo. **Lúdica I**. Paris: Max Eschig, 1985. 1 partitura. Violão.

Anexos

Entrevista com Turíbio Santos

Realizada no dia 27 de janeiro de 2012, na residência do violonista.

I – SOBRE O SURGIMENTO DAS OBRAS

1 - Assim como outros violonistas, Pujol, Cáceres, Romero, Fernandez-Lavie, Ragossnig e Davezac, você assinou uma coleção na Editions Max Eschig. Como se deu o convite?

T. S. O convite se deu pela frequência que eu tinha na Max Eschig. Quando saiu meu disco na França, aquilo teve uma grande repercussão na obra de Villa-Lobos. A obra de Villa-Lobos passou a ser muito procurada e eu dei a sorte, naquela época, de Villa-Lobos não ter nenhuma gravação na praça, tinha os três estudos com o Segovia e depois disso, não tinha nada, o mercado estava zerado de Villa-Lobos. O disco dos *12 Estudos* passou como uma flecha, gravados pela Erato, a maior gravadora francesa e isso teve uma repercussão dentro da editora, lógico. Eu fiquei amigo do Philippe Marrietti, que era o proprietário ao lado do seu irmão, da Éditions Max Eschig. Chegou o momento que eles me falaram: você não quer fazer aqui uma coleção com seu nome? Eu disse: é, pode ser. Eu já tinha gravado *Malbrough s'em va-t-en guerre* de Fernando Sor, pela Erato, já tinha gravado Gaspar Sanz, Robert de Visée e o assédio dos violonistas era imediato. Então a coleção começou com o pé direito, ela começou vendendo muito.

2 - As obras brasileiras vieram depois. No início de suas publicações o repertório escolhido foi o tradicional?

T. S. Então nesse momento de entusiasmo, eu lancei os compositores brasileiros. Compositores que não tinham nada editado para violão e aí que começou mesmo o centro da coleção.

3 - Sobre a escolha dos compositores, como se deu? Pois somente compositores consagrados do cenário musical brasileiro foram elencados.

T. S. A escolha dos compositores foi pela relação pessoal, mesmo. O Edino Krieger, por exemplo, eu o conheço desde garoto. Eu estudei música com o Edino e ele estudou violão comigo. Eu vivia insistindo com ele para escrever uma obra para violão. Um dia eu o procurei e disse: Edino, agora tem uma editora por trás, agora tem uma gravadora por trás. Aí ele fez finalmente a *Ritmata*. O Marlos Nobre na época trabalhava na Funarte, no departamento de música. Ele sempre teve muita velocidade, muito ímpeto para escrever, então compôs o *Momentos I*. O Almeida Prado morava em Paris, em uma determinada ocasião, eu pedi para ele fazer uma obra e ele fez o *Livro Para Seis Cordas*.

4 - Qual foi a receptividade dos compositores ao convite, uma vez que, sabidamente, uma publicação na editora Max Eschig é muito importante? Esta foi uma oportunidade para que alguns estreassem no instrumento.

T. S. A receptividade foi imediata, direta. Veja você que todos eles têm uma sequência de obras para violão, (...) eles continuaram compondo para violão: os compositores perderam o medo de compor para violão. Compor para violão é muito difícil, muito complicado, o instrumento não oferece liberdade na polifonia, ele não oferece liberdade no volume, ele não dialoga bem com a orquestra, é bastante complicado pela questão do volume, mas o violão tem um ponto que todos eles perceberam. Você percebe perfeitamente na *Ritmata*, nos *Momentos*, no *Livro Para Seis Cordas*, nas peças do Radamés Gnattali, o charme do violão.

5 - Como se deu o patrocínio do Palácio do Itamaraty? Uma particularidade da coleção. Somente as duas primeiras obras, porque as outras não?

T. S. Eu fui ao Itamaraty e o órgão concordou comigo que era uma oportunidade interessantíssima e eu pedi a eles que fizessem a encomenda aos compositores, que eles pagassem aos compositores. Eles fizeram a encomenda para o Edino e para o Marlos, no caso do Almeida Prado ele compôs espontaneamente e a partir daí, os compositores passaram a trazer suas músicas. O patrocínio se deu apenas nas duas primeiras peças, a partir daí, abriu-se o caminho para mostrar que a editora era competente, que a distribuição era boa que a companhia de discos que eu gravava era forte, enfim que não era uma aventura.

6 – O número de peças brasileiras, excetuando-se a obra de Villa-Lobos e a *Collection Turíbio Santos*, na Max Eschig é muito pequeno. Porque as obras de Nicanor Teixeira e Egberto Gismonti, que foram dedicadas a você, não foram publicadas na coleção?

T. S. Não, foi uma questão de estratégia. O Nicanor Teixeira, por exemplo, não entrou na coleção porque eu percebi que a obra dele era mais popular, então eu achei que ele poderia se afirmar como autor dentro da própria Max Eschig. Da mesma forma, o Egberto Gismonti também não entrou na coleção com a *Central Guitar*. Eu os coloquei dentro da editora. Não foi preconceito com a música popular, naquele momento eu não queria me desviar desta linha central, de compositores clássicos brasileiros.

7 – Teria(m) outra(s) obra(s) que você gostaria que fizesse(m) parte da coleção? Este canal, da Éditions Max Eschig, ainda está aberto?

T. S. Não.

II – SOBRE O PROCESSO CRIATIVO

1 – Algum compositor se sentiu inibido em compor para o violão? Sabidamente, eles não tinham um contato mais íntimo com o instrumento e a bem sucedida obra de Villa-Lobos ainda ressoava no cenário musical mundial.

T. S. Não, todos tinham uma alguma iniciação ao violão. O violão não era um instrumento muito distante, ou então, eu vou fazer uma obra somente na base da teoria. Todos ficaram abertos a alguma modificação que eu quisesse fazer. Foram feitas pouquíssimas modificações, às vezes, uma questão de digitação, esta nota aqui não dá o alcance, o braço do violão não permite isso.

2 - Os compositores tiveram total liberdade para criar as obras – forma, linguagem, idioma, textura, duração, etc?

T. S. Total liberdade.

3 – Na coleção, você desempenhou o papel de intérprete-editor. De alguma forma, você interferiu no processo criativo das obras - proposição de inversão de acordes, linha melódica em outra região, adequação de determinada passagem?

T. S. Este foi outro serviço que eu prestei. É inútil fazer uma obra linda com duas passagens que não funcionam, inviabilizando que as obras sejam tocadas. Então você tem que alertar o compositor, olha aqui, esta passagem, aquilo ali... Mais tarde eu compreendi que era muito importante um tipo de linguagem musical. Eu não queria demolir todo o trabalho de construção de uma coleção colocando peças muito vanguardistas, muito à frente, muito experimentais. Eu pedi: não façam obras experimentais que não dá certo com esta editora, não dá certo com este violonista, não dá certo com esta gravadora. Eu pedi para que eles respeitassem as suas próprias linguagens. Radamés Gnattali compôs a *Brasiliiana 13* em quinze dias. Ele me telefonou e disse: “Turíbio já estou com sua música aqui”. Eu a editei, gravei e fiz a primeira audição fora do país. Depois, ele me telefonou novamente e disse: “Turíbio vamos fazer outra música?” Então eu interfeiri. Disse que no repertório do violão está faltando alguma obra com sabor nordestino de um grande compositor. Então ele me disse: “eu tenho alguns temas, deixa comigo”. Em quinze dias compôs a *Pequena Suíte*.

III – A RECEPTIVIDADE DAS OBRAS

1 - Você se lembra da receptividade das obras no momento das estreias?

T. S. A obra que teve a recepção mais calorosa foi, sem dúvida, a *Brasiliiana 13* de Radamés Gnattali, depois foi a *Ritmata* do Edino Krieger e em seguida, a *Pequena Suíte* de Radamés Gnattali. Estas três obras partiram na frente.

2 – A *Ritmata* de Krieger e *Brasiliiana 13* de Gnattali comprovadamente tiveram um expressivo sucesso, vide gravações e inserção em recitais. A que você atribui este fato?

T. S. Sem dúvida, a *Ritmata* e a *Brasiliiana 13* tiveram mais saída. Um dos motivos que explica isso é a linguagem. Eu pedi ao Radamés na *Brasiliiana 13*, que a peça tivesse, o mais próximo possível, daquele compositor da Rádio Nacional. No caso da *Ritmata* o Edino utilizou todos os seus recursos composicionais, que são espetaculares, em função de uma

técnica de violão que ele dominava bem. Então ele fez um peça difícil, mas viável, brilhante mas viável.

3 – Algumas obras tiveram boa aceitação no momento de lançamento, passado algum tempo, elas ficaram em segundo plano no repertório do instrumento, *Livro Para Seis Cordas* de Almeida Prado, *Momentos I, II, III e IV* de Nobre. Qual o motivo para você?

T. S. Eu concordo com essa afirmação. Porque essas músicas são mais abstratas, mais intelectuais.

4 – As obras *Lenda Sertaneja* de Mignone, *Lúdica I* de Tacuchian, *2 Prelúdios* de Santoro e *Pequena Suíte* de Gnattali, ainda não emplacaram no repertório do instrumento. A que se deve isto?

A obra do Mignone tem um problema, ele escreve coisas lindas para o violão, mas a *Lenda Sertaneja*, por exemplo, é uma música bonita, mas é pianística, muito pianística e isto prejudica. O violonista toca, mas sente que está tocando piano no violão. As obras do Santoro e do Tacuchian são muito intelectuais.

IV – BALANÇO FINAL

i) – Curiosamente, até aquele momento o número de obras brasileiras editadas para violão solo era muito pequeno. Passados quase quarenta anos da primeira obra composta para a coleção, qual o balanço que você faz deste projeto e qual foi a importância dele para a sua carreira?

T. S. Sobre a importância deste meu trabalho, tenho que te dizer que foi a sua pesquisa que me chamou a atenção para a importância deste projeto. Retrospectivamente, eu olhei para trás e vi esta quantidade de primeiras audições que eu fiz. Quando eu comecei a tocar violão, eu tinha um ídolo indiscutível que era Andrés Segovia e o segundo ídolo que eu tinha era Julian Bream, então aconteceram certos sincronismos na minha vida. Em 1965 eu fui para a Europa e estudei com Julian Bream, que estava fazendo seu primeiro master class de verão e também estudei com Andrés Segovia que estava fazendo seu último master class de verão, em Santiago de Compostella, isso tudo dentro de um intervalo de menos de um mês. Quando

você admira algum artista, você admira os produtos que ele cria, o comportamento dele, e no caso do Segovia ele já era uma espécie de farol para Julian Bream e os dois, foram faróis para mim. Esta procura de repertório foi inspirada por eles. O Bream e o Segovia batalharam muito por um repertório de violão. O violão é um instrumento novo, saído da forma, ele não tem toda aquela história antiga do piano e do violino. Ele tem uma história bonita de um instrumento menor, que não tinha os recursos que tem hoje em dia. Então, sem querer isso virou a coluna vertebral da minha carreira. Eu tive a sorte de estar naquela época fazendo grandes tournées, tocando nas grandes salas e com esta chance única, você tem o poder de irradiação muito forte. Estes compositores e consequentemente o repertório brasileiro do violão clássico foram muito beneficiados com isso. Como a obra de Villa-Lobos já tinha aberto caminho para o lado comercial nas companhias de disco, tudo ficou coerente, teve uma sequência.

ii) – Você considera a *Collection Turíbio Santos* como um símbolo de brasilidade? Um produto da alta cultura nacional – música erudita - ligada ao instrumento intimamente ligado à tradição brasileira – violão – vinculada a um país europeu de larga tradição musical – França.

T. S. Eu me considero um símbolo de brasilidade, então tudo que eu fizer, a marca da brasilidade vai estar presente. Eu não sou excludente, por exemplo, eu fiz um disco de música francesa. Considero importante a liberdade, não ficar restrito a uma cerca, não fazer da brasilidade um curral. É muito importante você não ficar dentro desse cercado. Minha brasilidade é interior e a coleção acabou tendo uma fortíssima marca da minha brasilidade.

Agradeço sua atenção e disponibilidade.

T. S. De nada.

Entrevista com Marlos Nobre

Enviada via correspondência eletrônica no dia 29 de fevereiro de 2012.

1 – Você poderia me falar sobre seu contato com o violão. Sei que o senhor é pianista e que utiliza este instrumento para a composição. Como bem sabemos, a lógica do violão é outra. Não consigo imaginar a composição dos 4 *Momentos* sem um pleno entendimento do violão.

M. N. Meu contato com o violão foi desde muito cedo, pois meu pai era violonista amador. E como todo amador era louco pelo violão, tinha na época praticamente todas as gravações de Segovia, que era o ídolo dele. E meu pai estudava sempre à noite, depois do trabalho, repetindo muito a “Adelita” de Tárrega. Ele me falava sobre o violão, mas naquela época eu só me interessava mesmo era pelo piano. Mas papai me levava aos domingos a uma reunião de violonistas, a maioria amadores, outros não, que se reuniam para tocar em conjunto, arranjos improvisados na hora de valsas, choros e até aberturas de óperas! Mas entre eles havia um violonista excepcional, magrinho, tuberculoso, o Amarildo. Um gênio, verdadeiramente. Ele tocava só, sempre, e então era aquele silêncio. Era absolutamente fenomenal os improvisos que fazia sobre qualquer tema popular ou clássico que lhe era dado. Meu pai então me chamava a atenção para o toque polifônico dele, me explicando que ele não fazia somente melodia acompanhada, mas criava um verdadeiro emaranhado de melodias que naquela época eu não sabia chamar de “contraponto”, mas que me fascinava. Gostaria também de lhe dizer que apesar de pianista, eu não utilizo há muito tempo, jamais, o piano para a composição. Todo meu trabalho de compositor, desde o início mesmo da construção de uma obra, é feito há muito tempo, há mais de 40 anos, absolutamente sem o piano. Muito cedo, desde meus 25 anos eu descobri que compor ao piano era extremamente limitador, pois eu transpunha para o papel as idéias que brotavam de minhas improvisações ao piano. E isso era limitador e sobretudo na hora de expandir e desenvolver as idéias (o que eu chamo sempre de “proliferar o material musical”) isto somente era possível através de um trabalho totalmente mental. Passei então a compor mentalmente, fora do piano e com isso minha música adquiriu uma nova dimensão. No caso do violão, portanto, eu não componho também tocando o instrumento, pois não o toco, não sou violonista. Eu então PENSO o instrumento, e naturalmente estudei muito profundamente a técnica do violão, com o estudo de obras e desenvolvimento da minha própria técnica pessoal. Portanto eu ENTENDO o violão, eu IMAGINO suas possibilidades e desde o *Momentos I*, que escrevi a pedido do Turíblio Santos

eu acertei a mão, acertei na mosca. O Turíbio pegou a obra e me disse: “Está perfeita, não há nada a mudar, nenhuma nota, nenhum acorde, nada na escritura”. Fiquei naturalmente feliz, mas eu já sabia o que tinha escrito. Mas eu escrevi a obra em um sítio isolado no Rio de Janeiro e tinha levado um violão velho para lá, onde experimentava à minha maneira as coisas. Por exemplo, a idéia da baixar a afinação da 6ª. Corda, no meio da composição e utilizar isso como elemento fundamental da obra, surgiu do manuseio mesmo do instrumento. O Turíbio me dizia então: “Escreva o que lhe vem à cabeça, sem se preocupar e se tiver algo a mudar veremos depois”. E, na verdade, não houve nada a mudar, em nenhum dos 4 *Momentos*, escritos um depois do outro e todos foram tocados em primeira audição pelo Turíbio sem mudar nada. Ele apenas fez a digitação de praxe para a publicação da obra na Editora Max Eschig, uma exigência da editora e isso eu não podia fazer, colocar a digitação. Mas a obra integral, nada foi mudado, nenhuma nota sequer. Portanto este entendimento do violão, de suas possibilidades e, além disso, a própria procura minha em expandir os limites do instrumento, são fruto de um trabalho mental imenso e extremamente pessoal. Mas devo dizer também que, sempre que componho para o violão, coloco meus dois violões do lado e toco à minha maneira, as cordas para me excitar mentalmente e às vezes descobrir coisas no instrumento.

2 – Gostaria de saber algo sobre o instante anterior à composição de cada obra. Por exemplo, segundo meus conhecimentos, o *Momentos I* é a sua primeira obra para violão solo e que foi uma encomenda do Palácio do Itamaraty. O *Momentos III* foi escrito para o Guitar Toronto 78. Teria mais informações preliminares a respeito destes e também dos outros *Momentos* que o senhor considera importante?

M. N. É muito interessante sua pergunta porque me faz esclarecer as coisas como se passaram e retificar algumas informações não verdadeiras ou distorcidas. Por exemplo, o *Momentos I* não foi encomendada a mim pelo Palácio do Itamaraty e sim, foi um pedido pessoal do então meu amigo o violonista Turíbio Santos, que eu havia conhecido em nossa juventude, em Paris quando ele estava vivendo na Casa do Brasil. O Turíbio desde aquela época me instigava a escrever para o violão e finalmente ele me disse que tinha uma tournée e tocaria a obra que escrevesse nesta tournée. A tournée sim, era patrocinada pelo Itamaraty. Mas eu jamais recebi qualquer carta do Itamaraty encomendando esta ou qualquer outra obra minha. Eu não recebi um tostão nem desta instituição nem do Turíbio nem da editora Max Eschig. O meu interesse foi simplesmente escrever para o violão para o Turíbio tocar. Ele, Turíbio, sempre me dizia

então que eu devia escrever para o violão, pois não havia muitos verdadeiros compositores bons para o instrumento e que uma obra nova minha iria despertar o interesse do mundo do violão. Foi então, deste estímulo pessoal do Turíbio e não, repito, de nenhuma encomenda que escrevi o *Momentos I*. No caso do *Momentos III*, o Turíbio conseguiu uma graninha, algo como 500 dólares do Festival de Toronto, mas eu já tinha escrito sem interesse em encomenda o *Momentos III* para ele. Aliás, como escrevi sem qualquer encomenda o *Momentos II* e *Momentos IV*. Acho importante esclarecer definitivamente este fato. Pois na época do Itamaraty, quem ocupava o lugar de Chefe do Setor Cultural era o então Secretário Vasco Mariz, que tinha escrito uma biografia do Villa-Lobos. Foi o Vasco Mariz, pessoalmente, quem se empenhou em conseguir a tournée do Turíbio Santos. Aliás, disso também nasceram obras de outros compositores dedicados ao Turíbio e por ele estreadas.

3 – De maneira sucinta, como que se deu o processo de composição dos quatro momentos? Os quatro são contrastantes entre si. Que características principais você elencou para a construção de cada obra - forma, textura, linguagem, caráter, etc.

M. N. Como disse eu escrevi primeiro o *Momentos I* que era intitulado somente *Momentos*, pois eu ainda não pensava em uma série. Pouco a pouco, com o estímulo que recebi do Turíbio e já de outros violonistas como o Oscar Cáceres, que adorou minha obra, eu comecei a pensar em uma série de 4 *Momentos* que tomou a forma em minha cabeça como um ciclo integrado, quase uma “Sonata” para violão. Realmente se você vê assim, a obra tem uma integralidade de concepção como uma sonata em 4 movimentos: o 1º com caráter de introdução; o 2º uma espécie de scherzo em forma de toccata virtuosística; o 3º um movimento lento, introspectivo e o 4º um Final, uma espécie de moto continuum. E é assim que eu gosto que se toque a obra, os 4 *Momentos* seguidos, pois assim ela adquire uma significação que eu quis dar. Aliás, o grande crítico Colin Daves do *The Classical Guitar*, que sempre considerou a série dos 4 *Momentos* meus como uma obra de grande importância na literatura para violão do século XX, ele sempre escreveu sobre este fato: que a obra adquiria um sentido superior e mais exato ao ser tocada em sua integralidade. Pouco a pouco eu acredito que isso tem acontecendo, pois alguns violonistas o fazem. Aliás, a primeira gravação mundial da obra, pela EMI ANGEL (vinil) foi pelo Sergio Assad, tocando os *Momentos I, II, III* e o Odair tocando o *Momentos IV*, uma excepcional gravação da obra. A forma de cada *Momentos* é única pois sempre eu escrevo uma obra pensando em sua forma como algo intrínseco, resultante do próprio material usado. E sempre uso o princípio básico

do contraste, sem pensar, por exemplo, em formas simplórias como ABA ou similar. Para mim, o material sonoro se desenvolve de maneira independente na minha mente e a necessidade formal é, sobretudo, a de ORGANIZAR de maneira lógica e inteligível o material sonoro. A linguagem em todos eles é a minha linguagem daquele momento, às vezes extremamente cromática, como nos *Momentos I e II*, mais tonal no *Momentos III* é quase modal no *Momento IV*. Mas se alguém analisar profundamente o ciclo verá que existem pontos de referência temáticas, rítmicas e harmônicas, além de formais, bastante comuns às 4 obras do ciclo.

4 – Sempre ouvi dizer que você projetou uma série de 12 Momentos. Infelizmente somente quatro foram concluídos. Se essa informação de fato for verdadeira, porque o projeto não se concretizou?

M. N. Realmente eu projetei os *Momentos* como uma série de 12 *Momentos*, sempre pensados em 3 blocos de 4 *Momentos*. Assim o 1º bloco já escrito, são os *I, II, III, IV*; os do 2º bloco já estão alinhavados, são os de nº *V, VI, VII, VIII*; e no último bloco, os *Momentos IX, X, XI, XII*. Todos já estão anotados e ainda não os pude escrever por uma razão de ordem prática, muito comum em minha obra: muitas vezes eu tenho de adiar um projeto como esse, onde não existe uma ENCOMENDA definida para ela, em favor de outras obras mais prementes que tenho de escrever pelo simples fato que foram encomendas e pagas. Os *Momentos I a IV* (com exceção do *III*) foram todos escritos sem encomendas específicas conforme disse antes. Assim, infelizmente, eu tive e tenho de ir empurrando para depois a composição final de toda a série. Se aparecer alguma encomenda imediata eu os termino no ato, pois estou com a série toda engatilhada em anotações e na minha cabeça. Aliás, minha mente é uma depósito de idéias que umas são levadas a cabo e outras não, e isso, lhe garanto é uma tortura para mim. O caso da integral dos 12 *Momentos* para violão é o mais sério desta tortura mental. Mas quero e vou fazê-los

5 – Turíbio realizou na Max Eschig o papel de intérprete/editor. Você entregou as obras prontas ou ele atuou no acabamento, por exemplo, trocando alguma nota de oitava, ou coisa parecida. E a questão do dedilhado, foi o Turíbio que fez a proposição?

M. N. Eu sempre entreguei ao Turíbio a obra pronta, terminada e fechada. Jamais ele teve de alterar uma nota sequer, um ritmo, um esquema rítmico. Por razões puramente editoriais, pois

a Max Eschig para lançar uma obra de violão tem de fazê-lo por razões comerciais a edição dedilhada, foi portanto, o Turíbio quem fez o dedilhado dos *4 Momentos* e é isso que consta na edição. Outro motivo é que as obras foram escritas expressamente para a chamada Coleção Turíbio na editora e ele fez as digitalizações de todas as obras, modernas e também as antigas da coleção.

6 – Gostaria de saber como o senhor vê a repercussão que os *Momentos* tiveram no instante em que foram lançados e hoje, passados vários anos?

M. N. Eu lhe confesso que eu fiquei muito tempo tremendamente decepcionado pela lentidão dos guitarristas de absorverem novas obras e novas ideias escritas para o violão. E infelizmente isso ainda continua a acontecer. O Colin Cooper da Classical Guitar já tinha me advertido disso há mais de 30 anos atrás, isto é, da relativa “preguiça” (assim falava ele) dos violonistas de enfrentarem obras novas do repertório do instrumento. Eu também fiquei surpreso e meio decepcionado pelo fato dos violonistas sempre ou quase sempre, tocarem as mesmas obras do repertório, e geralmente pecinhas de ocasião escritas por executantes improvisados de “compositores”. Na história do violão moderno só temos um caso importante, de instrumentista e excelente compositor, que é o do meu querido e dileto amigo, Leo Brouwer. Esse foi grande instrumentista e é grande compositor. Mas ele é exceção, convenhamos. Em geral as peças preferidas são de menor porte composicional.

Daí minha relativa aceitação do fato dos *Momentos* terem demorado tanto a serem aceitos pelo mundo violonístico. O Colin Cooper também ressaltava outro fator negativo: geralmente os violonistas só tocam ou só se interessam por peças que sejam gravadas por nomes ícones do violão. A partir daí eles então tocam as peças. Essa perspectiva não é muito animadora. Veja quanto tempo passou antes dos *12 Estudos* de Villa-Lobos entrarem para o repertório! E isso apesar do apoio do Segovia. Apoio aliás, mínimo, pois é notório que Segovia não gostava muito dos *Estudos* de Villa-Lobos, e, conseqüentemente jamais os gravou! Foi necessário a nova geração, mais de 20 anos depois descobrir estas obras primas do violão moderno.

E esta também é a razão, digo isso com convicção, por não ter ainda terminado a série de *12 Momentos*. É muito cansativo para o compositor esta situação e ter de esperar 20, 30 anos para o meio musical violonístico assimilar e tocar, interpretar suas novas obras. Essa mentalidade do mundo do violão tem de mudar, para bem do repertório novo do instrumento.

Agradeço sua atenção e disponibilidade.

M. N. De nada.

Entrevista com Ricardo Tacuchian

Enviada via correspondência eletrônica no dia 03 de março de 2012.

1 – Você poderia me falar sobre seu contato com o violão. Sei que o senhor é pianista e que utiliza este instrumento para a composição. Como bem sabemos, a lógica do violão é outra. Não consigo imaginar a composição da *Lúdica I* sem um pleno entendimento do violão.

R. T. O compositor profissional deve ter uma formação para escrever idiomáticamente bem para qualquer instrumento, apesar de não poder tocá-lo. A medida que ele escreve para determinado instrumento, seguindo-se à execução da obra, sua experiência vai aumentando, não só pela auto-crítica do autor mas pelo contato com o intérprete. O violão é um instrumento traiçoeiro para quem não é violonista e por isso, apesar de eu ter muita prática de escrever para violão, eu sempre consulto um violonista de minha confiança para fazer uma leitura da obra antes que ela seja lançada publicamente. Por mais que eu conheça os segredos do violão, nunca vou dominar suas possibilidades e suas limitações, de modo absoluto, como um violonista que dedica todo o seu tempo profissional na execução do instrumento.

2 – Gostaria de saber algo sobre o instante anterior à composição de cada obra. Por exemplo, segundo meus conhecimentos, você tinha utilizado o violão na obra *Libertas quae sera tamen* de 1978. Teria outras informações preliminares a respeito deste momento anterior à composição da *Lúdica I*, ou então sobre a encomenda, que o senhor considera importante?

R. T. *Libertas quae sera tamen* é uma obra de vanguarda escrita para jovens iniciantes. O violão, neste caso, é empregado de modo muito elementar, para ser tocado com grande efeito, mas por um iniciante. Da mesma forma que fiz com todos os instrumentos, estudei atentamente o repertório do violão, ouvindo gravações com partitura, esclarecendo minhas dúvidas com violonistas amigos meus e... muita intuição. Penso que se o repertório de violão fosse composto apenas por música de violonistas, o instrumento ficaria muito limitado a um pequeno círculo de iniciados. É claro que o violonista faz obras mais “violonísticas” que os compositores não violonistas mas, estes, são mais audaciosos e têm propostas muitas vezes criativas e que não seriam pensadas pelo compositor-intérprete.

3 – De maneira sucinta, como que se deu o processo de composição da *Lúdica I*? Que características principais você elencou para a construção de cada obra - forma, textura, linguagem, caráter, etc.

R. T. *Lúdica I* é obra de 1981. Nesta época eu estava encerrando uma fase composicional em minha carreira. Foi meu período de vanguarda/experimentalismo (uso as duas palavras porque, no Brasil, elas são usadas quase como sinônimos mas, nos Estados Unidos, têm significado diferente. Minha fase de vanguarda/experimentalismo ocorreu principalmente na década de 70. Ela se caracterizava por alguns parâmetros que poderia resumir assim: pesquisa do signo novo evitando qualquer padrão da prática comum; em outras palavras, a procura do novo e a repulsa pela tradição; abandono da hegemonia da melodia, da harmonia e do contraponto, substituindo-os por pesquisa de novas texturas, densidades, intensidades, efeitos timbrísticos, o ruído, a aleatoriedade e assim por diante. Com *Lúdica I* eu estava começando a abandonar a postura radical da década anterior embora ainda refletisse algumas daqueles objetivos.

4 – Turíbio realizou na Max Eschig o papel de intérprete/editor. Você entregou a obra pronta ou ele atuou no acabamento, por exemplo, trocando alguma nota de oitava, ou coisa parecida. E a questão do dedilhado, foi o Turíbio que fez a proposição?

R. T. *Lúdica I* foi encomendada pelo Turíbio e coube a ele fazer a revisão final, como ocorre até hoje em minhas obras para violão. Turíbio, na ocasião, me deu valiosas sugestões que eu adotei, sem alterar, em nada, minha ideia original da obra. O dedilhado é de responsabilidade exclusiva do Turíbio. Na história da música sempre os compositores trabalham juntos com os intérpretes. Hoje não é diferente.

5 – Gostaria de saber como o senhor vê a repercussão que a *Lúdica I* teve no instante em que foi lançada e hoje, passados vários anos?

R. T. *Lúdica I* foi estreada no dia 27/06/1981, em Toronto, no Macmillan Theatre, como parte da programação Guitar'78 International Series. Em 19/08/1981 ele executou novamente a obra no "Ciclo de Violão da Sala Cecília Meireles". No ano seguinte, a estreia europeia da obra foi em Paris, na Salle Gaveau, ainda com o Turíbio. No mesmo ano de 1982, Turíbio fez

uma turnê pela Rede Nacional de Música da Funarte, apresentando a obra em São Luís (22/04/1982), Teresina (23/04/1982), Belém (26/04/1982), Fortaleza (27/04/1982), Natal (28/04/1982) e Aracaju (30/04/1982). No ano de 2001 o selo ABM Digital lançou o *CD Imagem Carioca: Música para Violão de Ricardo Tacuchian*, onde aparecem os três movimentos da *Lúdica I*, gravada por Fábio Adour.

Agradeço sua atenção e disponibilidade.

R. T. De nada.

Entrevista com Edino Krieger

Realizada no dia 08 de junho de 2012, na residência do compositor.

1 – Você poderia me falar sobre seu contato com o violão. Sei que o senhor é violinista e que utiliza este instrumento para a composição. Como bem sabemos, a lógica do violão é outra. Não consigo imaginar a composição da *Ritmata* sem um pleno entendimento do violão.

E. K. - Eu estudei um pouco de violão erudito com o Turíbio. Nós trocamos informações. Foi uma época em que ele estava interessado em se aprofundar um pouco mais na questão teórica da música, estudar um pouco de harmonia, de contraponto, etc. Então ele me propôs que nós trocássemos informações. Ele me ensinava a técnica do violão e eu ensinava matérias teóricas a ele. Então foi assim que eu estudei o violão, muito brevemente, com o Turíbio.

2 – Gostaria de saber algo sobre o instante anterior à composição da obra. Por exemplo, segundo meus conhecimentos, você tinha utilizado o violão na obra *Prelúdio* de 1955. Teriam outras informações preliminares a respeito deste momento anterior à composição da *Ritmata*, ou então sobre a encomenda, que você considera importante?

E. K. – O meu contato com o instrumento começou com violão popular. Eu já fazia composição musical, mas sempre gostei muito da música popular brasileira. Eu gostava inclusive de cantar e me acompanhar ao violão. Aprendi a tocar violão popular sozinho. Eu gostava de algumas canções tradicionais de Dorival Caymmi e de Noel Rosa. Quando eu estudei na Inglaterra, em 1955, eu tinha contato com muitos brasileiros que moravam lá, nós fazíamos reuniões e eu era frequentemente convidado para essas reuniões. Eles sempre diziam: “não esqueça de convidar o rapaz do violão”; que era eu. Eu não tinha escrito nada para o instrumento, mas com este contato com o violão, eu comecei a pensar em escrever alguma coisa mais séria para o instrumento. Então eu fiz o *Prelúdio*, muito em cima dos *Prelúdios* e dos *Estudos* para violão de Villa-Lobos, evidentemente. Este trabalho foi uma tentativa, de colocar no papel, algumas coisas que eu fui aprendendo a fazer no violão. Muito tempo depois, eu me encontrei com o Turíbio e ele me perguntou: “fiquei sabendo que você fez uma peça para violão”? Eu disse: “realmente eu fiz uma experiência, não é uma peça de concerto, é uma primeira tentativa de escrever alguma coisa para violão. Eu te dou uma cópia,

se você se comprometer a não tocar e não gravar”. Quando surgiu o projeto da Max Eschig, ele me disse: “ou você faz uma peça nova para esta coleção, ou então eu vou usar e vou gravar o *Prelúdio*”. Então saiu a *Ritmata*. Esta obra teve muito a participação do Turíbio, porque apesar de estudar com ele um pouco do instrumento, o meu conhecimento do violão contemporâneo ainda era muito limitado. Então o Turíbio passou uma tarde inteira aqui em casa. Ele fez anotações sobre vários aspectos de uma linguagem mais contemporânea no instrumento. Então eu fiz a *Ritmata* e mostrei a ele. Aliás, o título original que eu dei era *Toccata para violão*. O Turíbio me disse: “vamos rebatizar essa tocata. Ela tem muito ritmo, vamos chamá-la de *Ritmata*”. Este título é uma contribuição do Turíbio. Eu sempre gostei muito do dinamismo rítmico da tocata, não das tocatas de Bach, mas das tocatas mais recentes, mais contemporâneas, do tipo das tocatas de Prokofiev, das tocatas modernas. Estas obras têm essa pulsação rítmica forte e eu sempre gostei muito disso.

3 – De maneira sucinta, como que se deu o processo de composição da *Ritmata*? Que características principais você elencou para a construção de cada obra - forma, textura, linguagem, caráter, etc.

E. K. – Em qualquer trabalho de criação na área da música, sempre depende de uma coisa, de você encontrar o ponto de partida, de você encontrar aquela ideia inicial. A partir daí, você vai desenvolvendo, trabalhando. Quando surge esta ideia inicial, você tem que agarrar. Possivelmente, a ideia inicial da *Ritmata*, foi fazer alguma coisa utilizando a percussão, percutindo nas cordas do violão. Foi este o ponto de partida.

4 – Turíbio realizou na Max Eschig o papel de intérprete/editor. Você entregou a obra pronta ou ele atuou no acabamento, por exemplo, trocando alguma nota de oitava, ou coisa parecida. E a questão do dedilhado, foi o Turíbio que fez a proposição?

E. K. – O dedilhado foi todo do Turíbio. Na verdade, naquela tarde que ele passou aqui comigo, me mostrando alguns procedimentos do violão contemporâneo, foi fundamental. O Turíbio tocou algumas obras, ele me trouxe uma série de informações, renovou o meu conhecimento do instrumento. Além do título, ele fez outra sugestão. Eu tinha colocado os *tappings*, além daqueles no início da obra, em outro lugar, no meio da peça. No compasso vinte e quatro, os acordes eram feitos com *tappings*, utilizando as duas mãos. Então o Turíbio me disse: “isso aí é muito perigoso, não vai soar tão bem”. Ele tirou os *tappings* e colocou os

acordes convencionais. Continuou sendo difícil, mas é possível. O Turíbio me disse: “como resultado sonoro é melhor fazer assim, do que como você tinha imaginado, com os *tappings* nas duas mãos”. Isso foi o que ele modificou. Sobre o dedilhado, era a *Collection Turíbio Santos*, o editor era ele e ele tinha que entregar a obra com o dedilhado com todas as indicações possíveis.

5 – Gostaria de saber como o senhor vê a repercussão que a *Ritmata* teve no instante em que foi lançada e hoje, passados vários anos?

E. K. - O Marcelo Kayath gravou a *Ritmata* em Londres, uma gravação muito boa. Ele participou com a *Ritmata* de um concurso de violão. Eu fiquei sabendo que, em vários concursos internacionais de violão, a *Ritmata* era peça obrigatória. Após um certo tempo, a obra fora excluída da programação de alguns concursos, porque já tinha sido muito tocada. Eu soube desta informação através de outros violonistas que me disseram: “em determinados concursos de violão na Europa, o regulamento dizia, qualquer obra contemporânea, qualquer autor, exceto a *Ritmata* de Edino Krieger”. Esta obra foi uma espécie de carro-chefe na coleção do Turíbio, enfim, isto é uma grande sorte.

Agradeço sua atenção e disponibilidade.

E. K. De nada.

Entrevista com Fernando Araújo

Enviada via correspondência eletrônica no dia 15 de março de 2012.

1. Qual(is) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

F. A. Toquei a *Ritmata*, o *Livro Para Seis Cordas*, o *Momentos I* e o *Momentos IV*. Não me lembro do primeiro contato com as três primeiras peças – todas circulavam bastante no meio violonístico no começo dos anos 1980, quando eu começava a estudar seriamente o instrumento. O *Momentos IV* foi peça de confronto no “Concurso Internacional Villa-Lobos”, em 1984, do qual participei. Toquei bastante a *Ritmata*, principalmente, inclusive em vários concursos, como o Tárrega e o Nacional Villa-Lobos.

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

F. A. A receptividade varia tanto quanto o estilo e caráter das peças, dependendo também, obviamente, do tipo de público. Peças recebidas com entusiasmo em festivais de música contemporânea podem ter uma recepção fria por parte de um público mais afeito à música mais antiga, por exemplo.

Diria que, imaginado um público leigo, acostumado a repertório e estilos mais tradicionais, a *Ritmata* sempre foi a mais bem recebida das peças da coleção que toquei, provavelmente pelo caráter brilhante e rítmico e pelo virtuosismo, que aporta também um forte apelo visual, devido aos saltos de mão esquerda, percussões diversas, etc.

É comum que peças que utilizem o violão de forma diferente à que o público leigo está acostumado criem certo interesse, como é caso do *Momentos I*, com sua utilização de *pizzicatos a la Bartók*.

Não é novidade dizer – e ressalvo que aí não vai nenhum juízo de valor – que o público e os músicos em geral têm pouco entusiasmo pela música de vanguarda

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

F. A. Creio que a resposta anterior responde esta pergunta.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

F. A. Não sei se é tão relevante, mas devo ter em algum lugar o manuscrito do *Momentos IV* que foi distribuído aos participantes do “Concurso Internacional Villa-Lobos”, que possui algumas diferenças em relação à versão publicada.

Fernando Araújo.

Entrevista com Eustáquio Grilo

Enviada via correspondência eletrônica no dia 20 de março de 2012.

1. Qual(is) a(s) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

E. G. Tocou mesmo, eu só toquei uma: a *Ritmata*, aqui em Brasília, em um recital que fazia parte de uma mostra de compositores brasileiros. Toquei três autores: eu mesmo (*Tocata Mineira*); Esther Scliar (*Estudo n° 1*); Edino Krieger (*Ritmata*). Conheci a *Ritmata* em um recital do Eduardo Issac em Porto Alegre, 1982. Ele tocou muito bem a obra, magnificamente, posso dizer. Agradou a todos, a mim em especial: declaro-me apaixonado pela obra desde então.

Em verdade, toquei também o *Momentos I*, mas perdi o programa. Sei que foi em uma espécie de mostra da composição brasileira. Infelizmente perdi a comprovação. Embora tenha boa memória da cena em si, não me lembro bem da situação. Conheci a obra através do Turíbio Santos. Creio ter sido em um recital em Belo Horizonte, pode ter sido no começo de 1975, ou antes. Talvez ele tenha tocado antes mesmo de ela ser editada. Caso contrário terá sido aqui em Brasília, mas minha memória faz pensar em Palácio das Artes.

Devo acrescentar que diversos alunos tocaram estas e outras obras da coleção, mas seria difícil para eu conseguir os programas.

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

E. G. A coleção vista daqui de Brasília, e de Uberlândia onde estive de 1980 a 1986, não teve impacto imediato. Pelas datas apresentadas de lançamento das obras, 1975 a 1989, o ritmo das publicações foi abaixo de uma por ano, aproximadamente uma a cada ano e meio. Isto talvez explique a não-ocorrência de um grande impacto imediato, ao lado de fatores como o não-lançamento em diversos pontos do Brasil, o fato de a editora ser francesa, o custo final para nós, assim por diante. Mesmo assim, a incorporação das peças, pelo menos da maioria delas, ao repertório de muitos violonistas, tem um significado da maior importância, ou seja, atesta o acerto essencial da escolha das obras.

Embora minha posição aqui em Brasília me deixasse um tanto isolado da vida musical do triângulo Rio de Janeiro - São Paulo - Belo Horizonte, seja pela distância, seja pelo

envolvimento com o trabalho, até onde pude observar, avalio a aceitação de artistas, público e crítica, como muito boa, de deixar muito satisfeito qualquer editor. Suspeito que a aceitação internacional também deva ter sido de mesmo nível.

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

E. G. Em qualquer coleção é natural ocorrerem diferenças no grau de aceitação. Mas é interessante observar que também tais diferenças provavelmente não são idênticas em localidades diferentes, ou em ambientes diferentes. Por exemplo, em meio onde a música vanguardista seja muito cultivada, as obras cujo caráter esteja mais próximo da tradição, certamente terão menor aceitação. Reciprocamente, em ambiente mais tradicionalista, ocorrerá exatamente o contrário. Assim, quando penso na aceitação das obras da *Collection Turíbio Santos*, penso também que devemos levar em conta esta relatividade. Ou seja, no total talvez até possamos falar em um grande empate técnico. Mas também não deixa de ser razoável reconhecer que certas obras conseguem agradar de modo mais homogêneo grupos um tanto heterogêneos. No popular: gregos e troianos. Correndo o risco de ser considerado injusto, arrisco-me a dizer que a *Ritmata* é uma destas obras. Digo isto com base na minha experiência direta com a plateia, visto que toquei-a. Espero, naturalmente, que este destaque não prejudique o mérito das demais obras.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

E. G. Infelizmente, como disse, estive um tanto isolado, de modo que tenho pouco a acrescentar sobre a coleção e sua história. Como avaliação pessoal, considero muito importante o fato de a *Collection Turíbio Santos* conter uma amostra muito representativa, tanto elo elevado padrão de qualidade quanto pela variedade. Se por um lado poderíamos reclamar uma quantidade maior de obras, por outro, muito temos a agradecer aos editores.

Eustáquio Grilo.

Entrevista com Daniel Wolff

Enviada via correspondência eletrônica no dia 25 de março de 2012.

1. Qual(is) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

D. W. Toquei a *Ritmata* (Krieger) e a *Pequena Suíte* (Gnattali). A *Ritmata* conheci pelo programa da disciplina de violão da Escuela Universitária de Música (Montevideu), onde fiz minha graduação, na década de 1980 (apesar de que eu só ter tocado a peça muitos anos depois, em 2009, na turnê do projeto “Sonora Brasil”, do SESC). A *Pequena Suíte* eu vi anunciada no catálogo da Guitar Solo Publications, quando eu residia nos EUA. Comprei a partitura pelo mail order deles (foi antes do advento da internet).

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

D. W. Não posso opinar. Na época, ou eu ainda não tinha começado a tocar violão, ou era muito principiante.

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

D. W. Creio que a linguagem mais ‘acessível’. Também a maior divulgação das que foram gravadas.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

D. W. Algo que me chamou a atenção: em fevereiro de 2010, toquei a *Ritmata* em um festival internacional de violão na Argentina. O violonista uruguaio Eduardo Fernández estava lá e me disse que foi a primeira vez que ele ouviu a *Ritmata* ao vivo, em um concerto. Parece-me surpreendente que um músico como ele, que participa há trinta anos de festivais de violão em todo o mundo, NUNCA tenha ouvido antes uma peça deste porte executada ao vivo.

Daniel Wolff.

Entrevista com Orlando Fraga

Enviada via correspondência eletrônica no dia 15 de abril de 2012.

1. Qual(is) a(s) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

O. F. *Momentos I*, de Marlos Nobre; *Ritmata*, de Edino Krieger; *Livro Para Seis Cordas*, de José Antônio de Almeida Prado;

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

O. F. A que maior impacto causou foi, e acho que tem sido assim desde então, a *Ritmata*. As demais que toquei, tiveram uma receptividade boa, mas eu diria que mais pelo respeito aos autores que pela obra em si.

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

O. F. Este é novamente o caso da *Ritmata* pelas simples qualidades implícitas da obra. Outras se destacaram por terem se distanciado da obra de Villa-Lobos e assim mesmo, conseguiram obras de alta qualidade, como no caso de Marlos Nobre e Almeida Prado.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

O. F. Duas notas: a primeira é que assisti à estreia das três obras que menciono acima, pelo próprio Turíbio em Curitiba, em 1975, eu acho. Ele tinha acabado de gravá-las e sequer as sabia de memória, tocando-as com partitura. Isto foi no Teatro da Reitoria, em Curitiba, em concerto realizado pela Pró-Música de Curitiba. Outra nota é que gravei duas delas, o *Momentos I* e *Livro para Seis Cordas*, em LP de 1984.

Orlando Fraga.

Entrevista com Edelson Gloeden

Enviada via correspondência eletrônica no dia 20 de abril de 2012.

1. Qual(is) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

E. G. São as seguintes: *Momentos I* de Marlos Nobre e *Ritmata* de Edino Krieger em recitais de Turíbio Santos nos anos 1970 e *Dois Prelúdios* de Cláudio Santoro através da Edition Savart.

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

E. G. No momento do lançamento não tenho como responder, apenas as impressões quando presenciei execuções públicas. As obras de Almeida Prado, Nobre, Santoro e Tacuchian, em geral são recebidas sem muito entusiasmo pelo público, quanto aos violonistas, parecem ignorá-las. Já as obras de Gnattali e Krieger, são muito bem recebidas. A *Lenda Sertaneja* de Mignone, nunca presenciei uma execução pública.

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

E. G. Como respondido acima, as obras de Gnattali e Krieger são as mais tocadas e as mais bem recebidas pelo público, pela aproximação com a música popular, particularmente as obras de Gnattali e pelo virtuosismo engenhosidade composicional e escrita violonística idiomática.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

E. G. A *Lenda sertaneja* de Mignone, não é uma obra original e sim uma transcrição bem simplificada da *Lenda sertaneja n° 7* para piano. O fator público pode influenciar na recepção que qualquer obra. Há audiências mais especializadas em festivais e encontros de músicos e plateias absolutamente leigas. A qualidade das execuções é outro fator que pode influenciar a recepção.

Edelton Gloeden.

Entrevista com Eduardo Meirinhos

Enviada via correspondência eletrônica no dia 25 de abril de 2012.

1. Qual(is) obra(s) pertencentes à coleção você tocou e como você a(s) conheceu?

E. M. Eu toquei *Momentos I*, a *Ritmata*, os *Dois Prelúdios* e a *Brasileana n° 13*.

2. Qual foi a receptividade das obras da coleção no momento de seu lançamento, por parte do meio violonístico e do público?

E. M. A receptividade foi relativamente boa por parte do público especializado, havendo algumas diferenças dicotômicas de apreciação, segundo o gosto musical individual; ou seja, um público apreciou mais as peças tonais em detrimento daquelas que se afastaram de um centro tonal, e vice versa. O público não especializado tendeu significativamente a apreciar mais as peças tonais principalmente aquelas que guardam um relação mais estreita com a linguagem das “músicas” brasileiras.

3. Algumas obras pertencentes à coleção tiveram maior aceitação. Na sua opinião, qual foi o motivo?

E. M. A relação com um centro tonal e elementos brasileiros.

4. Você teria outras informações relevantes sobre alguma(s) obra(s) da coleção?

E. M. Citaria como exceção ao supra citado a peça *Ritmata* de Edino Krieger que, apesar de se tratar de uma linguagem da assim chamada “vanguarda”, ainda assim conseguiu atingir de alguma maneira o público não especializado.

Eduardo Meirinhos.

RECITAL DE CONCLUSÃO DE MESTRADO – CELSO FARIA

Heitor Villa-Lobos (1887-1959)

- Choros nº 1
- Prelúdio nº 4
- Prelúdio nº 3
- Prelúdio nº 5

Marlos Nobre (1939)

- Momentos I

Francisco Mignone (1897-1986)

- Lenda Sertaneja

Cláudio Santoro (1919-1989)

- Dois Prelúdios

Radamés Gnattali (1906-1988)

- Brasileira nº13

Edino Krieger (1928)

- Ritmata

Auditório da Escola de Música da UFMG, dia 5 de outubro de 2012 às 17:00.