Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

José Henrique Rosa de Campos

Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico.

São Paulo, 2008

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

José Henrique Rosa de Campos

Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico.

Trabalho equivalente apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação do Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

São Paulo, 2008

Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho"

Instituto de Artes

Programa de Pós-Graduação em Música

José Henrique Rosa de Campos

Variazioni attraverso i secoli, op 71 de Mário Castelnuovo-Tedesco: um estudo sobre a história da forma Tema e Variações no repertório violonístico.

Trabalho equivalente apresentado como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Música na Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", sob orientação do Prof. Dr. Giacomo Bartoloni

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Giacomo Bartoloni - Orientador

_____

Prof ª. Drª Gisela Nogueira

_____

Prof. Dr. Edelton Gloeden

São Paulo, 2008

À Vivian.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, José Nelson e Rita Maria, pela oportunidade da vida, carinho, dedicação e apoio incondicional;

À Vivian, pela força nos momentos mais difíceis, e também pelo amor e dedicação;

Aos meus irmãos, sempre presentes nas fases da minha vida;

Às minhas sobrinhas tão queridas Ana Beatriz, Juliana e Amanda, por sempre me lembrar da pureza, do amor e da alegria das crianças;

Aos todos os meus familiares pela ajuda em tantos momentos, e pelo apoio sempre;

Ao professor José Marcos Rodrigues, que me iniciou ao violão com tanta dedicação;

Ao professor Edelton Gloeden, por contribuir tanto na minha formação como violonista;

Ao professor e agora companheiro de Quarteto Tau, Giacomo Bartoloni, pela orientação e amizade.

Aos amigos que fizeram e fazem parte dessa caminhada: Vandersom R. da Cruz, Fábio C. da Cunha, Célio da Silva Júnior, Bruno Zaia, Kelly Adriane de Campos, Breno Chaves, Marcos Flávio, Fábio Bartoloni e tantos outros.

Aos amigos do Projeto Guri, pelo apoio;

Ao meu primo José Eduardo, grande companheiro na música e na vida, mas que nos deixou tão cedo;

"Todo saber é vão, se não houver Trabalho,
e este é vazio, se não houver Amor."

Dr. Celso Charuri

RESUMO

Este trabalho discorre sobre a obra musical *Variazioni attraverso i secoli, op 71* de Mário Castelnuovo-Tedesco, sua primeira composição para o violão, atendendo um pedido do violonista espanhol Andrés Segóvia.

As propostas foram as de analisar o contexto histórico do violão no início do século XX, uma época de grande efervescência em vários setores do conhecimento humano, em que o violão se encontrava em processo de afirmação no cenário da música erudita européia, bem como perceber a relação de Castelnuovo-Tedesco neste movimento.

O trabalho demonstra a aplicabilidade da forma tema e variações na obra *Variazioni attraverso i secoli, op 71*, esforço necessário para a compreensão do processo composicional de Castelnuovo-Tedesco.

Palavras-chave: violão, Castelnuovo-Tedesco, tema com variações.

ABSTRACT

This work issues on the musical work *Variazioni Attraverso I secoli, op 71* of Mário Castelnuovo-Tedesco, his first composition for guitar, attending a request from the spanish guitarist Andrés Segovia.

The proposition is to analyse the historical context of the guitar in the beginning of the XX century, an epoch of great importance in a wide range of human knowledge. The guitar was in an affirmation process in the scenery of the European music, where Castelnuovo-Tedesco is placed. This work demonstrates the use of the form of Theme and Variations in *Variazioni Attraverso i Secoli, op71,* which is a necessary effort for the comprehension of the compositional process of Castelnuovo-Tedesco.

Keys words: guitar, Castelnuovo-Tedesco, theme and variations

Sumário

Introdução_____10

1. Mário Castelnuovo-Tedesco e sua relação com o violão._____16

2. "Variação através dos séculos": A importância da obra na produção musical de Castelnuovo-Tedesco_____28

3. Tema e Variações: sua forma e seu desenvolvimento._____50

***3.1 Análise da obra Variazioni attraverso i secoli op. 71*.**_____**76**

4. Considerações finais._____89

5. Anexos._____92

***5.1. Partitura*_____92**

***5.2. Mário Castelnuovo-Tedesco: obra completa para violão*_____100**

6. Referências Bibliográficas._____105

7. Bibliografia geral_____107

Introdução

Ao final do século dezenove, findo o período que se convencionou chamar "revolução wagneriana"[1], pôde-se comprovar que a promessa desta revolução, promessa de abertura de novos caminhos e concepções para a música porvir, não se cumpriu. Ao menos, não no aspecto em que outrora a analisamos, enquanto sustentáculo da nova música, ou força geratriz de movimentos musicais inéditos. Serviu, entretanto, como um claro indício de saturação dos sistemas composicionais correntes, o que levaria à desestruturação do sistema tonal. (WEISS and TARUSKIN, 1984; p. 417).

Percebe-se nos compositores deste período claro esforço para libertar-se das convenções, emanciparem-se do sistema de tonalidade maior-menor, impostas sob si desde o período da Renascença. Nota-se particularmente este movimento de emancipação nas revoltas de natureza intelectual, moral, artística, contra os princípios e dogmas do romantismo.

Para Massin, "os compositores do século XX tentaram libertar seus procedimentos e sua estética mais a partir da influência de Wagner que da herança clássica". Segundo ele, Wagner preparou, "por meio da infiltração do cromatismo e da modalidade, [...] a transgressão da linguagem tonal que seria realizada pelos músicos de nossos dias" (1997; p.757).

A esta expansão do sistema tonal deve-se acrescentar ainda outros eventos de fundamental importância para a música do início do século XX, como a

[1] Refiro-me ao conceito alcunhado por Wagner "obra de arte do futuro", no qual a arte deixaria de tentar existir enquanto arte autônoma, e buscaria uma integração total com a dramaturgia e demais linguagens artísticas. Jovens músicos do período, como Hugo Wolf e Karoly Goldmark, exaltavam Wagner como sinônimo de progresso e liberdade. Entre seus críticos, mais destacadamente Eduard Hanslick, predominava a idéia de que Wagner era um iconoclasta, corruptor da juventude.

reutilização de modalismos medievais como ferramentas de composição e a forte introdução de elementos folclóricos das escolas nacionalistas. Para compositores que cultivavam o gênero nacionalista, como Bartók (1881-1945) e Kodály (1882-1967), a tentativa sistemática de incorporar elementos da música folclórica no repertório erudito era a maneira de resolver o impasse pós-romântico e conduzir a música a seu próximo estágio evolutivo. Estes compositores coletaram, transcreveram e catalogaram milhares de canções folclóricas Húngaras, Romenas, Sérvias, Turcas e Norte-Africanas (WEISS and TARUSKIN, 1984; p. 445)

Atribui-se a Wagner (1813-1883) e a seus entusiastas pós-românticos, como Hugo Wolf (1860-1903) e Gustav Mahler (1860-1911), a denuncia do esgotamento das possibilidades tonais, ao passo que as inovações harmônicas e na organização formal da música passaram à história na imagem de Claude Debussy (1862-1918). Nas palavras de Debussy:

> "Nunca tive fé na supremacia da escala de Do maior. A escala tonal deve ser enriquecida por outras escalas. Tampouco sou enganado pelo temperamento eqüidistante. Ritmos são asfixiantes. Ritmos não podem ser contidos entre barras. Não há senso em se falar em tempo 'simples' ou 'composto'. Deveria haver uma interminável alternância entre ambos. Tonalidades relativas também não têm sentido. A música não é maior ou menor. Terças menores e maiores devem ser combinadas, e a modulação, portanto, se tornando mais flexível. O modo será aquele escolhido pelo indivíduo naquele momento. Ele é inconstante. Deve haver um equilíbrio entre as exigências musicais e a evocação temática.". [2]

[2] *I have no Faith in the supremacy of the C major Scale. The tonal scale must be enriched by other scales. Nor am I misled by equal temperament. Rhythms are stifling. Rhythms cannot be contained within bars. It is nonsense to speak of 'simple' and 'compound' time. There should be an interminable flow of both. Relative Keys are nonsense, too. Music is neither major nor minor. Minor thirds and major thirds should be combined, modulation thus becoming more flexible. The mode is that which one happens to choose at the moment. It is inconstant. There must be a balance between musical demands and thematic evocation.*

Em outro momento deste mesmo texto, ao ser interrogado acerca da falta de regras teóricas que fundamentem as práticas debussyanas, o compositor é enfático: "Não existe teoria. Você simplesmente tem que ouvir. Prazer é a regra."[3]

Este novo estilo, resultado da desintegração pós-romântica e das escolas nacionalistas, baseado em certos elementos da música de Frank, Wagner, Moussorgsky, recriou compassivamente influências da poesia e pintura contemporâneas, de modo que o movimento musical recebesse o mesmo nome do movimento plástico que lhe era afim: impressionismo. (LANG, 1997; p. 1018)

Podemos de fato detectar algumas outras correntes da música do início do século XX. Além dos já citados autores que utilizavam-se de elementos do folclore local, há ainda aqueles que optam pela manifesta afirmação de movimentos, como o neoclassicismo de Stravinsky, que procura fundir as novas técnicas e descobertas do início do século, como aponta Grout:

> "... estilos musicais mais ou menos abertamente ligados aos princípios, as técnicas e às formas do passado. [...] podemos considerar este movimento como uma adesão a princípios clássicos de equilíbrio, da frieza, da objetividade e da música absoluta. [...] Mas o neoclassicismo do século XX teve duas características especiais: em primeiro lugar, foi uma procura de princípios ordenadores, por um caminho diferente do de Schoenberg, numa reação formal à dissolução do romantismo [...] em segundo lugar, os compositores tinham [...] um conhecimento aprofundado de muitos estilos do passado e estavam plenamente conscientes do uso que deles faziam". (GROUT, 1997; p. 697-722)

Extraído de um debate entre Debussy e Ernest Guiraud (1837-1892), seu antigo professor. In Weiss and Taruskin, p.417. Tradução nossa.

[3] *There is no theory. You merely have to listen. Pleasure is the law.* Extraído de um debate entre Debussy e Ernest Guiraud (1837-1892), seu antigo professor. In Weiss and Taruskin, p.417. Tradução nossa.

O movimento mais radical deste período foi também um desenrolar da música pós-romântica alemã. Teve como principal expoente o compositor Arnold Schoenberg (1874-1951). No período entre 1905 e 1915 Schoenberg promove um salto quantitativo do estilo cromático tonalmente organizado (embora extremamente enfraquecido) para aquilo que se convencionou chamar atonalidade.

Segundo alguns historiadores, já no período do romantismo tardio tendiam-se à atonalidade. Já em Wagner, dizem eles, há passagens onde não se pode detectar qualquer centro tonal. Como conseqüência, as doze notas da escala passaram a ter a mesma importância, rompendo o tradicional conceito harmônico da hierarquia das notas e tonalidades. Esta nova sonoridade serve com perfeição ao ideal do expressionismo em música, disposto a caracterizar com precisão a intensidade dos sentimentos revolucionários e de extremo subjetivismo.

O apogeu destas novas concepções acerca da não hierarquia das notas musicais foi engendrado pelos compositores da Segunda Escola de Viena já em sua maturidade: o dodecafonismo, sistema em que as doze notas relacionam-se exclusivamente entre si, de modo que a base de cada composição é uma seqüência ou série de doze notas que integram a oitava, na ordem determinada pelo compositor; e o Serialismo, que expande os parâmetros da série schoenberguiana aos demais parâmetros da composição musical, como duração, intensidade, timbre, textura, pausas, e assim por diante (GROUT, 1998, p. 733-743).

Notamos, portanto, ao avaliar a pluralidade de eventos deste início de século XX, que diversas tendências co-existiram e se inter-relacionaram de acordo com possíveis afinidades estéticas. É consenso entre os historiadores da música que um dado movimento não fenece imediatamente com o surgimento de novos

projetos e conceitos composicionais. Mesmo os conceitos mais antigos subsistem e relacionam-se com as criações de vanguarda, em maior ou menor grau. Pretendemos, neste momento, propor um recorte em um compositor específico deste período: o italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968). Pretendemos com esta pesquisa compreender a presença deste compositor em um período de tão complexa pluralidade. Este recorte que propomos em Castelnuovo-Tedesco tem o intento de compreender não apenas sua movimentação entre estas correntes de pensamento, mas de tecermos ainda especulações acerca de sua real importância na constituição das linguagens deste período, particularmente através de sua escrita para violão. Como obra emblemática desta pesquisa, utilizaremos as *Variazioni attraverso i secoli, op 71* de Castelnuovo-Tedesco, para violão solo. Existe na literatura atual de que dispomos, algumas lacunas, que nos levam às seguintes questões: a obra musical *Variazioni attraverso i secoli, op 71* incentivou o compositor a produzir mais para o violão? Qual a conseqüência desta composição para a obra violonística do compositor? Em qual contexto da história do violão essa obra foi composta? Como a forma tema e variações foi utilizada nesta composição?

Para investigarmos estes problemas iniciaremos uma pesquisa exploratória, de caráter bibliográfico, seguida de um estudo analítico do opus 71 de Castelnuovo-Tedesco, tratando entre outros aspectos, da sua relação com a história da forma tema e variações.

No primeiro capítulo deste trabalho, buscaremos contextualizar Castelnuovo-Tedesco, fazendo utilização de dados biográficos que nos auxiliem acerca da compreensão de seu processo criativo e de sua relação com o violão. Para o segundo capítulo, buscaremos uma leitura mais abrangente deste

compositor, situando sua *Variazioni attraverso i secoli* em sua obra, e buscando tecer relações estéticas e tendências que perfazem sua obra e biografia. No terceiro capítulo, faremos uma análise estrutural da obra, fundamentalmente sob a luz de GREEN (1979), VARAS (1981) E ZAMACOIS (1979). Ainda neste capítulo apresentam-se os dados resultantes da análise, e propõe-se uma leitura crítica. No capítulo final, oferece-se as Considerações Finais do trabalho, com as respostas aos questionamentos propostos.

1. Mario Castelnuovo-Tedesco e sua relação com o violão

Mario Castelnuovo-Tedesco, nascido em Florença, no ano de 1895, foi um dos compositores mais prolíficos da primeira metade do século XX. Além de composições para instrumentos solistas, como violão e piano, compôs também diversos trabalhos camerísticos, orquestrais, balés, óperas e um eminente repertório vocal.

Prodígio, Castelnuovo-Tedesco já apresentava, aos nove anos de idade, obras de considerável dificuldade ao piano. Fora em princípio instruído por sua mãe, Noemi Senigaglia, pianista, e por seu pai, Amedeo Castelnuovo-Tedesco, grande amante da ópera italiana.

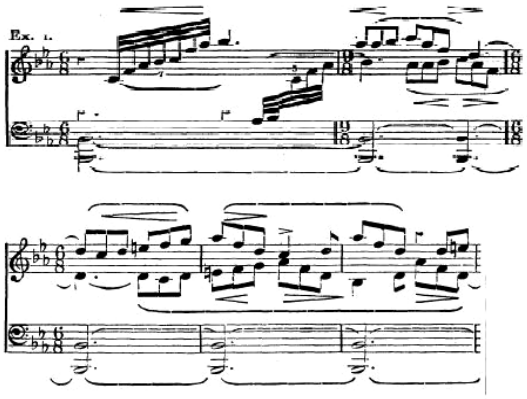
Além de pianista prodígio, Castelnuovo-Tedesco desenvolve ainda muito jovem habilidade composicional. Data de seus nove anos de idade seu opus 1, intitulado *Piccolo Valser* além de um *Noturno* e uma *Berceuse*.

No ano de 1907, Castelnuovo-Tedesco ingressa no Conservatório Musical Luigi Cherubini, onde passa a estudar piano e composição com Edgardo Del Valle. Neste período, passa a compor música descritiva, e tem como tema recorrente a cidade de Florença.

O jovem compositor ganha notoriedade desde a publicação, em 1914, de sua peça para piano *Questo fui l Carro della Morte*. No ano seguinte, em artigo publicado pelo periódico italiano *Musical Times*, Guido M. Gatti tece efusivos elogios à forte personalidade composicional do jovem Castelnuovo-Tedesco:

> "... seu ciclo de peças "Coplas", que revelaram um temperamento fortemente musical, um impressionante domínio dos meios, e um senso de perfeição formal muito incomum em um jovem de sua idade."[4] (GATTI, 1921; p. 92-93)

O projeto composicional de Debussy freqüentemente propunha imagens, ao modo impressionista: *Il raggio verde*, por exemplo, representa um pôr-do-sol sobre o mar, onde se pode ver a incidência de um último raio verde, antes do crepúsculo.



Il Raggio Verde

Registra ainda o periódico de 1921, que esta composição, mesmo evitando os desenvolvimentos formais, tem qualidades ímpares, cheia de intenções poéticas, e desprovida de senso lógico, exatamente como trabalhavam os proponentes do movimento impressionista. Segundo o periódico, "...a composição é orgânica, mas sem sacrificar as nuances de cores e sensações requeridas pela temática" [5]. Em aparente estado de admiração, conclui Gatti:

---

[4] *...his song-cycle of the 'coplas', which revealed a strongly musical temperament, an astonishing mastery of means, and a sense of formal perfection quite unusual in a youth of his age.*
[5] Tradução nossa.

> "Ele propõe-se a nos contar em música sobre o último raio verde derramado pelo sol, no momento em que irrompe mar adentro: nada mais nem menos. Mas com que originalidade o assunto é tratado! [...] Em 'Il Raggio Verde', Castelnuovo-Tedesco expressa a si mesmo."[6]

É latente a relação primeira que se estabelece entre Castelnuovo-Tedesco e o movimento de Debussy em diversas outras peças, como a *Primavera Florentina* e *Cielo di Settembre*. Podemos citar ainda a composição *Tre fioretti di Santo Francesco*, concebida como um arranjo de afrescos, para representar as pinturas de Giotto, de mesmo nome (GROVE, 1994).

Na opinião de Edgardo Del Valle, então professor de piano de Castelnuovo-Tedesco, suas composições eram deveras impregnadas de modernidade, extravagantes demais, e de caráter excessivamente impressionista (OTERO, 1999; p. 39). Este impasse desvinculou-os, aproximando Castelnuovo-Tedesco de um renomado músico italiano chamado Ildebrando Pizzetti [7](1880-1968). Adepto da vida bucólica, inclinado a permanecer solitário por longos períodos de tempo, Pizzetti era tido por muitos de seus contemporâneos como *persona non grata*. De acordo com Gatti e Backer (1923; p. 100), entretanto, este estilo de vida é responsável pelo senso de "*...alargamento de horizontes que se nota em suas composições*". Outra característica marcante na composição de Pizzetti é sua austeridade contrapontística. Tal austeridade teve grande influência

---

[6] *He sets out to tell us in music of the last green beam shed by the sun as it rushes into the sea: neither more nor less. But with what originality is the subject treated! [...] In 'Il Raggio Verde', Castelnuovo-Tedesco is expressing himself. Tradução nossa.*

[7] Pizzetti esteve entre os primeiros teóricos a ocupar-se da questão do impressionismo, estudando-o em suas mais diversas vertentes. Acreditava que "não pode haver arte que não nasça da experiência da vida, que não seja uma completa e compreensiva expressão da humanidade. Sobre Pizzetti, cf The Muscial Quarterly, vol. 9. G.M. Gatti, T. Baker, 1923:Oxford University Press.

sobre Castelnuovo-Tedesco, como nota-se em grande parte de suas primeiras composições.

Mário Castelnuovo-Tedesco

Foi ainda Pizzetti quem despertou em um importante músico da época, Alfredo Casella (1883-1947), o interesse por Castelnuovo-Tedesco. Casella tornou-se entusiasta e patrocinador da carreira de Castelnuovo-Tedesco. Pizzetti e Casella, juntamente com Gian Franscesco Malipiero (1882-1973), Ottorino Respighi (1879-1936), Carlo Perinello (1877-1942) e Vincenzo Tommasini (1878-1950) formaram a *Società Italiana di Musica*, posteriormente denominada *Societá Nazionale di Musica Moderna*. Graças à estreita relação que mantinha com os componentes do grupo, Castelnuovo-Tedesco teve sua carreira impulsionada com concertos internacionais e edição de partituras financiadas pela sociedade.

Mesmo encontrando em Pizzetti um mestre amante e incentivador da música moderna, de caráter impressionista, Castelnuovo-Tedesco revela uma tendência de reconciliação com os antigos estilos composicionais, prezando a forma e manifestando interesse na história da música antiga italiana.

Esta visita aos valores tradicionais convencionou-se chamar, na biografia de Castelnuovo-Tedesco, de período neoclássico, pois trata-se de um período no qual se tenta reavivar a prática do equilíbrio formal, com temas bem definidos, típicos do classicismo, que, segundo ele, teriam sido substituídas pelos excessos gestuais e pela absoluta falta de forma na música do romantismo tardio[8] (GROVE, 1994). Uma obra bastante emblemática deste período é o *Concerto Italiano in G minor*, de 1924. Trata-se de um *pout-pourri* para violino e orquestra em estilo vivaldiano, com temas extraídos de canções folclóricas italianas dos séculos XVI e XVII. Uma das obras mais conhecidas de seu repertório, o *Concerto para violão nº. 1 in D,* de 1939, adota um estilo de concerto mozartiano, de modo que a instrumentação saliente mais a aparência e a coloração da orquestra do que seu peso. Esta orquestração, mais timbrística e de menos pressão sonora seria, na visão de Andrés Segóvia (1893 – 1980), a prova definitiva sobre a viabilidade de equilibrar as sonoridades entre o violão e a orquestra.

Já em meados da década de 20, Castelnuovo-Tedesco é renomado concertista internacional, bem como compositor atuante. Em concertos pela Europa, passa a trabalhar diretamente com importantes músicos do período, como Giacomo Puccini (1858-1924) e o próprio Manuel De Falla (1876-1946). Diversos instrumentistas passam a encomendar obras para Mário Castelnuovo-

[8] Para o autor, um compositor neoclássico tem mais probabilidade de usar harmonias expandidas, modulações ou mesmo atonalidade que um compositor do 'verdadeiro' classicismo vienense. Para ele, portanto, o prefixo 'neo' carrega em si o sentido de paródia, ou distorção, dos verdadeiros traços do classicismo.

Tedesco, como por exemplo, o violinista Mario Corti, a quem foi dedicado o *Concerto Italiano*, o violonista e editor italiano Aldo Bruzzichelli , a quem foi dedicada a peça *Aranci in Fiori*, o pianista alemão Walter Gieseking (1895-1956) a quem Castelnuovo-Tedesco enviou várias obras, entre elas a *Rapsódia Napolitana* e *Alt Wien*, o pianista Ernesto Consolo (1864-1931), a quem dedicou seu primeiro *Concerto per Pianoforte e Orchestra,* o violinista Jascha Heifetz (1901-1987), que recebeu a obra *The Lark*, entre outros.

No verão de 1928 Castelnuovo-Tedesco entra em contato a obra literária de Marcel Proust e dela recebe forte influência em seu estilo composicional, conforme podemos perceber neste depoimento:

> "Eu aprendi mais dele do que de outros compositores, Proust alcançou a "reconstrução" de um vasto e poderoso organismo, sólido na sua arquitetura e denso em seu significado. (...) A Marcel Proust ofereço toda minha gratidão como um de meus mestres e, mais do que isso, um de meus mestres da música" . [9]

Mario Castelnuovo-Tedesco, além de concertista de sucesso e renomado compositor, era também crítico e ensaísta. Contribuiu à critica literária com publicações nas revistas *La critica musicale* (1920-23), *Il pianoforte* (1922-25) e *la rassegna musicale* (1928-36). Um tema central na literatura de Castelnuovo-Tedesco era Shakespeare. Com base em sua literatura, escreveu numerosas obras, incluindo duas óperas e onze aberturas. Em seu ensaio *Music and Poetry – Problems of a song-writer* (1944), dá-nos uma idéia da dimensão da influência de Shakespeare em sua vida e obra:

[9] In Otero, 1999:39

> "Em Shakespeare encontrei meu ideal, a maior das riquezas humanas, a maior profundidade psicológica, unida com a mais completa e variada poesia. Freqüentemente me perguntam se, ao adaptar Shakespeare para música, estive preocupado com considerações históricas – isto é, compor música ao modo Elisabetano. A resposta é 'não', pois Shakespeare parece-me o mais vivo e o mais moderno, o mais eterno e universal de todos os poetas (mais ainda que Dante), sinto-o como sendo um 'contemporâneo'."[10]

Entre os anos de 1927 e 1932, Castelnuovo-Tedesco concentrou seu trabalho em composições para música de câmara, destacando-se neste período o *Quinteto per pianoforte ed archi*, que foi apresentado pelo Quinteto Poltronieri em 1932 no Festival Internacional de Veneza. Na ocasião o compositor Manuel de Falla e o violonista espanhol Andrés Segóvia estavam presentes e expressaram sua admiração pela obra de Castelnuovo-Tedesco.

Andrés Segóvia em 1960.

[10] *In Shakespeare I found my ideal, the greatest human richness, the greatest psychological profundity, united with the most supple and varied poetry. I have often been asked whether, in setting Shakespeare to music, I have been preoccupied with historical considerations - that is to say, with composing music in the Elizabethan manner. The answer is 'No', because Shakespeare has seemed to me the most alive and most modern, the most eternal and universal of all poets (more so even than Dante), and I feel him to be a 'contemporary'.* Tradução nossa.

Não há registro histórico de uma conversa direta entre Castelnuovo-Tedesco e Segóvia, neste Festival, acerca da encomenda de peças para violão. Entretanto, sabe-se que Segóvia encontra Clara, esposa de Castelnuovo-Tedesco, no trem que partira de Veneza com destino a Lido. Inicia-se, através de Clara, uma troca de correspondências entre Segóvia e Castelnuovo-Tedesco. Nesta troca de correspondências, Segóvia (como habitualmente o fazia) introduz conceitos básicos acerca da afinação e das disposições físicas do instrumento, e envia em anexo algumas partituras para ilustrar a modo de escrita ao violão, a saber: *Variações sobre um tema de "A Flauta Mágica" de Mozart, op. 9* de Fernando Sor (1778–1839) e *Variações sobre Folias de Espanha* de Manuel Maria Ponce (1882 – 1948).

Tendo como referência as informações fornecidas por Segóvia, Castelnuovo-Tedesco compõe, ainda no ano de 1932, sua primeira obra para violão, um tema com variações, intitulado *Variazioni attraverso i secoli, op 71*, objeto de nosso estudo. Nesta obra Castelnuovo-Tedesco pretende, em cada variação, retratar os períodos barroco, romântico e o início do século XX, época em que ela foi escrita. Discorreremos com mais acuidade sobre esta questão nos capítulos dois e três deste trabalho.

Neste mesmo início de década, Castelnuovo-Tedesco mostrava-se mais preocupado com a condição do povo judeu italiano e com a situação política que se instaurava na Europa. O período entre guerras, cujos marcos são, segundo Hobsbawn (1995; p. 115), a "Marcha sobre Roma" de Mussolini e o auge do sucesso do Eixo na Segunda Guerra Mundial, viram uma retirada acelerada e *...cada vez mais catastróficas das instituições políticas liberais.* Assembléias Legislativas foram destruídas em nove países europeus na década de 30, enquanto

a ocupação alemã destruía o poder constitucional de mais cinco durante o período da Segunda Guerra. (HOBSBAWM, 1995; p. 115).

O liberalismo político enfraqueceu-se sobremaneira neste período, ainda mais depois da ascensão de Hitler a chanceler da Alemanha. A tendência mundial parecia clara, e apontava em toda a Europa e Américas, para uma conjuntura de governos totalitários. Particularmente na Itália, as forças fascistas de Mussolini tentavam (sem grande êxito) derrubar os regimes liberais. A questão ganha notoriedade quando este movimento fascista passa a inspirar outras "forças antiliberais", como o general Francisco Franco, da Espanha, ou do almirante Horthy, chefe do então Reino da Hungria. O estreitamento das relações entre Hitler e Mussolini em 1938 fez com que a Itália assumisse também o anti-semitismo Hitleriano. (HOBSBAWM, 1995; p. 119-121)

Sobre a censura dos judeus italianos, escreveu Castelnuovo-Tedesco em janeiro de 1938:

> "Aconteceu de eu ser o 'pioneiro'. Minha música foi subitamente banida das rádios italianas e algumas performances de meu trabalho foram canceladas. Uma performance pública [de *I Profeti*], agendada por uma rádio italiana em Turin, em janeiro de 1938 foi repentinamente cancelada depois de um misterioso telefonema de Roma, e isto aconteceu seis meses antes da promulgação das leis anti-semitas." [11].

Complementa Castelnuovo-Tedesco, em tom religioso (a bíblia é temática freqüente em sua obra):

---

[11] *"I happened to be the 'pioneer'. My music was suddenly banished from the Italian radio and some performances of my works were cancelled. A public performance [of I profeti] scheduled by Italian radio in Turin, in January 1938 was suddenly cancelled by a mysterious telephone order from Rome, and that happened six months before the anti-Semitic laws were issued*" In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Tradução nossa.

> "Senti orgulho de pertencer a uma raça tão injustamente perseguida; queria expressar este orgulho em algum grande trabalho, glorificando o esplendor dos dias passados, e a inspiração ardente que inflamou os enviados de Deus, os profetas."[12]

Na Alemanha, Hitler intensificava sua campanha de difamação e perseguição contra os judeus, e Castelnuovo-Tedesco incluiu temas hebreus em seu concerto como forma de protesto contra a perseguição do líder alemão. Com o fortalecimento do nazismo, ao final da década de 30, vários maestros e instrumentista passam a evitar qualquer tipo de contato com Castelnuovo-Tedesco, deixando de tocar suas obras – principalmente as que citavam temas hebreus. Mussolini continuava a estreitar as relações políticas com a Alemanha nazista e Castelnuovo-Tedesco, não encontrando saída para a situação da sua família, resolve abandonar a Itália com destino aos Estados Unidos da América.

No dia 28 de Julho de 1939 Mário Castelnuovo-Tedesco, sua esposa Clara e seus filhos Lorenzo e Pietro desembarcam em Nova York, permanecendo em Larchmont por cerca de um ano e depois mudando-se para a Califórnia. Alguns meses depois de sua chegada à Nova York a Alemanha nazista invade a Polônia, dando início à Segunda Guerra Mundial.

A partir de 1940, Castelnuovo-Tedesco assina contrato de trabalho com a Metro-Goldwin-Meyer, prestando serviços como compositor a diversos estúdios, como a Warner Brothers e a 20th-Century Fox. Apesar de alguns historiadores

---

[12] ... I felt proud of belonging to a race so unjustly persecuted; I wanted to express this pride in some large work, glorifying the splendor of the past days and the burning inspiration which inflamed the envoys of God, the prophets. In The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Tradução nossa.

classificarem a obra de Castelnuovo-Tedesco em dois períodos, um na Itália, e outro nos Estados Unidos – como compositor de cinema, podemos tecer conjecturas acerca de outras possibilidades. Partamos do pressuposto de que a maioria dos trabalhos cinematográficos de Castelnuovo-Tedesco era na posição de co-compositor, ou compositor adjunto. Em outros casos, ele fornecia música de caráter específico para uma determinada cena, o que, segundo ele próprio não permitia a "existência de uma idéia musical", o que contrariava seu ideal estético. Ou ainda, músicas previamente compostas eram reutilizadas em novos filmes. Mesmo tendo participado de mais de duzentos e cinqüenta projetos para o cinema, raramente seu nome foi apresentado nos créditos finais. Por esta razão, o próprio Castelnuovo-Tedesco ironizava-se, descrevendo-se a si como 'ghost writer' (escritor fantasma) (MÁXIMO, 2003; p. 236).

Castelnuovo-Tedesco lecionou até sua morte no *Los Angeles Conservatory of Music*. Professor requisitado, teve alunos hoje consagrados como compositores de trilha sonora para cinema, como Goldsmith, Mancini e John Williams.

Não há dúvida de que a contribuição mais significativa da obra de Castelnuovo-Tedesco foram suas quase cem obras para o violão. Otero (1999) advoga a idéia de que a obra de Castelnuovo-Tedesco foi fundamental para o sucesso do projeto segoviano de elevar o violão ao *status* de instrumento de concerto.

Concluímos esta primeira reflexão com um pensamento de Castelnuovo-Tedesco acerca de sua obra:

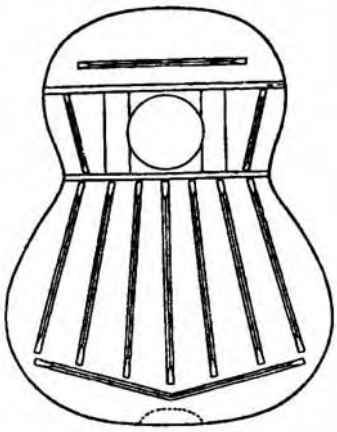
> "Nunca acreditei em modernismo, ou em neoclassicismo, ou qualquer outro 'ismo'. Acredito que a música é uma forma de linguagem capaz de progredir e renovar-se (e creio para mim que tenho sensibilidade para o contemporâneo e, portanto, sou

suficientemente moderno). Ainda assim, a música não deve descartar as contribuições das gerações precedentes. Qualquer meio de expressão pode ser útil e justo, se for usado no momento oportuno (fruto de uma necessidade interior, e não de um modismo ou capricho). Os meios mais simples são geralmente os melhores. Penso que minha personalidade atingiu um grau decisivo muito cedo, mas o que tenho pretendido fazer, durante minha evolução artística, tem sido expressar-me de modo mais simples e direto, em uma linguagem mais clara e mais precisa."[13].

[13] *I have never believed in modernism, or in neoclassicism, or any other isms. I believe that music is a form of language capable of progress and renewal (and I myself believe that I have a feeling for the contemporary and, therefore, am sufficiently modern). Yet music should not discard what was contributed by preceding generations. Every means of expression can be useful and just, if it is used at the opportune moment (through inner necessity rather than through caprice or fashion). The simplest means are generally the best. I believe that my personality was formed to a decisive degree quite early, but what I have sought to do, during my artistic evolution, has been to express myself with means always simpler and more direct, in a language always clearer and more precise.* In The New Grove Dictionary of Music and Musicians.

2. "*Variazioni attraverso i secoli*": a importância da obra na produção musical de Castelnuovo-Tedesco.

O surgimento do violão moderno é atribuído ao luthier espanhol Antonio Torres Jurado (1817-1892), que por volta de 1780 estabeleceu as medidas que se tornariam padrão para a construção deste instrumento até os dias de hoje. Dentre as inovações de Torres está a ampliação da caixa de ressonância, aumento da escala e a inserção de um leque de filetes de madeiras no interior do tampo harmônico, propiciando maior reverberação sonora e aumento do volume de som produzido pelo instrumento. Para provar que o tampo harmônico com seu leque de madeiras era fundamental para a qualidade e volume de som, Torres construiu um violão com fundo e laterais de uma espécie de papelão, mas com o tampo criado por ele. O resultado, segundo relatos da época, foi bom. Atualmente o luthier paulistano Antonio Tessarin recriou essa experiência, obtendo os mesmos resultados[14].



Esquema do leque interno do tampo dos violões Torres, base para a construção dos violões modernos (DUDEQUE, 1994; p. 79).

[14] Pudemos comprovar essa experiência no atelier do luthier Tessarin, onde a réplica por ele criada se mostrou com uma sonoridade muito próxima ao dos violões convencionais.

O primeiro violonista a utilizar este modelo foi Julian Arcas, que era amigo confidente de Torres, e um dos mais talentosos concertistas da época. Arcas realizou concertos em vários países da Europa entre os anos de 1860 e 1870, fazendo com que o violão de Torres fosse conhecido em diferentes lugares. Foi em uma dessas apresentações que o então jovem Francisco Tárrega (1852-1909) entrou em contato com o violão, se tornando posteriormente figura fundamental na continuidade da evolução deste instrumento.

Tárrega pode ser considerado um dos fundadores da escola moderna do violão. Entre suas inovações técnicas estão a sistematização do uso da mão direita, com a utilização do toque com apoio, ou seja, o repouso do dedo na corda imediatamente superior após o toque. Essa técnica fez com que a posição da mão direita fosse alterada, deixando de se apoiar o dedo mínimo no tampo do instrumento e dando maior liberdade de movimento, inclusive para maiores variações de timbre. Outra inovação de Tárrega foi a sistematização da digitação das partituras, com a indicação dos dedos da mão esquerda impressos na partitura e também a mudança de posicionamento do instrumento em relação ao corpo, que passou a ser apoiado na perna esquerda devido ao uso do apoio de pé. A ampliação da caixa de ressonância possibilitou esse posicionamento do violão, que propicia entre outras vantagens uma maior visualização da escala, bem como maior conforto, principalmente pelo fato do músico permanecer com a coluna ereta durante a execução do instrumento.

Tárrega possuía uma sólida formação musical, por ter cursado o *Real Conservatório de Música y Declamación de Madrid*, onde estudou solfejo, harmonia e piano. Este fato pode explicar sua popularidade como concertista e

também professor, pois teve muitos discípulos, apesar de não mostrar preocupação em organizar um material didático. Muitas das suas composições e exercícios eram criados para suprir eventuais deficiências de seus alunos, que acabavam por ficar com os originais das partituras. Somente depois da morte de Tárrega que alguns destes discípulos tiveram o trabalho de recolher e sistematizar este material, o que nos leva a crer que muitas de suas obras podem ter sido extraviadas.

Francisco Tárrega (DUDEQUE, 1994; p. 80)

Uma das maiores polêmicas em relação à técnica de Tárrega está no uso ou não do toque com unhas na mão direita. É sabido que Tárrega usava unhas no início de sua carreira, mas em determinado momento as abandonou, sem deixar claro o motivo da sua decisão. Seu discípulo Pujol, declarou que como as unhas são de matéria morta, impedem o contato da sensibilidade do artista com as cordas do instrumento e que para um temperamento essencialmente emotivo como o de Tárrega esse era um argumento irrefutável. (GLOEDEN, 1996; p. 42)

Por outro lado, Regino Sainz de la Maza (1896-1981) afirma que Tárrega possuía unhas muito quebradiças e que no final de sua vida não restou outra alternativa senão abandoná-las.

Dois de seus discípulos foram importantes para a continuação dos ensinamentos de Tárrega e para a consolidação de suas idéias técnicas e interpretativas. Emílio Pujol (1886-1980) e Miguel Llobet (1878-1938) procuraram contribuir para que o violão obtivesse cada vez mais respeito e espaço no meio musical de então. Pujol, além de ser considerado um dos primeiros musicólogos do violão por pesquisar e difundir as obras dos vihuelistas, sistematizou os ensinamentos de Tárrega em sua *Escuela Razonada de la Guitarra* (1956) em 4 volumes, obra de referência para as pesquisas técnicas posteriores. (GLOEDEN,1996; p. 66).

Llobet foi um grande concertista, tendo se apresentado em vários países da Europa e das Américas. Assim como Tárrega que se preocupava em melhorar a imagem do instrumento realizando transcrições de importantes compositores como Albéniz (1860-1909), Bach (1685-1750), Beethoven (1770-1827), Chopin (1810-1849), Mendelssohn (1809-1847), Mozart (1756-1791), Schubert (1797-

1828) e Schumann (1810-1856), Llobet deu continuidade a essa prática, ampliando as possibilidades de execução do instrumento através de uma intensa pesquisa de timbres. São famosos os seus arranjos sobre canções folclóricas catalãs, onde é notada uma grande gama de timbres, influenciadas pelos compositores impressionistas.

Outra importante contribuição de Llobet para o violão foi a insistência de sua parte para que Manuel de Falla (1876-1946) compusesse uma obra para violão. Falla já era considerado na sua época um dos maiores compositores espanhóis do século XX, e Llobet considerou que uma obra deste compositor para violão aumentaria o prestígio do instrumento. Em 1920 a *Revue Musicale* de Paris dedicou sua edição de dezembro à morte de Claude Debussy (1862-1918), e encomendou artigos para várias personalidades do meio musical de então. Falla então aproveitou a oportunidade não para escrever um texto, mas sim uma obra em homenagem ao compositor francês, surgindo então a *Homenaje Pour le Tombeau de Claude Debussy.* Essa obra foi um marco na história do violão por romper a tradição do compositor-intérprete, sendo publicada na citada revista juntamente com obras de Dukas (1865-19258), Roussel (1869-1937), Bartók (1881-1945) e Stravinsky (1882-1971).

O violão sempre foi considerado um instrumento de difícil escrita, por possuir uma linguagem idiomática e muitas particularidades que apenas o instrumentista tem conhecimento. Este fato desencorajou muitos compositores não violonistas a escreverem para este instrumento. Podemos considerar que até a obra de Falla, somente os compositores violonistas foram capazes de escrever obras com consistência para este instrumento. Percebemos nas palavras de

Berlioz, ainda no séc. XIX, a dificuldade em compor para o violão encontrada pelos compositores não violonistas, bem como suas impressões acerca da sonoridade e utilidade do instrumento:

> "O violão é um instrumento para acompanhar a voz humana e para figurar em composições instrumentais de pouca intensidade sonora, assim como para executar solo peças mais ou menos complexas e a várias vozes. [...] É praticamente impossível escrever bem para violão sem conhecer o instrumento na prática. A maioria dos compositores que o empregaram estão longe de conhecê-lo bem; escreveram peças de excessiva dificuldade pobres em efeito e sonoridade [...] Os compositores não o empregam na igreja, nem em teatros e muito menos em concertos. A causa principal é, sem dúvida, sua baixa potência sonora, que não lhe permite uma associação com outros instrumentos e tampouco a várias vozes com impostação normal".[15]

É neste contexto que surge o violonista espanhol Andrés Segóvia, grande virtuoso do violão e considerado como um dos maiores músicos do século XX, com uma intensa e sólida carreira de concertista e professor. Segóvia buscava um novo repertório para o violão, com a intenção de colocá-lo definitivamente nas salas de concerto de todo o mundo como um instrumento prestigiado.

Um passo decisivo para a carreira de Segóvia foi a realização de um concerto no Palau de Música de Barcelona, sala considerada não apropriada para o violão devido às suas dimensões. Vale lembrar que Tárrega não aprovava a realização de apresentações de violão em locais de grandes dimensões, pois considerava que a partir de certa distância não era possível que o ouvinte pudesse perceber todas as nuances de interpretação do músico. Os seguidores de Tárrega

[15] In Gloeden, 1996:27.

não ousavam contrariar tal recomendação do mestre espanhol, descartando todas as possibilidades de realização de apresentações em locais para grande público.

A apresentação de Segóvia no Palau de Música foi um sucesso, chegando algum tempo depois a se apresentar em salas como o Royal Festival Hall em Londres, para um público de quatro mil pessoas, contrariando as recomendações de Tárrega e mostrando que o violão poderia ser apresentado também em locais de maior concentração de público, abrindo as portas deste instrumento para as grandes salas de concerto do mundo.

Segóvia provavelmente foi o primeiro violonista a obter fama e desenvolver uma carreira sólida internacionalmente, se mantendo no circuito de concertos durante várias décadas e sempre gozando de enorme prestígio. Atualmente muitos violonistas seguem suas inovações técnicas, baseada na escola de Tárrega e aperfeiçoada por concertistas e professores como o uruguaio Abel Carlevaro, entre outros.

PROGRAMA
del
«RECITAL ANDREU SEGOVIA»

PALAU DE LA MUSICA CATALANA

Veintinueve de febrero
de mil novecientos treinta y dos

1.ª PARTE:

Pavana i Gallarda (1.ª audició).	*Gaspar Sanz (1674)*
Due canzoni á saltarello (1.ª audició) (de un códex del segle XVI d'obres per a laud publicat per)	*Chilesotti*
Allegramento (1.ª audició) ... (Composat per a laud)	*David Kellner (1670-1748)*
Preámbul i Gavota (1.ª audició) ... ... (d'un manuscrit del Conservatori de Napols)	*A. Scarlatti (1659-1725)*
Gigue (composada per a laud)	*Sylvius L. Weiss (1686-1750)*
Gavota en forma de rondó ... (escrita primitivamente per a laud)	*J. S. Bach*

2.ª PARTE:

Sonatina (1.ª audició) ... ... Allegretto, Lento expresivo, Allegro (dedicada a A. Segovia)	*M. Ponçe*
Melodía i Preludi (1.ª audició). (dedicats a A. Segovia)	*Torroba*
Improvisació (1.ª audició) ... (dedicada a A. Segovia)	*Carles Pedrell*

3.ª PARTE:

Sevillana (1.ª audició) ... ... (dedicada a A. Segovia)	*Turina*
Preludi (1.ª audició) ... ... (dedicat a A. Segovia)	*Aloys Fornerod*
Segovia (1.ª audició) ... ... (dedicata l'artista)	*Albert Roussel*
Torre Bermeja	*Albéniz*
Sevilla	*Albéniz*

Programa de concerto de Andrés Segóvia no Palau de Música de Barcelona (GLOEDEN, 1996; p. 113).

O primeiro concerto de Segóvia se deu em Granada no ano de 1909, tocando posteriormente no Ateneo de Madrid em 1916. Já em 1924 realizou concerto no Conservatório de Paris, onde entrou em contato com renomados compositores da época como Paul Dukas, Manuel de Falla e Albert Roussel, que havia dedicado uma obra a Segóvia intitulada *Segovia, op 29,* passando em seguida a atuar em palcos de todo o mundo.

Segóvia tinha exata noção da sua importância histórica e também do trabalho que pretendia exercer acerca do violão. Seus ideais, vistos nas suas palavras, podem ser considerados de grandeza ímpar, levando-se em conta a situação do violão em sua época:

> *"Desde minha juventude sonho em levantar o violão do baixo nível artístico em que se encontrava. No começo minhas idéias eram vagas e imprecisas, mas o passar dos anos fez a minha convicção se tornar mais intensa e veemente, minha decisão ficou mais firme e minhas intenções mais claras.*
> *Desde então tenho dedicado minha vida a quatro tarefas essenciais:*
> *1 – Separar o violão do descuidado entretenimento de tipo folclórico*
> *2 – Dotá-la de um repertório de qualidade com trabalhos de valor musical intrínseco, procedentes das canetas de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc.*
> *3- Fazer conhecida a beleza do violão entre o público de música seleta de todo o mundo*
> *4 – Influenciar as autoridades dos conservatórios, academias e universidades para incluir o violão em seus programas de ensino, do mesmo modo que o violino, violoncelo, piano, etc*[16]. (GLOEDEN, 1996; p. 88-89).

---

[16] *Desde mi juventud soñe com levantar a la guitarra del bajo nível artistico em que se encontraba. Al comienzo, mis ideas eran vagas e imprecisas, pero al crecer em años y hacerse mi afición más intensa y vehemente, mi decisión fue más firme y más claras mis intenciones.*
Desde entonces he dedicado mi vida a quatro tareas esenciales: Separar la guitarra del descuidado entretenimiento de tipo folklórico; Dotarla de um repertorio de calidad com trabajos de valor musical intrínseco, procedentes de la pluma de compositores acostumbrados a escribir para orquestra, piano, violin, etc; Hacer conocida la belleza de la guitarra entre el público de música selecta de todo el mundo;Influir em lãs autoridades de los conservatórios, academias y universidades para incluir la guitarra em sus programas de estúdio al mismo tiempo que el violin, cello, piano, etc. Tradução nossa.

Conforme citado no capítulo 1 deste trabalho, Castelnuovo-Tedesco e Segóvia se encontram em 1932, no Festival Internacional de Veneza. Aparentemente não travaram diálogo de imediato, pois Segóvia solicitou através da esposa de Castelnuovo-Tedesco que este escrevesse uma peça para violão, iniciando uma contínua correspondência entre os dois músicos.

Castelnuovo-Tedesco, então, escreveu a seguinte carta a Segóvia como resposta: "Caro Segóvia, será um grande prazer escrever para você porque eu tive a oportunidade de admirá-lo várias vezes, mas eu devo confessar que não conheço seu instrumento e não tenho idéia de como compor para ele" (OTERO, 1999: 41). Segóvia respondeu com uma breve nota mostrando como o violão é afinado e incluindo duas peças escritas para o violão: *Variações sobre um tema de "A Flauta Mágica" de Mozart, op. 9* de Fernando Sor (1778–1839) e *Variações sobre Folias de Espanha* de M. M. Ponce (1882-1948).

Segue capa e primeira página da edição *fac-símile* das *Variações sobre um tema de "A Flauta Mágica" de Mozart, op. 9* de Fernando Sor.

[Opus 9]

The Favorite Air.

"Oh Cara armonia".

from Mozart's Opera

Il Flauto Magico.

Arranged

with an Introduction and Variations for the

GUITAR.

As Performed by the Author at the

Nobilities Concerts.

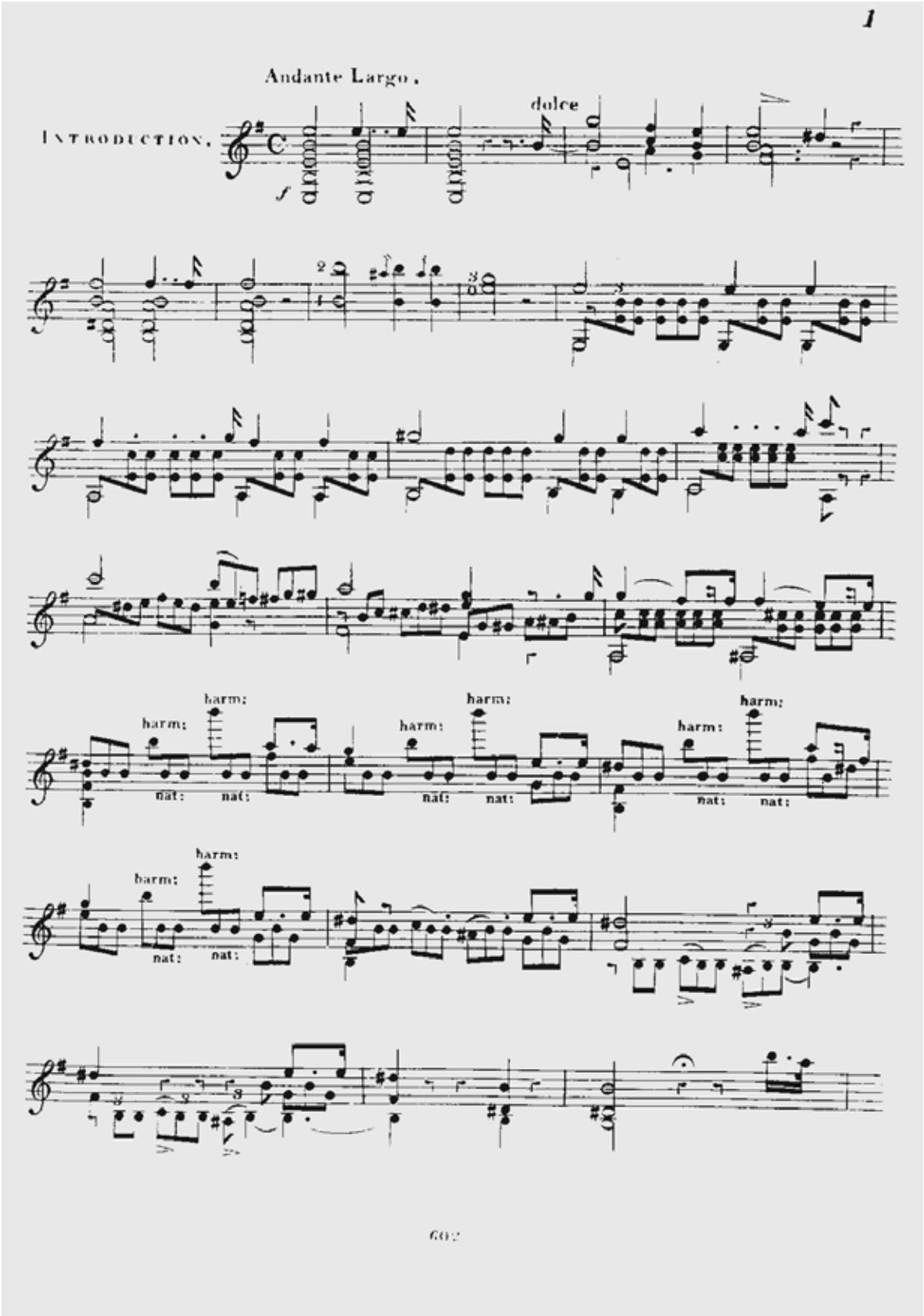
Dedicated to his Brother.

by

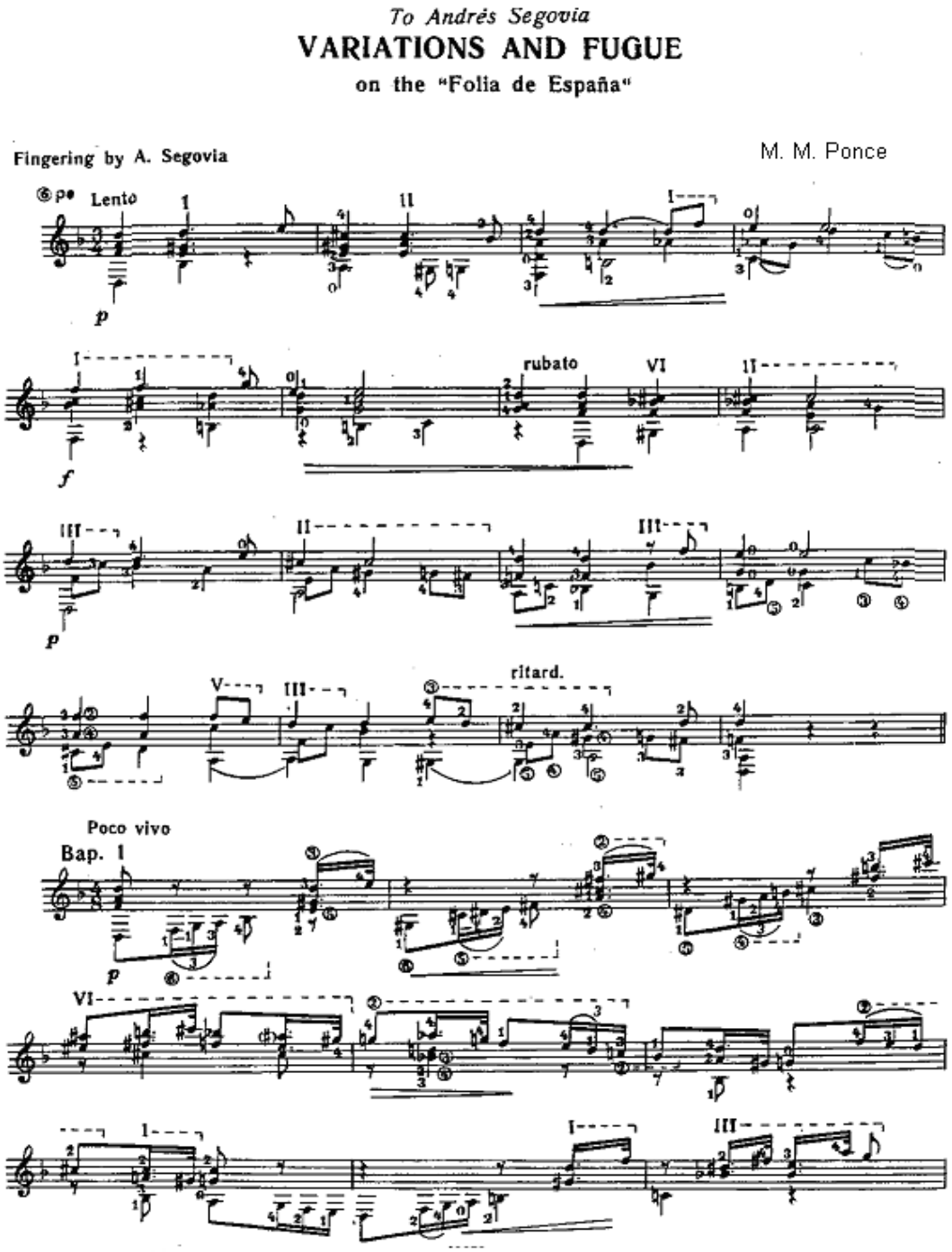
F. SOR.

Ent. Sta. Hall. Price 2/-

London, Printed by the Royal Harmonic Institution, Lower Saloon Argyll Rooms.


1
Andante Largo.
INTRODUCTION.
dolce
harm:
nat:

Primeira página das *Variações sobre Folias de Espanha* de M. M. Ponce.



Tendo essas obras como referência, Castelnuovo-Tedesco compõe ainda no ano de 1932 sua primeira obra para violão, um tema com variações, intitulado *Variazioni attraverso i secoli, op 71.* Nesta obra Castelnuovo-Tedesco pretende, em cada variação, retratar os períodos barroco, romântico e o início do século XX, época em que foi escrita a obra. A peça inicia com uma *chaconne*, representando o período barroco (em referência a *Chaconne* da Partita Nº 2, BWV 1004 para violino solo de J. S. Bach, que foi estreada em sua versão para violão solo em Paris no ano de 1930 pelo violonista Andrés Segóvia, causando grande alvoroço no meio musical da época), seguido de um *Prelúdio*. Em seguida acrescenta as *Valsas 1 e 2*, representando o período romântico e termina com um *Fox-Trot,* representado a época em que foi composta a obra.

Castelnuovo-Tedesco enviou a Segóvia a *Chaconne* e o *Prelúdio* assim que ficaram prontos, perguntando ao violonista espanhol se as peças eram possíveis de serem tocadas ao violão. Segóvia respondeu da seguinte maneira: *"...é a primeira vez que vejo um músico entender imediatamente como escrever para violão"*. (OTERO, 1999; p. 42). Quando Castelnuovo-Tedesco recebeu essas palavras já havia concluído a composição.

A obra *Variazioni attraverso i secoli, op 71* pode ser considerada um marco na história do compositor, bem como da própria história do violão, pois a partir desta obra Castelnuovo-Tedesco continuou a compor para este instrumento. O destaque não está somente na quantidade de obras, mas também na qualidade das mesmas. Apenas na década de 30 do século XX foram sete composições para

violão, incluindo dois temas com variações, uma sonata, um capricho, uma tarantela e um concerto para violão e orquestra[17].

Segóvia vai a Florença para um concerto em 3 de Abril de 1934, tocando as *Variazioni attraverso i secoli, op 71* pela primeira vez na Itália e no dia seguinte relembra com Castelnuovo-Tedesco o fato de o compositor italiano Luigi Boccherini (1743-1805) ter sido um grande admirador do violão, sugerindo que Castelnuovo-Tedesco escrevesse uma obra em sua homenagem. Afirma ainda que preferiria uma obra de importância, uma sonata em quatro movimentos. Castelnuovo-Tedesco gostou da idéia e compôs a *Sonata Omaggio a Boccherini, op 77* para violão.

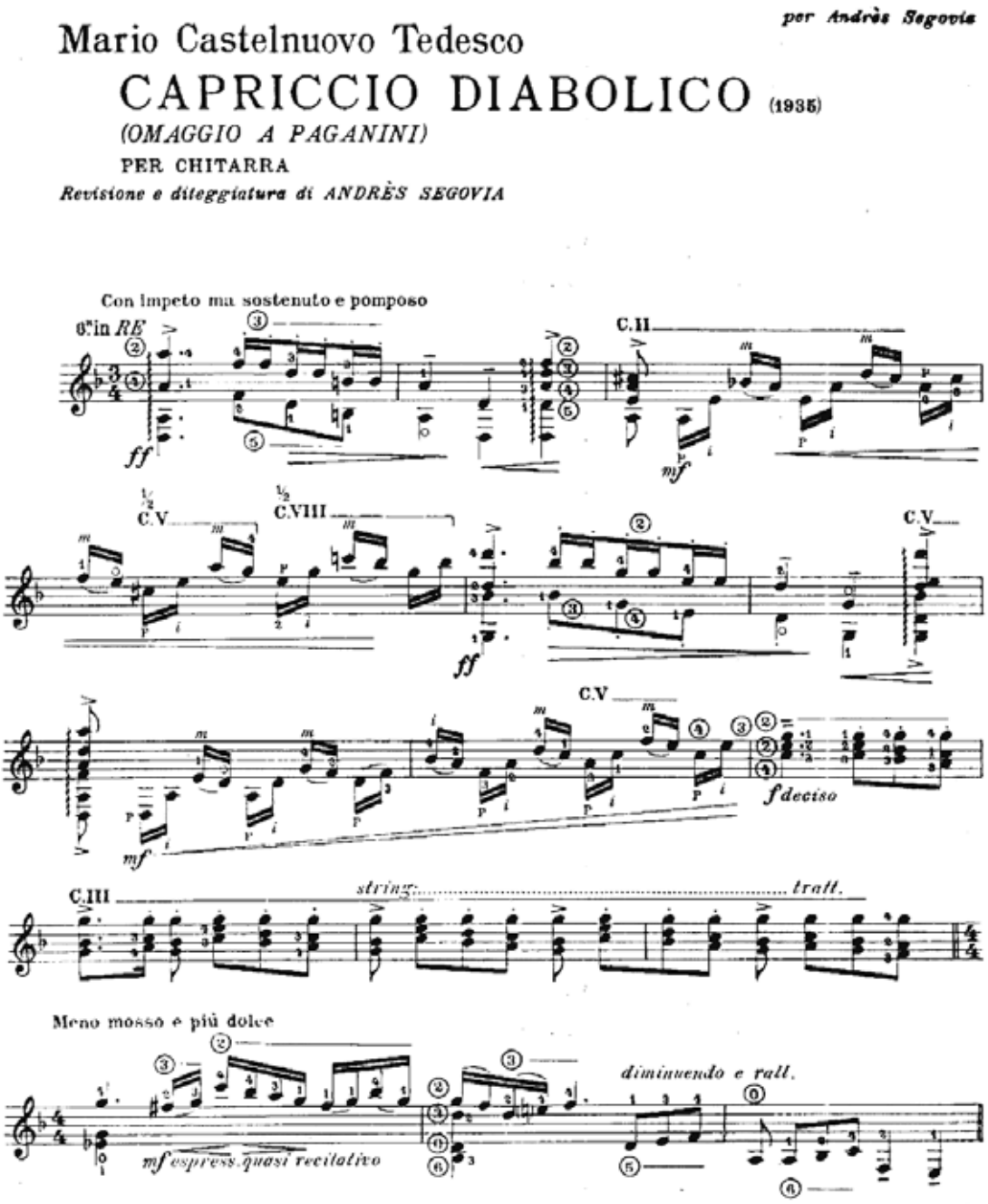
Pouco tempo depois, Castelnuovo-Tedesco foi procurado novamente pelo violonista Andrés Segóvia, que sugere ao compositor que escrevesse uma obra em homenagem a outro amante do violão, Paganini (1782-1840). O resultado foi a composição *Capriccio Diabólico* para violão solo. A idéia de se fazer obras para violão em homenagem a grandes compositores fazia parte da estratégia segoviana, podendo ser usado como exemplo algumas obras de Ponce ao estilo de Silvius Leopold Weiss (1686 - 1750), Domenico Scarlatti (1685 – 1757), Fernando Sor (1778–1839) e Schubert.

Dentre as obras encomendadas por Segóvia está o *Concerto Nº 1 em D, op. 99* para violão e orquestra, composto em 1939 e considerada como uma das mais importantes do gênero. Esta obra rapidamente obteve sucesso, sendo tocada inúmeras vezes em salas de concerto de todo o mundo, levando Segóvia a pedir um novo concerto. O resultado foi a composição em 1953 do *Concerto Nº 2 em C*,

[17] Ver a relação da obra completa na página 23

op 160. Castelnuovo-Tedesco ainda compôs um concerto para dois violões e orquestra, op. 201 em 1962, atendendo ao pedido do duo Presti-Lagoya[18].

Segue primeira página da obra *Capriccio Diabólico,*dedicada a Andrés Segóvia.



[18] Formado em 1952 pelos violonistas Alexandre Lagoya e Ida Presti, pode ser considerado o primeiro duo de violões a obter sucesso internacional, contribuindo para a afirmação do violão como instrumento de concerto. O duo interrompeu suas atividades precocemente em 1966, com o falecimento de Ida Presti.

Sua relação com o violonista Andrés Segóvia sempre foi de amizade e admiração mútua. Desde o encontro em Veneza em 1932 Castelnuovo-Tedesco sempre manteve contato por carta com Segóvia, que mandava relatos a respeito de seus concertos e gravações das obras recebidas do compositor. Em certa ocasião, ao se referir aos *24 Caprichos de Goya, op. 195*, Segóvia diz que "*... esta é a obra mais original e importante da história do violão"*. (OTERO, 1999; p. 105). Castelnuovo-Tedesco dedicou grande parte da sua obra para violão ao músico espanhol, que retribuía a gentileza colocando em seus programas de concertos as obras recebidas. Em várias ocasiões era o próprio Segóvia quem encomendava as obras, visando ampliar o repertório violonístico e melhorar a imagem do instrumento junto ao meio musical da época.

Ainda em 1959 Castelnuovo-Tedesco recebeu uma carta de Segóvia que o deixou bastante apreensivo. O conteúdo da carta dizia que Segóvia havia sido informado que Castelnuovo-Tedesco não aprovava as suas gravações e interpretações e que por esse motivo Segóvia deixaria de tocar as suas obras em concertos, bem como não as gravaria mais. Segóvia dizia ainda na carta que sentia muito esse fato, pois sempre respeitou e admirou a obra do compositor, e que a amizade entre eles seria a mesma, mas reafirmou que não tocaria mais as suas músicas, pois não sentiria mais prazer em tocar sabendo que Castelnuovo-Tedesco reprovava as suas interpretações. (OTERO, 1999; p. 107)

Em resposta, Castelnuovo-Tedesco afirmou que ficou surpreso com o tom da carta de Segóvia, e que considerava suas interpretações magníficas e suas gravações excelentes. Em seguida, Castelnuovo-Tedesco fez algumas ressalvas, como por exemplo, na gravação do *Capricho Diabólico*, onde afirmou que a

sonoridade era muito boa, mas a interpretação não estava de acordo com as idéias do compositor, relembrando que já havia comentado este fato com o violonista.

Castelnuovo-Tedesco também aproveitou para comentar que Segóvia pediu várias composições com urgência, mas que depois não as tocava ou gravava. Citou como exemplo o *Concerto Nº 2 em C, op 160*, escrito em 1953 e uma *Passacaglia* escrita em 1956. Relembrou também o fato de que Segóvia não entregou a digitação de algumas de suas obras, impossibilitando a publicação da mesma, ou ocasionando a publicação sem a digitação do violonista. Cita como exemplo a obra *Escarraman, op177* que foi composta em 1955 e que até o ano de 1958 apenas o primeiro movimento havia sido digitado pelo violonista espanhol. Castelnuovo-Tedesco, então, autorizou a publicação pela editora Ricordi com apenas o primeiro movimento digitado.

Afirma no final da carta que ficará bastante triste se Segóvia mantiver a decisão de não tocar mais sua música, mas que não fará nada, ficando a decisão a cargo do violonista.

Após o esclarecimento desta situação, a amizade entre Castelnuovo-Tedesco e Segóvia aumentou ainda mais. Por fim, Segóvia escreve uma carta a Castelnuovo-Tedesco reafirmando sua admiração pelo compositor e colocando que não conseguiu atender aos pedidos citados na carta acima por falta de tempo, pois estava envolvido em muitas gravações e concertos, além das suas atividades como professor e pequenos problemas de saúde que encontrava.

Castelnuovo-Tedesco continuou compondo para violão, e um de seus hábitos era o de presentear seus amigos com composições baseadas em seus nomes, com cada letra sendo transformada em uma nota musical e servindo de material temático para a composição. Podemos citar as seguintes obras: *Tonadilla*,

op. 170-5, (1954) baseada no nome de Andrés Segóvia; *Rondel, op. 170-6* (1954), baseada no nome de Siegfried Behrend; *Prelúdio in Forma de Habanera, op. 170-7* (1954), baseada no nome de Bruno Tonazzi; *Tanka*, *op. 170-10* (1955), baseada no nome de Isao Takahashi; *Canto Delle Azzore*, *op. 170-15* (1958), baseada no nome de Joseph Enos; *Canzone Siciliana, op. 170-33* (1962) baseada no nome de Mario Gangi; *Ballatella, op. 170-34* (1963) baseada no nome de Christopher Parkening; *Romanza, op. 170-37* (1964), baseada no nome de Oscar Ghiglia; *Cancion Cubana, op. 170-39* (1966), baseada no nome de Hector Garcia; *Cancion Venezuelana, op. 170-40*, baseada no nome de Alírio Diaz; *Cancion Argentina*, *op. 170-41* (1966), baseada no nome de Ernesto Bitetti; *Estudio, op 170-42* (1966), baseada no nome de Manuel López Ramos; *Ária de Chiesa*, *op. 170-43* (1967), baseada no nome de Ruggero Chiesa; *Brasileira, op. 170-44* (1967), baseada no nome de Laurindo de Almeida; *Volo D'Angeli*, *op. 170-47* (1967), baseada no nome de Ângelo Gilardino; *Canzone Calabrese*, op. *170-48* (1967), baseada no nome de Ernest Calábria, *Tarantela Campana*, *op. 170-50* (1967), baseada no nome de Eugene di Novi, entre outras.

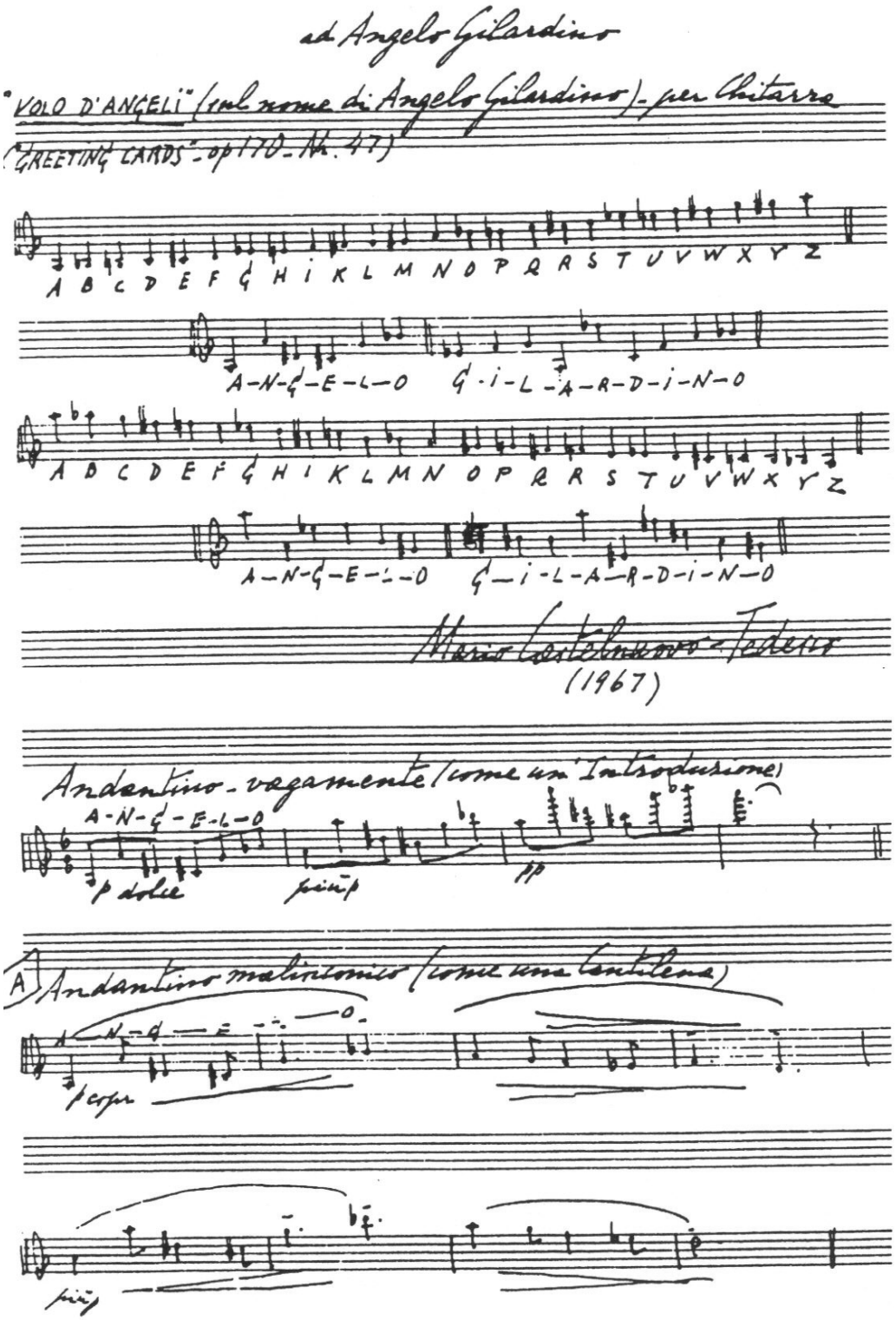
Muitos foram os outros violonistas a quem Castelnuovo-Tedesco dedicou obras. Além dos já citados Andrés Segóvia, o Duo Presti-Lagoya e Aldo Bruzzicheli, podemos citar Christopher Parkening (1947) a quem foi dedicado *Melancholia* e *Ballatella*, o flautista Werner Tripp e o violonista Konrad Ragossnig (1923) a quem dedicou *Sonatina*, op. 205 para flauta e violão.

Castelnuovo-Tedesco dedicou sua vida à música, podendo ser considerado um dos grandes compositores da história da música. Sua contribuição para o repertório violonístico é de grande importância tanto pela quantidade de obras escritas, como pela qualidade das mesmas. Castelnuovo-Tedesco compôs para

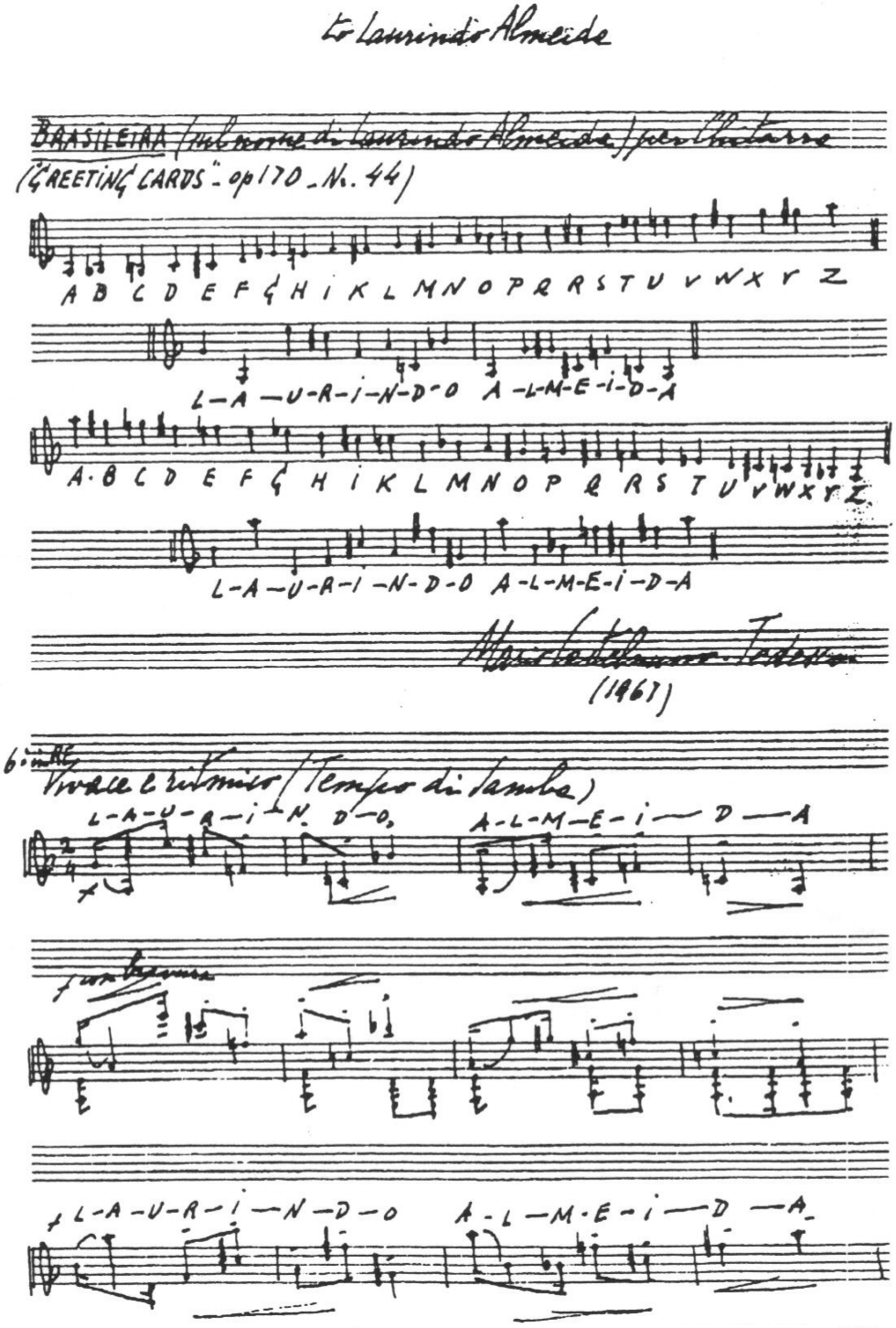
violão em uma época onde o instrumento estava se firmando nas salas de concerto – trabalho iniciado por Francisco Tárrega (1852-1909) no final do século XIX e continuado por seus discípulos Miguel Llobet (1878-1938) e Emílio Pujol (1886-1980). Mas foi através do trabalho do violonista Andrés Segóvia que o violão conseguiu finalmente se afirmar como instrumento, e a contribuição de Castelnuovo-Tedesco através das suas composições se tornou de vital importância.

Mario Castelnuovo-Tedesco e Laurindo de Almeida em Los Angeles.

Abaixo temos como exemplo primeira página da obra dedicada a Ângelo Gilardino (*1941), manuscrito do próprio autor.



Segue primeira página da obra *Brasileira,* op. 170-44 (1967), baseada no nome do violonista brasileiro Laurindo de Almeida (1917 – 1995).

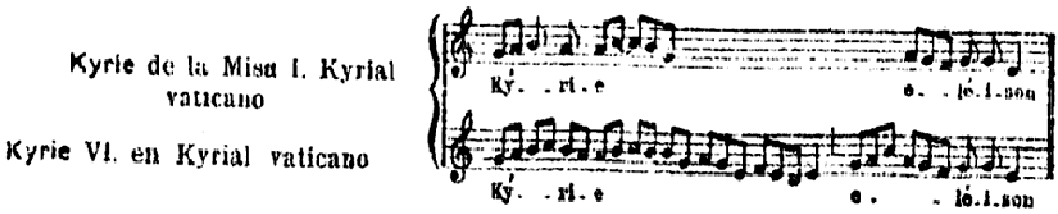


3. Tema e Variações: sua forma e seu desenvolvimento

A forma tema e variações como procedimento de escrita musical, antes de se tornar propriamente uma forma de composição, remonta ao principio da história da música. MURPHY (1967; p. 51) afirma que "o princípio da variação é tão antigo quanto a própria música" e Julio BAS (s.d, p. 203), por sua vez, nos traz uma possível origem:

> "As variações são um dos mais antigos procedimentos musicais. Com toda probabilidade, o acompanhamento instrumental dos gregos antigos consistia em uma primitiva variação do canto. Na arte dos cristãos dos primeiros séculos, com freqüência, as melodias litúrgicas não eram outra coisa senão variações sobre a salmodia, que de acordo com a solenidade do rito, passa através das várias graduações ornamentais, portanto, de variações, desde as mais simples fórmulas silábicas até os Tractus, Graduais, e em geral os Responsórios. [...] A arte de "fragmentar vozes" do século XIII, consistia em adornar as melodias lentas com figurações de valores breves. O moteto dos séculos XIII e XIV era uma sucessão de variações polifônicas sobre um canto dado, que se repetia em todo o curso do trecho. Mais tarde, o *Double*, o *Capricho*, a *Canzona*, a *Passacaglia*, a *Chaconne* não eram mais que uma sucessão de variações."

O mesmo autor ainda apresenta como exemplo um *Kyrie* da *I Missa do Kyrial Vaticano*, que serviu de base a outro *Kyrie,* uma variação que se encontra nas formas de escrita do século X, por conseqüência composto seguramente antes dessa época.

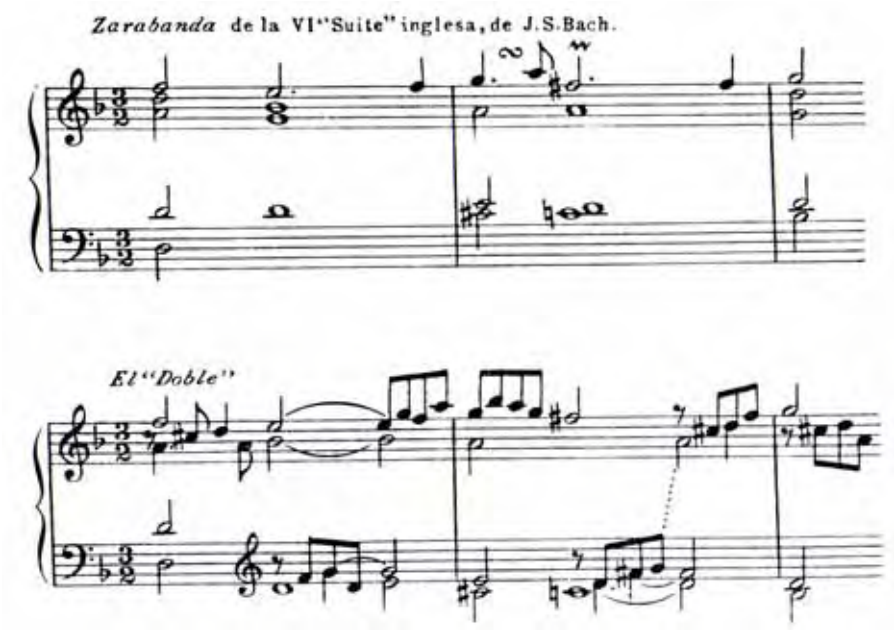


A arte de variar melodias relaciona-se a pratica da improvisação. Cabia ao instrumentista improvisar melodias, e era considerado um bom improvisador aquele que conseguisse manter a melodia perceptivelmente presente durante as variações, principalmente após demonstrações de virtuosismo. Segundo FONTAINE (1967; p. 94), isto irá explicar porque antigos compositores de variações raramente se aventuraram além dos horizontes melódicos e harmônicos do tema escolhido. O mesmo autor ainda defende que a melodia era enfeitada com arpejos, escalas, trinados ou acordes quebrados, mas não havia muita coragem para mudar a harmonia ou a tonalidade, nem para partidas distantes da linha melódica prescrita.

Vários outros autores afirmam que a origem da forma tema e variações remonta ao século XVI. GREEN (1979; p. 98) nos diz que as variações são uma das mais antigas práticas instrumentais, tendo sido usada desde seu surgimento no início do século XVI no alaúde e música para teclado da Espanha e Inglaterra. VARAS (1981; p. 158) afirma que o tema com variações é uma forma conhecida documentalmente desde o começo do século XVI e é por isso a mais antiga das formas instrumentais, e afirma ainda que se atribui sua invenção a compositores espanhóis e ingleses. Os primeiros lhe deram o nome de *diferencias.* ZAMACOIS (1979; p. 143), por sua vez, ao tratar do *double* o classifica como uma repetição variada e afirma que pertence ao mesmo tipo de variações as *diferencias* dos *vihuelistas* espanhóis do século XVI; as *divisions* dos ingleses e as *folias* dos italianos. Cita também o fato de Felipe Pedrell[19] (1841–1922) em seu livro *Las formas musicales pianísticas* atribuir ao espanhol Antonio de Cabezón (1510-1566) a honra de haver sido o primeiro a escrever *variações*, ainda que com o

[19] Compositor e musicólogo espanhol, pode ser considerado como o criador da musicologia espanhola moderna.

título de *diferencias.* E, finalmente, LEMACHER e SCHROEDER (1967; p. 83) afirmam que os virginalistas[20] estão entre os primeiros compositores de variações em canções e danças, como é conhecido do *Fitzwilliam Virginal Book*[21] (1562–1628), e eles geralmente variavam a melodia ornamentando-a.

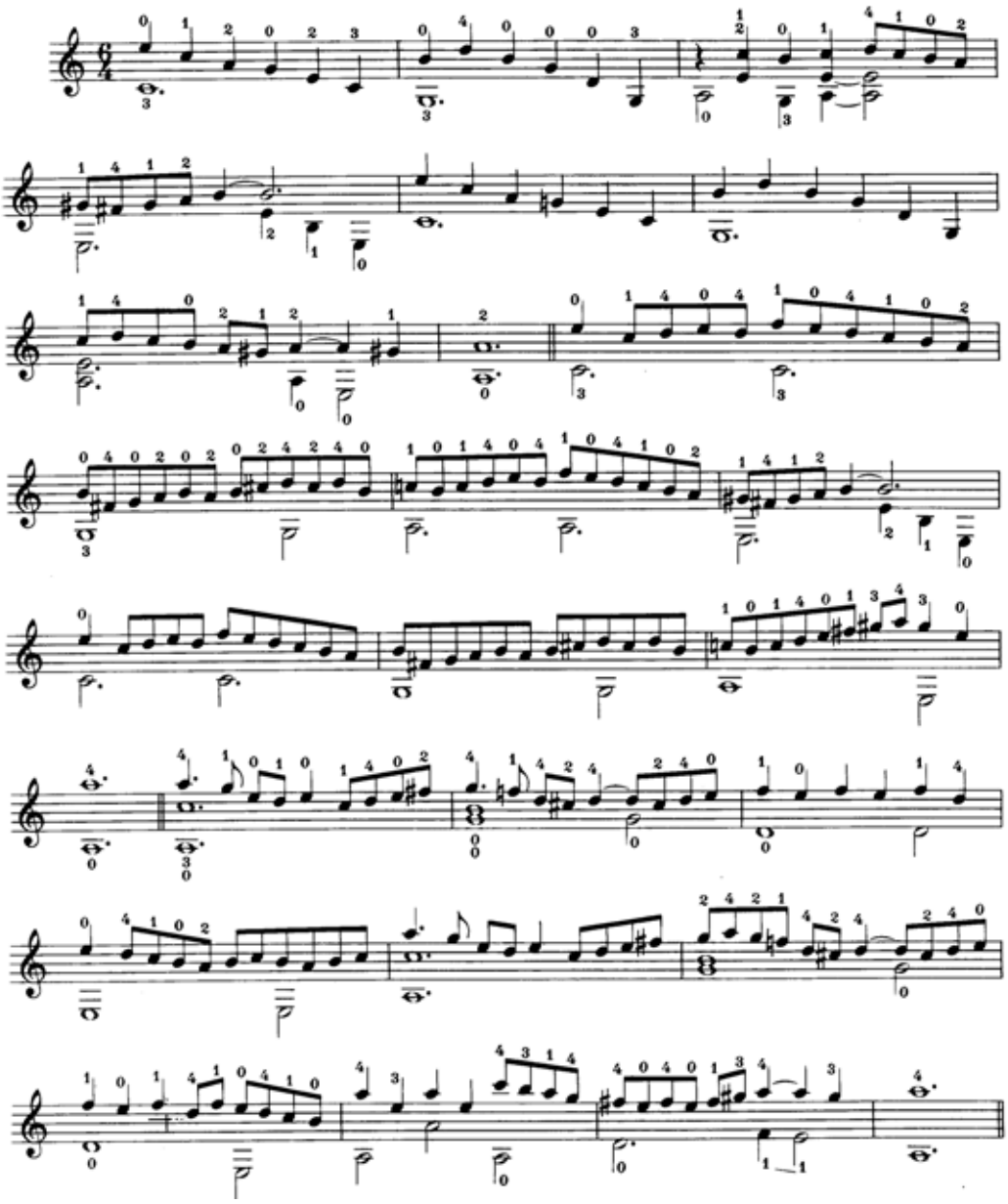


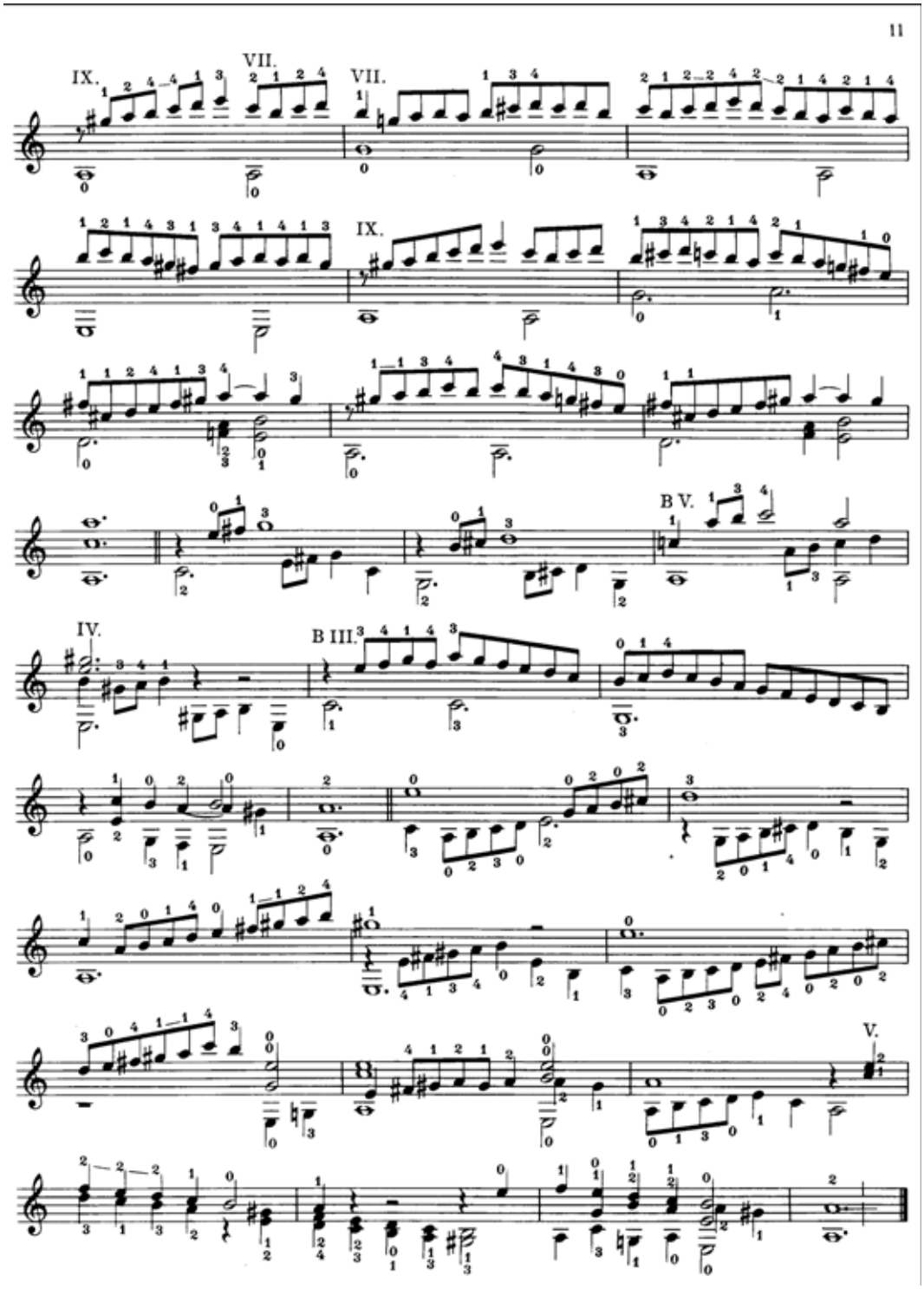
[20] Nome dado aos compositores que escreviam música para os instrumentos de teclado da família do cravo.

[21] Manuscrito copiado por Francis Tregian entre 1609 e 1619, que contém cerca de 300 composições escritas em finais do século XVI e no início do século XVII. Entre estas peças encontram-se transcrições de madrigais, fantasias contrapontísticas, danças, prelúdios, peças descritivas e muitos conjuntos de variações.

DIFERENCIAS SOBRE "GUARDAME LAS VACAS"

LUIS DE NARVAEZ

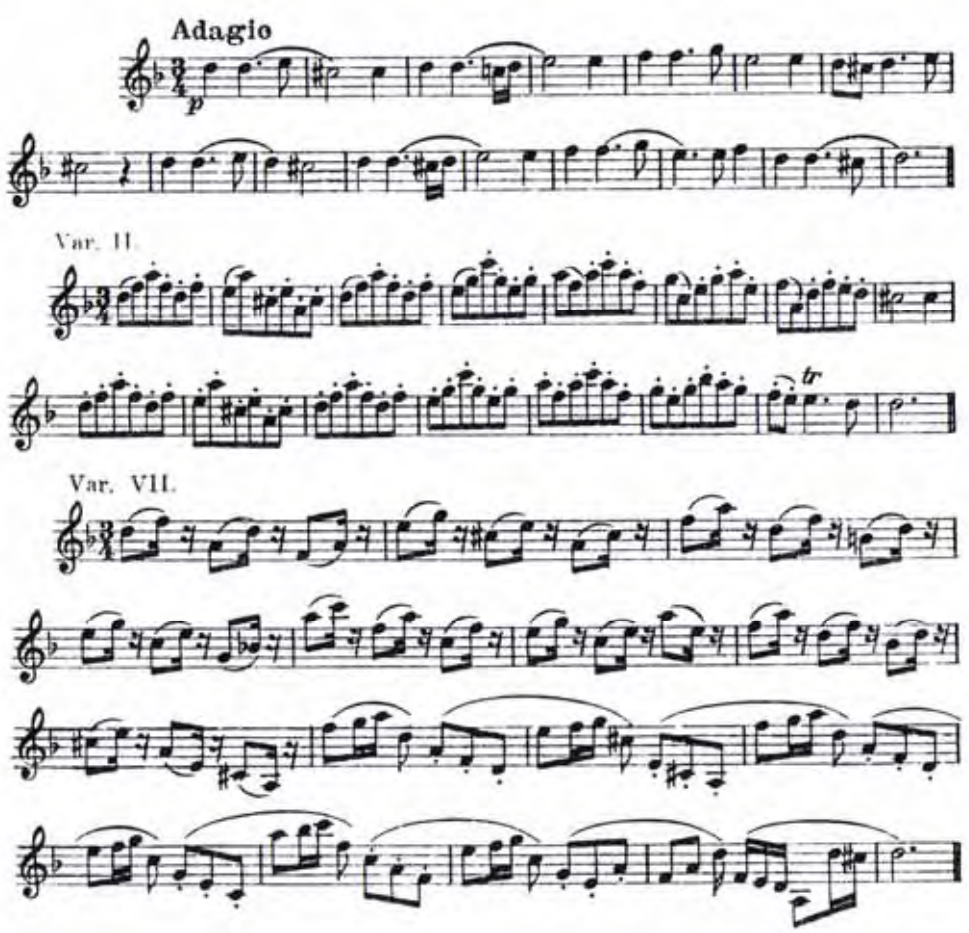


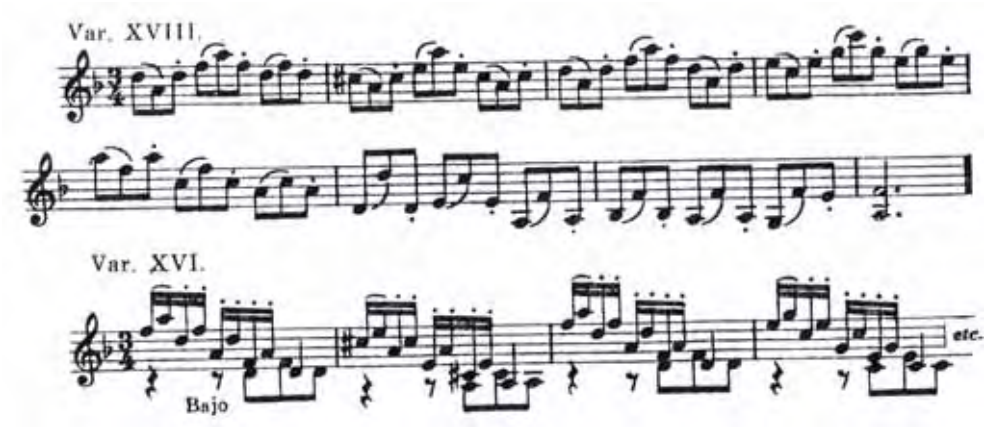


A forma Tema e Variações pode ser parte de uma grande obra, ou um movimento em uma sonata ou suíte, mas ela freqüentemente aparece como composição independente. Era comum também que o tema escolhido fosse

emprestado da música folclórica ou do trabalho de outros compositores, como nas *Variações e Fuga sobre um tema de Haendel, Op. 24* de Brahms (1774-1856), ou como nas *Variações sobre a Flauta Mágica de Mozart*, do compositor italiano Mauro Giuliani (1781-1828) ou ainda nas *Variações sobre Folias de Espanha* do compositor Fernando Sor (1778–1839). No entanto, muitas das composições na forma Tema e Variações têm seu tema composto originalmente para a obra.

Tema da *Folias* (Adágio) e variações de Corelli, em sua *Sonata XII para violino*.





GREEN (1979; p. 98) afirma que há duas principais categorias de Temas e Variações:

- Variação Contínua: É aquela baseada em um tema que compreende apenas uma frase ou duas (usualmente cobrindo um total de 4 a 8 compassos), com cada variação seguindo umas as outras sem interrupções. Temos como alguns exemplos o *"basso ostinato", a Chaconne* e a *Passacaglia*.
- Variação Secionada: É aquela baseada em um tema que contém um ou mais períodos com, usualmente, uma pausa ou espaço no fim do tema e em cada variação. Temos como alguns representantes as composições na forma Tema e Variações e os *Doubles* oitocentistas.

Desde o início do século XVII as variações contínuas tendem a se agrupar em dois tipos distintos que são as variações baseadas em uma seqüência harmônica fixa ou as variações baseadas em uma melodia fixa do baixo.

A idéia de uma constante repetição de uma melodia no baixo, chamada de *basso ostinato,* (baixo ostinato) pode ser encontrada já no século XIII, sendo o

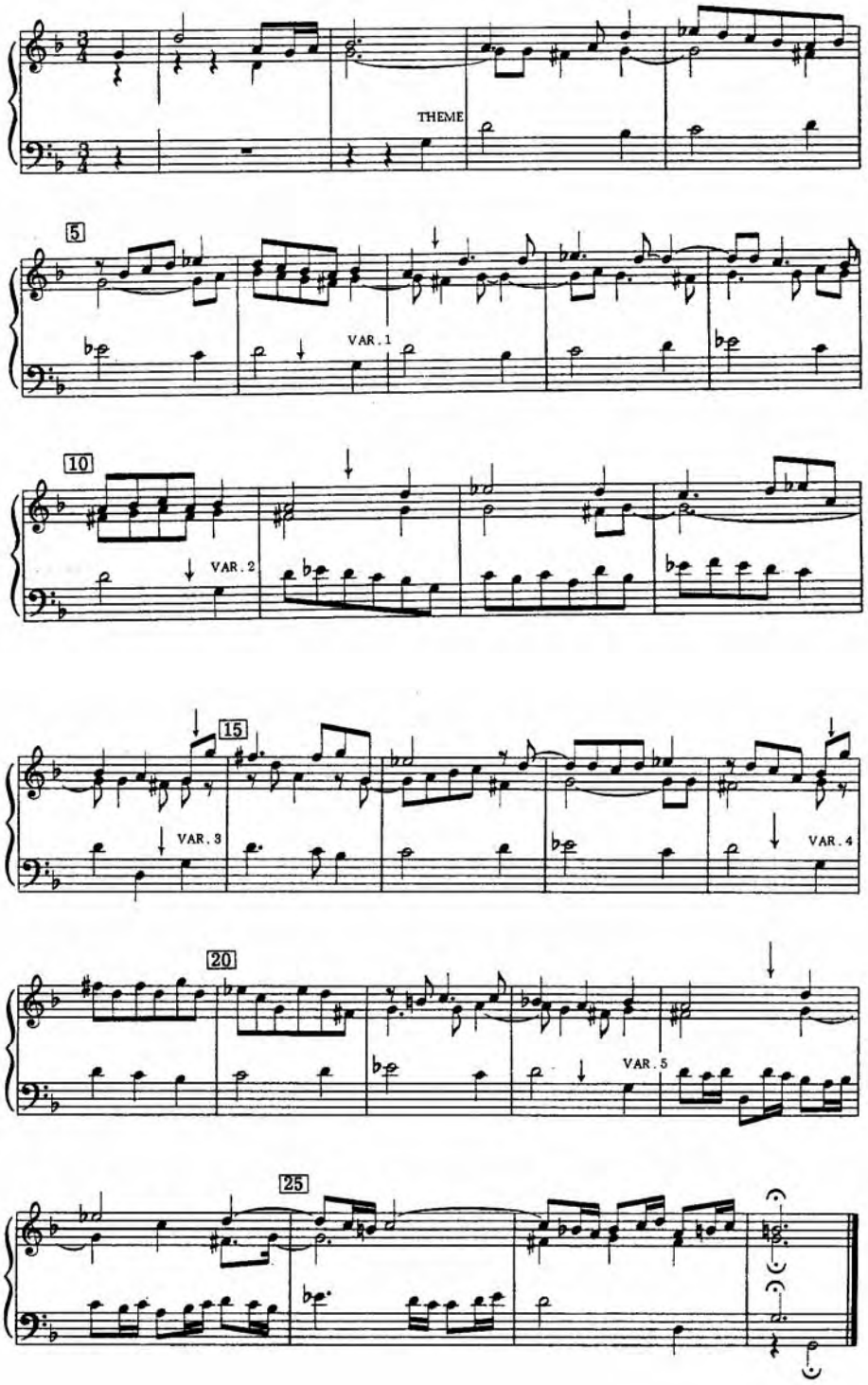
conhecido cânone *Sumer Is Icumen In* uma das mais antigas composições a usar essa técnica. No século XVI o baixo ostinato é encontrado em conexão com a dança e durante o século XVII começa a ser utilizado não apenas na música instrumental, mas também na música vocal. Monteverdi (1567–1643), por exemplo, compôs variações contínuas para vozes.

ZAMACOIS (1979; p. 144) define o *ostinato* como um tema geralmente colocado no baixo – então baixo ostinato – e, como sugere a palavra italiana com o qual é designado tecnicamente, significa uma idéia fixa, obstinada, constantemente repetida durante a composição e sobre a qual serão construídas as variações.

VARAS (1981; p. 129-130) afirma que os baixos recorrentes (baixo ostinato) consistem em linhas melódicas graves de quatro compassos ou mais, tomados geralmente de danças e que foram utilizados no barroco para a elaboração de formas instrumentais que são denominadas genericamente de formas *ostinato*. Os *ostinatos* poderiam ser construídos, então, em cima de uma melodia recorrente, um baixo recorrente ou até mesmo sobre uma harmonia recorrente. No geral, o *ostinato* se apresenta sempre na mesma voz e sempre na mesma altura. Quando, na composição, é usada uma mesma série harmônica a cada repetição, o elemento fixo se torna a persistente recorrência da harmonia. Tal procedimento é chamado como variações com harmonia em ostinato.

No exemplo a seguir, GREEN (1979; p. 120-121) nos mostra um exemplo de baixo ostinato. O início de cada repetição da melodia em ostinato está indicado por uma flecha, bem como o início de cada variação está assinalado pelo autor para facilitar a visualização.

RAISON: Missa para órgão, "Trio en Passacaille"



O mesmo autor nos traz ainda uma lista de características das variações de tipo baixo ostinato:

1 – A melodia, normalmente na voz mais grave, é repetida várias vezes.

2 – Ornamentações nesta base melódica podem ou não ser introduzidas durante o curso de suas repetições.

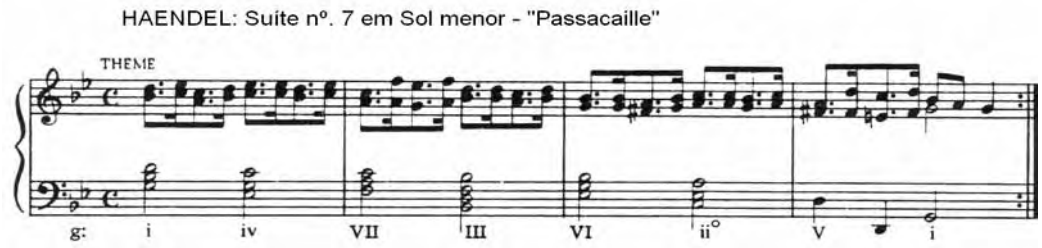
3 – A melodia é razoavelmente curta, usualmente uma única frase e normalmente não mais que oito compassos de duração.

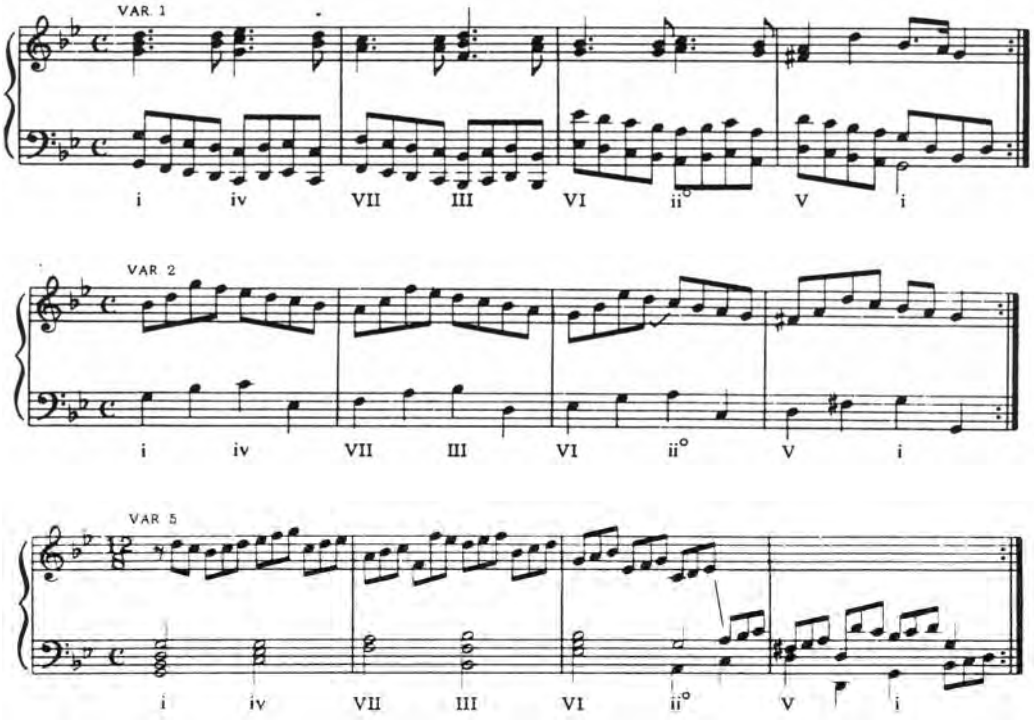
4 – A melodia do baixo geralmente não é transposta para uma diferente tonalidade, ainda que em algumas ocasiões transposições possam ocorrer.

5 – A melodia recorrente serve de suporte para que sejam adicionados contrapontos melódicos, figurações motívicas, harmonias acordais ou quaisquer outros meios que a imaginação do compositor inventar.

6 – As vozes adicionadas frequentemente têm sua cadência em um ponto diferente da melodia do baixo ostinato, a fim de permitir a continuidade do fluxo.

A seguir temos um exemplo de variação com harmonia em ostinato, na *Suíte nº 7 em Sol menor* de Haendel. A indicação na partitura do início das variações bem como a análise harmônica é de GREEN (1979; p. 122-123):





A seguir, o mesmo autor apresenta uma lista de características das variações de tipo harmonia ostinato:

1 – O tema, usualmente compreendido em uma única frase, é apresentado.

2 – A seqüência harmônica precisa constituir o elemento fixo das sucessivas variações, mas em certas ocasiões pequenas mudanças na seqüência harmônica podem ocorrer. Tanto a melodia como a linha do baixo não precisam ter elementos fixos.

3 – As variações se sucedem umas as outras sem uma perceptível interrupção, assegurando assim um fluxo contínuo.

4 – Quaisquer dos tipos de variações seccionadas podem ocorrer aqui, mas a ênfase está nas texturas homofônicas antes que nos tipos contrapontísticos.

Durante o século XVII apareceu um tipo de variação contínua que usava um modelo de baixo de tempo lento moderado em compasso ternário, movendo-se através de intervalos de quarta descendente, tanto diatonicamente ou

cromaticamente, algumas vezes tendo sua conclusão com uma queda à oitava abaixo. Composições deste tipo eram algumas vezes chamadas de *chaconne* ou *passacaglia.* Compositores do século XVII usavam os termos indiscriminadamente e estes também poderiam ser aplicados às variações com a harmonia em ostinato em que o modelo do baixo é ausente ou apenas sugerido.

VARAS (1981; p. 130) afirma que a *chaconne* e *passacaglia* são as principais formas de *ostinato*, que ambas são nomes de danças lentas e aparentadas, cuja origem se desconhece. A diferença entre elas parece residir em que a *chaconne* é uma série de variações construídas sobre um esquema harmônico e a *passacaglia* está construída sobre um baixo ostinato. O mesmo autor afirma que a diferença entre essas formas de composição não está clara nem para os tratadistas.

GREEN (1979; p. 118) afirma que a maioria dos compositores do século XVII parecem ter considerado os termos *chaconne* e *passacaglia* musicalmente sinônimos. Durante a segunda metade do mesmo século na França a *chaconne* adquiriu para si uma qualidade rítmica especial nas óperas do compositor Jean-Baptiste LULLY (1632–1687), tendo associado o uso do nome de "Sarabanda Rítmica": compasso ternário com o acento no segundo tempo.

ZAMACOIS (1979; p. 144), para ilustrar a dificuldade encontrada pelos teóricos em definir as diferenças ente a *chaconne* e *passacaglia,* cita Vincent D'INDY (1851–1931) e seu "*Tratado de Composição":*

> "A *passacaglia* é uma peça na qual o tema, ordinariamente exposto pelo baixo, permanece idêntico durante todas as variações. Estas são, pois, puramente contrapontísticas e extrínsecas, ligadas necessariamente a uma polifonia. Na chaconne, o tema, em geral exposto na voz superior, recebe em seguida adornos melódicos cada vez mais ricos. Se trata, portanto, de uma série de variações melódicas".

Em contrapartida, o mesmo autor cita RIEMANN (1849–1919) em seu *Dicionário de Música:*

> "A *chaconne* é uma peça instrumental construída, o mesmo que a passacaglia, na forma de variações sobre um baixo ostinato. As definições dos autores antigos, que tendem a diferenciar a chaconne da passacaglia, são contraditórias".

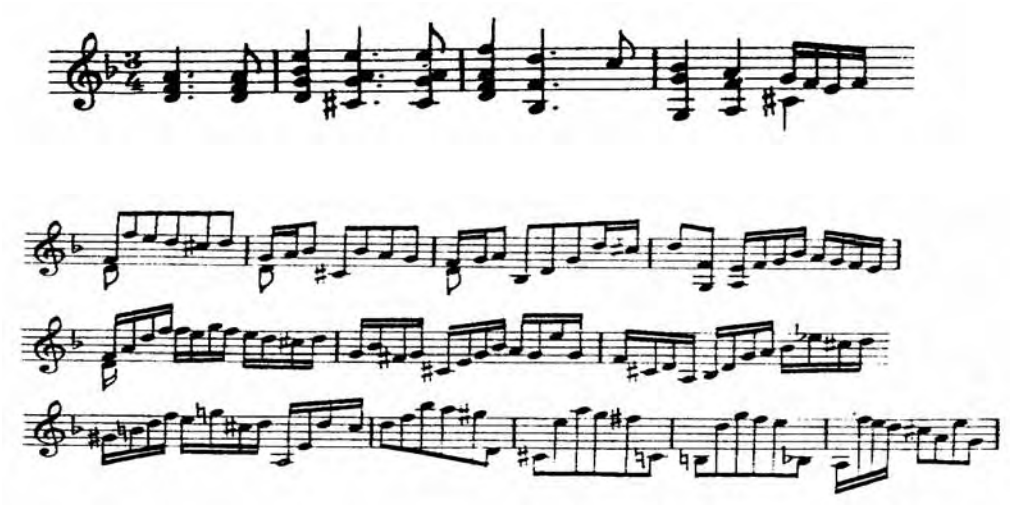
MURPHY (1967; p. 54) aponta que as duas formas têm vários pontos em comum, pois são baseadas em um tema de oito compassos constantemente repetidos, possuem compasso ternário e são variações contínuas, ou seja, sem uma pausa ou espaço entre o tema e cada variação. Afirma ainda que muitas similaridades podem ser levantadas, o que confundiria uma definição das duas formas.

O mesmo autor afirma que esta confusão na definição das duas formas poderia ser clareada com base nas diferenças, melhor que nas similaridades. Contradizendo D'Indy, afirma que a diferença primária entre a *chaconne* e a *passacaglia* é que a *passacaglia* é baseada em um tema melódico, enquanto que a *chaconne* é desenvolvida a partir de um tema harmônico, pois a *passacaglia* recebe um tratamento polifônico, enquanto que a *chaconne* é pensada homofonicamente. Aponta também como diferença o fato de a *passacaglia* ser considerada como do início da forma baixo ostinato, enquanto que a *chaconne* é o primeiro tipo da genuína forma tema com variações.

BAS (s.d; p. 218), por sua vez, afirma que ambas as formas têm temas que compreendem de quatro a oito compassos e que a particular dificuldade desse tipo de composição está na brevidade do tema, que sempre acaba na mesma nota e por isso tem grande risco de se tornar monótona.

Associações da *chaconne* com ritmos baseados em compasso ternário acentuados no segundo tempo ocorreram até fora da França e continuou dentro do século XVIII. Pode ter sido essa associação a razão pela qual J. S. BACH (1680–1750) escolheu o título da *chaconne* para violino solo da *Partita n º 2 em ré menor, BWV 1004*. Durante o fim do século XVIII o interesse em variações contínuas deste tipo foi pequeno, mas novamente revivido no século XIX com as *32 variações em dó menor para piano* de Beethoven (1770-1827). O sucessor de Beethoven neste campo foi Brahms cujas mais conhecidas variações contínuas ocorrem nas suas *Variações sobre um tema de Haydn* e sua *Sinfonia n º 4 em mi menor.*

A seguir temos o tema da *Chaconne da Partita n º 2 em ré menor, BWV 1004 para violino solo* de J. S. Bach, seguido de trechos com variações:



A variação secionada, conforme descrita anteriormente, é aquela baseada em um tema que contém um ou mais períodos com, usualmente, uma pausa ou espaço no fim do tema e em cada variação. ZAMACOIS, em seu *"Curso de*

Formas Musicales" afirma que as modificações ou transformações a que é submetido um tema para dar origem às variações secionadas podem ser:

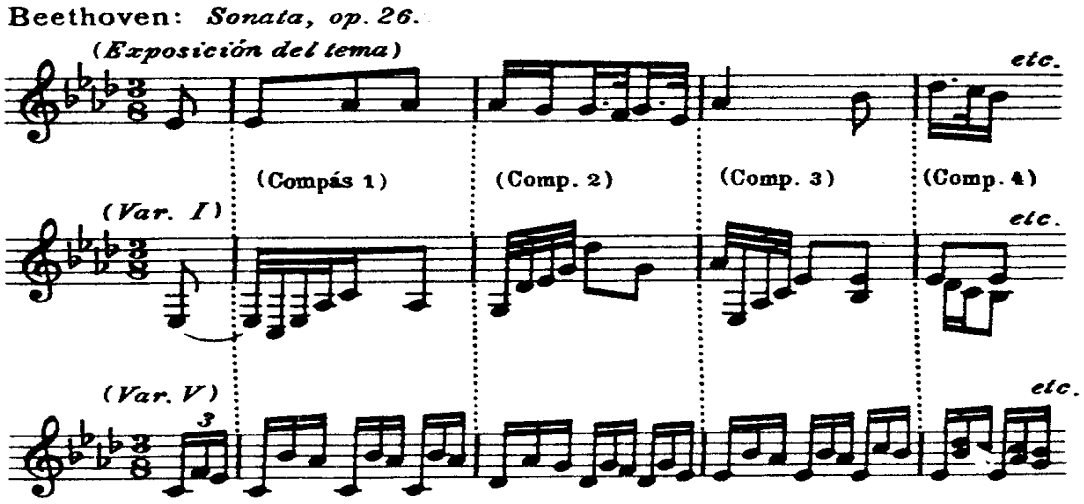
1 – No próprio *tema*, mas de modo que se mantenha do mesmo suficientes características melódicas e harmônico-contrapontísticas para que possa ser reconhecido. Neste tipo de variações encontram-se as *variações ornamentais* e as *variações melódicas;*

2- Na *harmonia* ou no *contraponto* que é produzido juntamente com o tema. Neste tipo de variações encontram-se as *variações decorativas* e as *variações harmônico-contrapontísticas;*

3 – No *tema*, mas de modo que dele subsista apenas algum fragmento ou detalhe, com o qual se cria uma nova e circunstancial idéia temática. Neste tipo de variações encontram-se as *variações amplificativas, variações livres* e a *grande variação.* (ZAMACOIS, 1979; p. 136)

A seguir, o mesmo autor explica cada tipo de variação citada anteriormente:

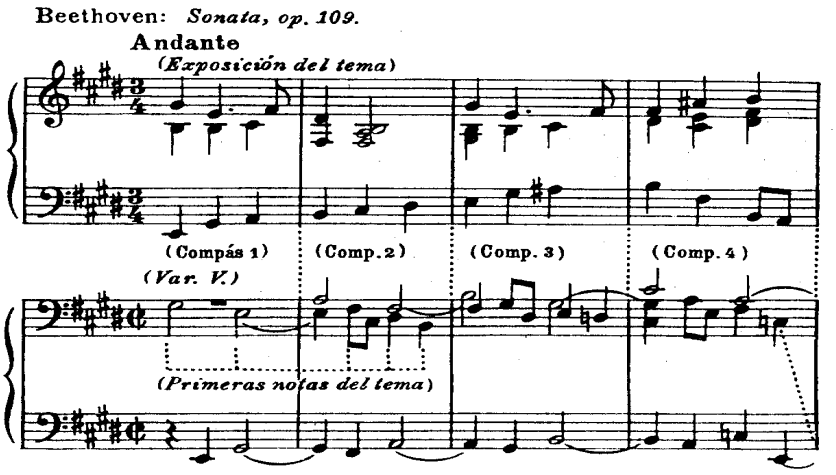
Variação Ornamental ou Melódica: a melodia de um tema admite ser modificada – seja em seu ritmo, seja em sua linha melódica – sem que por isso o tema se torne desfigurado até o ponto de não mais permitir a sua identificação. O compositor, na variação ornamental, enriquece o tema com arabescos, figurações, escalas, arpejos, e demais fatores semelhantes, ou pelo contrário, elimina do tema notas acessórias e ornamentações, estabelece novos ritmos, muda o compasso, o modo, a movimentação, mas mantém o fundamental da melodia, da harmonização e da estrutura dos períodos.

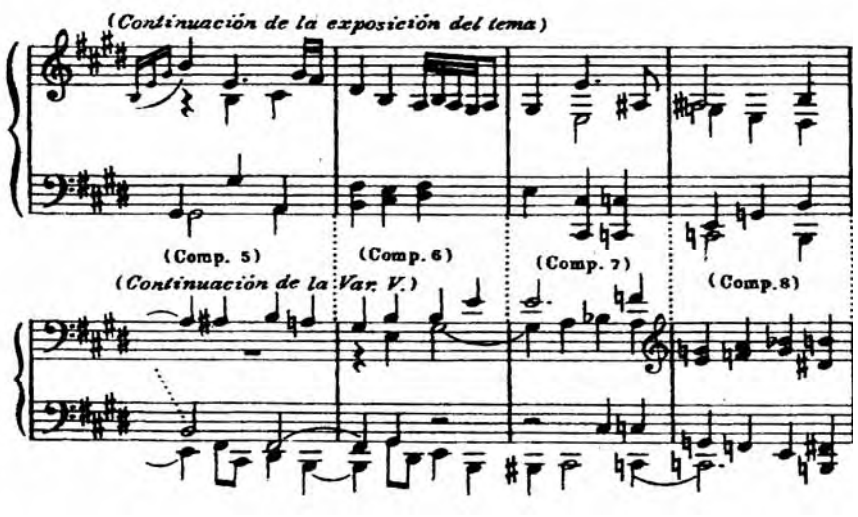


Variação Decorativa ou Harmônico-Contrapontística: Quando um tema é exposto, não é exclusivamente sua melodia o que lhe dá personalidade, mas a ele contribuem a harmonia e o contraponto. O compositor conserva imutável em todos os aspectos a melodia do tema, mas não a sua harmonia e seus contrapontos e cuida para que a cada reexposição haja o interesse indispensável para esse tipo de composição.

A seguir temos um exemplo extraído da *Sonata op. 14 nº. 2* de Beethoven, em que a melodia permanece inalterada, mas novas melodias e contrapontos são adicionados durante a variação.

Variação Amplificativa, Livre ou Grande Variação: o tema não precisa aparecer por completo para que se possa afirmar sua presença. Pode bastar apenas um fragmento ou um simples detalhe que lhe tenha dado personalidade ao ser exposto. O compositor, ao criar uma variação amplificativa, toma algo do tema – seja da sua linha melódica, de seu ritmo ou de sua harmonia – e, considerando esse "algo" como célula geradora, cria sobre sua base uma nova idéia musical, que passa a ser protagonista de uma das variações, mas na seguinte deve ceder este posto a outra célula geradora de tema.





ZAMACOIS (1979; p. 140) afirma ainda que estas três classes de variações podem aparecer de forma exclusiva em uma composição, ou também co-existir em uma única variação, sem que isto se torne algum tipo de exceção.

LEMACHER e SCHROEDER (1967; p. 86-87) nos mostram uma possibilidade de variação ornamental, tomando como exemplo a seguinte composição de MOZART (1756-1791).

Mozart, Variations on "Ah, vous dirais-je, maman" ("Twinkle, twinkle, little star") K. 265

A B

A

Var. I Var. II

Var. III Var. IV

Var. V Var. VI Var. VII

Var. VIII Minore Var. IX Maggiore

Var. X Var. XI Adagio

A B

Var. XII Allegro (with coda)

tr tr

Segundo GREEN (1979; p. 101-104), a variação é uma pequena peça completa em si, cujos procedimentos mais comuns podem ser descritos a seguir:

Variação ornamental: quando é adicionado ao tema, na sua variação, um maior número de notas, utilizando para isso figuras rítmicas de menor valor. Podemos utilizar como exemplo a melodia do tema das variações *The Harmonious Blacksmith* de Haendel. O tema é exposto em um motivo de oito notas, com a primeira variação construída em dezesseis notas, como uma ornamentação.

Variação simplificada: é quando a melodia do tema, na variação, é exposta de maneira mais simples, seja pela redução da quantidade de notas ou pelo aumento do valor das figuras rítmicas.

Variação figural: acontece quando a variação é construída sobre uma figuração ou um motivo em particular, que pode ser derivado de parte do tema ou não. Algumas vezes, mais de um motivo pode ser empregado.

Variação melódica: acontece quando é mantida a mesma estrutura do baixo e o esquema geral harmônico, mas novas melodias são expostas.

Variação contrapontística: podem ser agrupadas em quatro tipos: *Imitativa* – é quando a variação é escrita como um contraponto estritamente imitativo. *Canônico* – quando duas vozes são escritas em um cânone, a segunda voz é necessariamente idêntica à primeira. *Fugal* – quando a variação segue o esquema de uma fuga[22]. *Aditiva* – é quando fragmentos de outros temas são

[22] O termo italiano *fuga* foi usado desde o final da Idade Média até o início do barroco para uma estrita imitação, ou cânone, mas a escrita fugal no sentido moderno aparece pela primeira vez na polifonia vocal e em formas instrumentais do séc. XVI, incluindo o ricercare, a fantasia e a canzona. SADIE, Stanley, editor. *Dicionário Groove de música.* Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 347.

adicionados ao baixo pré-existente ou quando são combinados novos contrapontos inventados com a melodia do tema.

Variação característica: são chamadas assim porque levam uma característica especial, como uma marcha ou dança de algum tipo. J. S. Bach, nas suas *Variações Goldberg,* constrói a variação 16 na forma de uma abertura francesa.

GREEN (1979; p. 104) ainda afirma que estes tipos de variações descritos são exemplos de possibilidades mais comuns, procedimentos encontrados em obras de grandes compositores, mas que não se pretende fazer a exaustão de todas as possibilidades. Cita ainda que as variações de certos compositores como Beethoven e Brahms contêm muitos procedimentos isolados inventados para peças em particular, que não formam elas próprias grupos ou categorias. Vale lembrar ainda que a lista dos procedimentos de variações dada anteriormente pode ser enganosa se houver uma suposição que cada variação deva cair em uma e somente uma categoria, ou seja, não é incomum que variações contenham duas ou até três tipos distintos de procedimentos coexistindo.

FONTAINE (1967; p. 95) afirma que as possibilidades de variações podem ser infinitas e que os maiores recursos dos compositores de variações podem ser colocados como segue:

1 - Ornamentação da linha melódica.

2 - Mudança na linha melódica com ou sem mudança da harmonia.

3 - Mudanças na harmonia com ou sem mudanças na linha melódica.

4 - Passagens modulatórias ou digressões para outras tonalidades sem sair da tonalidade original.

5 - Mudanças de tonalidade, construindo a variação inteiramente sobre uma nova tônica.

6 - Mudança de modo.

7 - Mudança de ritmo, incluindo o uso de polirritmia.

8 - Mudança de tempo.

9 - Mudança de dinâmicas.

10 - Mudança de articulação, como staccato *versus* legato, etc. Isto pode ser expandido para incluir mudanças em frases e lugares de acentuações.

11 - Mudanças de registro.

12 - Inversões contrapontísticas, tal como movendo a melodia do soprano para o baixo, como uma expansão da mudança de registro.

13 - Uso da polifonia, ou seja, a adição de uma ou mais melodias em contraponto ao original.

14 - Uso de cânone, em que o tema é ouvido em contraponto com ele mesmo, sendo um refinamento do uso da polifonia.

15 - Uso do fugatto. As então chamadas fugas encontradas em variações são usualmente fugattos por serem mais livres na sua estrutura e mais adaptáveis às limitações da variação.

16 - Mudanças de timbres, ou seja, mudanças na instrumentação ou de registro.

Também podemos encontrar, ainda segundo Fontaine, o uso de fragmentos temáticos, que significa que apenas uma porção do tema é a base para uma variação inteira. Outras técnicas comuns, tal como diminuição, aumentação e assim por diante podem freqüentemente ser bastante eficazes.

VARAS (1981; p. 129) afirma que a variação pode ser aplicada a qualquer dos distintos elementos do tema e que os elementos suscetíveis à variação são a melodia, ritmo, métrica, harmonia, modo, tonalidade, textura, tempo, timbre, coloração e dinâmica. Afirma que o conjunto de variações pode ser:

- Ornamental: agregando notas de adorno ou de passagem à melodia do tema ou às linhas de textura.

- Simplificadora: quando existe a tendência de se reduzir alguns dos elementos do tema à suas linhas ou notas essenciais.

- Figural: adicionar figurações novas a uma das linhas principais do tema.

- Melódica: conserva-se a estrutura harmônica, mas transforma-se totalmente a melodia.

- Contrapontística ou fugal: organizando vozes em contraponto com o tema, ou substituindo a melodia do tema por um contra-sujeito, etc. Afirma ainda que na realidade sempre as variações têm uma relação contrapontística com o tema.

O mesmo autor afirma que não é recomendado aplicar procedimentos de variações a todos os elementos do tema de uma única vez, pois o tema deve permanecer reconhecível de algum modo em todas as variações.

BAS afirma ao tratar do tema com variações em seu livro "*Tratado de la Forma Musical*" que sobre um tema se elaboram novos organismos, novas formas variando ritmo, melodia e harmonia. Tudo na obra é material temático para novas variações, que podem ocorrer por ornamentação, por elaboração ou por amplificação do tema. (BAS, s.d; p. 203-214)

A variação por ornamentação é obtida quando elementos complementares, adornos, fracionamentos melódicos e rítmicos contribuem para aumentar ou

modificar o valor estético do tema, ainda que conservando quase intacta a essência melódica, harmônica e formal.

Na variação por elaboração, a trama melódica permanece inalterada ou pelo menos identificável através das eventuais ornamentações, mas em seu entorno tudo pode mudar: ritmo, harmonia e melodia das demais partes. Ou então, a trama melódica se modifica até certo ponto ou pode até estar ausente, mas em tal caso a harmonização original deve ser mantida.

Já a variação por amplificação tem lugar quando o tema, ainda que se conservando mais ou menos identificáveis alguns de seus traços interiores, seja na sua melodia, no seu ritmo ou na sua harmonização, é profundamente, intimamente transformado, transfigurado em seu conteúdo musical e expressivo. Ocorre também a variação por amplificação quando o tema se converte em fonte de novos motivos rítmicos, melódicos ou harmônicos, para variações relativamente independentes, livres.

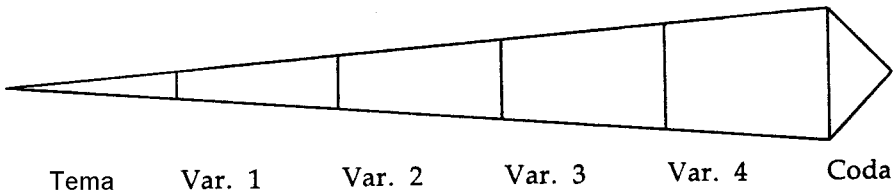
GREEN (1979; p. 107-110) afirma que um bom compositor não se contentará em colocar junto um número de variações aleatórias sem atentar à ordem em que elas aparecem, o que deverá resultar em uma falta de coerência na questão da unidade do material. Apresenta, então, quatro maneiras de aferir unidade ao conjunto de variações, quais sejam:

1 – Crescendo Rítmico: uma gradual construção da intensidade pode ser realizada pela introdução, nas sucessivas variações, de notas de menor valor. Ou, de modo oposto, um relaxamento gradual com o sistemático uso de notas de maior valor pode ser eficaz.

2 – Complexidade: similar ao item anterior, consiste em um gradual aumento ou redução da complexidade da textura – por exemplo, utilizar um

contraponto a duas vozes movendo-se a três vozes e depois a quatro, como forma de inserir complexidade à obra. Um método mais sutil será dar um maior grau de independência às vozes e à textura, mantendo fixo o número de vozes. Uma redução gradual em complexidade é obtida pelo método inverso.

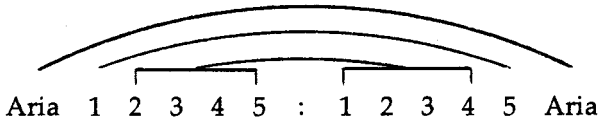
O autor desenvolveu um diagrama para representar esse aumento de complexidade encontrado em algumas obras. Analisando o segundo movimento do *Quarteto nº 3, op. 76* de Haydn podemos perceber uma adição, a cada variação, de mais elementos agregados ao tema, seja pela adição de novos contrapontos, seja pela inclusão de mais instrumentos na orquestração. O resultado do diagrama é o seguinte:



3 – Agrupamento: ocorre quando as variações podem ser agrupadas por similaridades como figuras rítmicas, motivos, enfim, semelhanças que podem conceder unidade à obra.

4 – Esquema: podemos tomar como exemplo as *Variações Goldberg* de J. S. Bach. Se pensarmos em agrupar as trinta variações em dez grupos de três variações cada, teremos então um esquema onde todos os grupos de variações, exceto o primeiro e o último, seguem um único plano: uma variação característica, uma variação brilhante escrita na maneira de um estudo e uma variação em forma

de cânone construído a duas vozes. A ordenação dos grupos das variações é estritamente simétrica:



Segundo ZAMACOIS (1979; p. 141), a obra poderá começar com a exposição do tema, que terá que atuar como protagonista quase sempre único, pois apenas em algumas variações modernas existe a introdução de um segundo tema que se cria ao redor do tema principal. Depois da exposição do tema seguem suas variações, que podem ser em número que o compositor desejar. Cada variação deverá ser uma pequena peça completa em si, mas é importante que o compositor consiga uma relação entre as variações, trazendo então unidade à obra. Nas variações em que não é usada a "amplificação", a simetria não é rompida, ou seja, o processo de desenvolvimento de cada variação é paralelo ao tema em igual número de compassos, igual extensão dos períodos e igual harmonia (no essencial). Mas ressalta que no tipo de variação "amplificativa" existe absoluta liberdade a esse respeito.

Algumas variações terminam com uma peça que não pertence à forma variação – uma fuga ou um fugatto, mas cujo elemento básico é fruto direto do tema geral da obra. A existência de uma *coda* é facultativo.

VARAS (1981; p. 128) afirma que as variações se iniciam geralmente com a enunciação do tema – geralmente simples, de organização motívica homogênea, com seções bem definidas e de harmonia também simples - ainda que há casos em que o tema não é enunciado em primeiro lugar, e outros em que o tema está

precedido por alguns compassos de introdução. Afirma ainda que o número de variações que a obra terá depende de certo modo se é uma composição independente ou movimento de uma obra composta: sinfonia, sonata, concerto, etc. Neste último caso o número de variações e sua duração são proporcionais à duração dos demais movimentos da obra.

Assim como em ZAMACOIS, VARAS (1981; p. 128) afirma que a obra pode terminar com uma variação maior ou mais elaborada, ou ainda com uma fuga. Afirma ainda que é freqüente que após a última variação se repita o tema, com ou sem modificações. A volta do tema, neste caso, produz um importante efeito psicológico, não tanto pela impressão de retorno, mas pelo novo aspecto que o tema adquire após ter sido ouvida as variações que o compositor elaborou sobre ele.

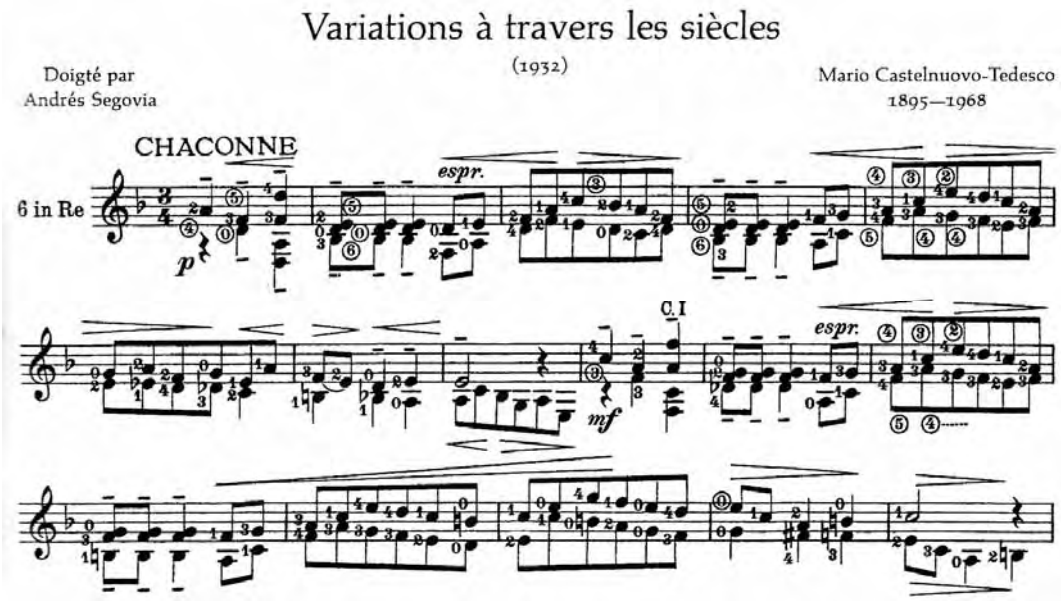
BAS (s.d; p. 217) afirma que as variações, representando cada uma um organismo distinto, são executadas sucessivamente; por tal razão é necessário entrelaçá-las de maneira a evitar a monotonia. Portanto deve-se insistir na alternância de variações contrastantes, as lentas ao lado das movidas, algumas em registro grave ou médio com outras em registro agudo, alternando os recursos e as possibilidades de tratar os instrumentos a que se destinam. Em resumo, a sucessão destes contrastes deve despertar uma sensação de aumento do interesse musical, de crescente vitalidade até o final, que freqüentemente culmina com uma variação maior e mais adornada que as precedentes, ou então, por contraste, efetua-se a repetição do tema inicial. O aumento da vitalidade se traduz por uma gradual modificação do tema, que aparece levemente modificado nas primeiras variações, mas, na medida em que se aproxima o final, seus traços se tornam cada vez menos identificáveis.

3.1 Análise da obra *Variazioni attraverso i secoli op. 71.*

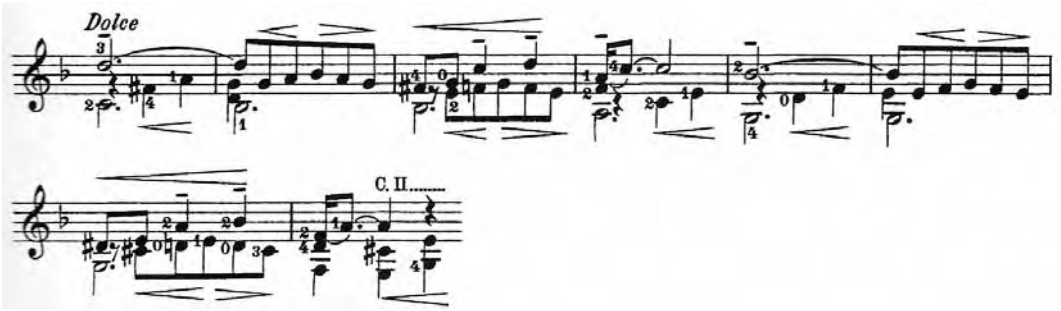
O primeiro movimento da obra leva o título de *Chaconne*, termo que, conforme vimos nas teorias apresentadas, é usado para designar um tipo de dança lenta, em compasso ternário acentuado no segundo tempo, com temas de quatro a oito compassos, construídos sobre uma harmonia em ostinato, ou seja, baseados na constante repetição de uma seqüência harmônica.

Na obra analisada de Castelnuovo-Tedesco, o tema é apresentado nos oito primeiros compassos, na tonalidade de ré menor. Podemos encontrar nos primeiros compassos três células geradoras de tema, que irão permear toda a obra. A primeira delas está no primeiro compasso, a melodia criada utilizando as notas lá, fá e ré, o que caracteriza um arpejo sobre o acorde de ré menor. A segunda célula geradora de tema encontra-se nos dois primeiros tempos do segundo compasso, sobre a nota mi. A terceira célula geradora de tema está a partir da nota ré no terceiro tempo do segundo compasso até novamente o repouso na nota mi do quarto compasso.

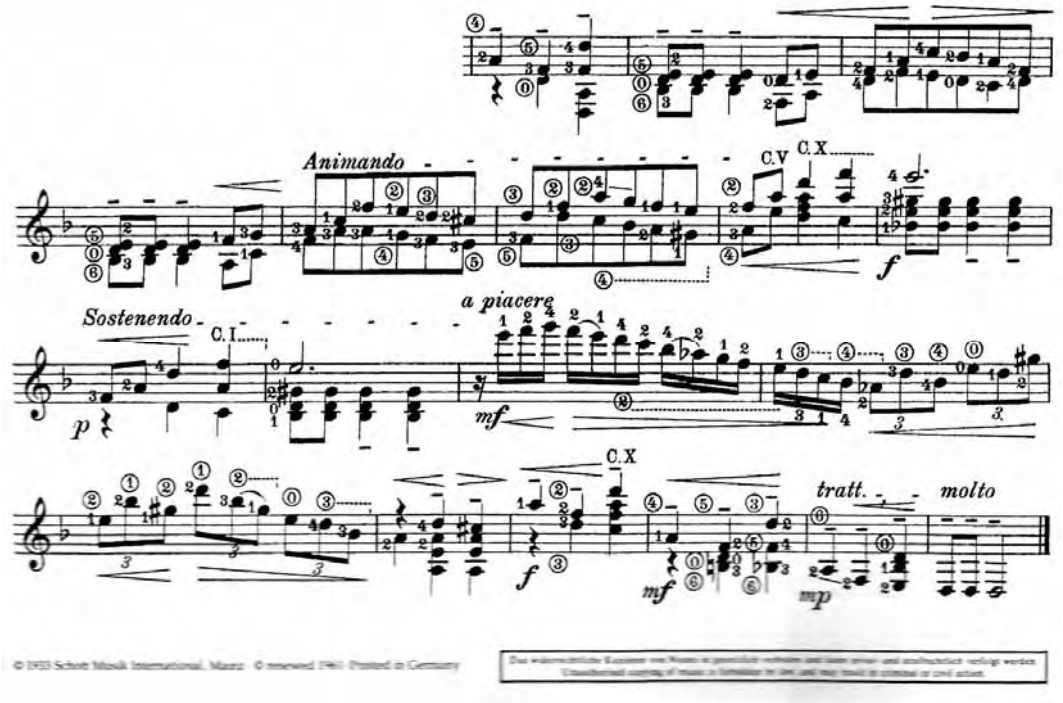
O tema é repetido a partir do compasso 9, em um intervalo de terça menor ascendente, utilizando as notas do, lá e fá, caracterizando o acorde da relativa maior, conforme podemos observar no exemplo seguinte:



Nos próximos oito compassos, ou seja, entre os compassos 17 e 24, Castelnuovo-Tedesco apresenta já uma variação do tema anterior, mudando inclusive a seqüência harmônica apresentada, utilizando as notas fá# e dó#. A melodia agora apresenta notas de maior valor, dando um caráter mais lírico para a composição.

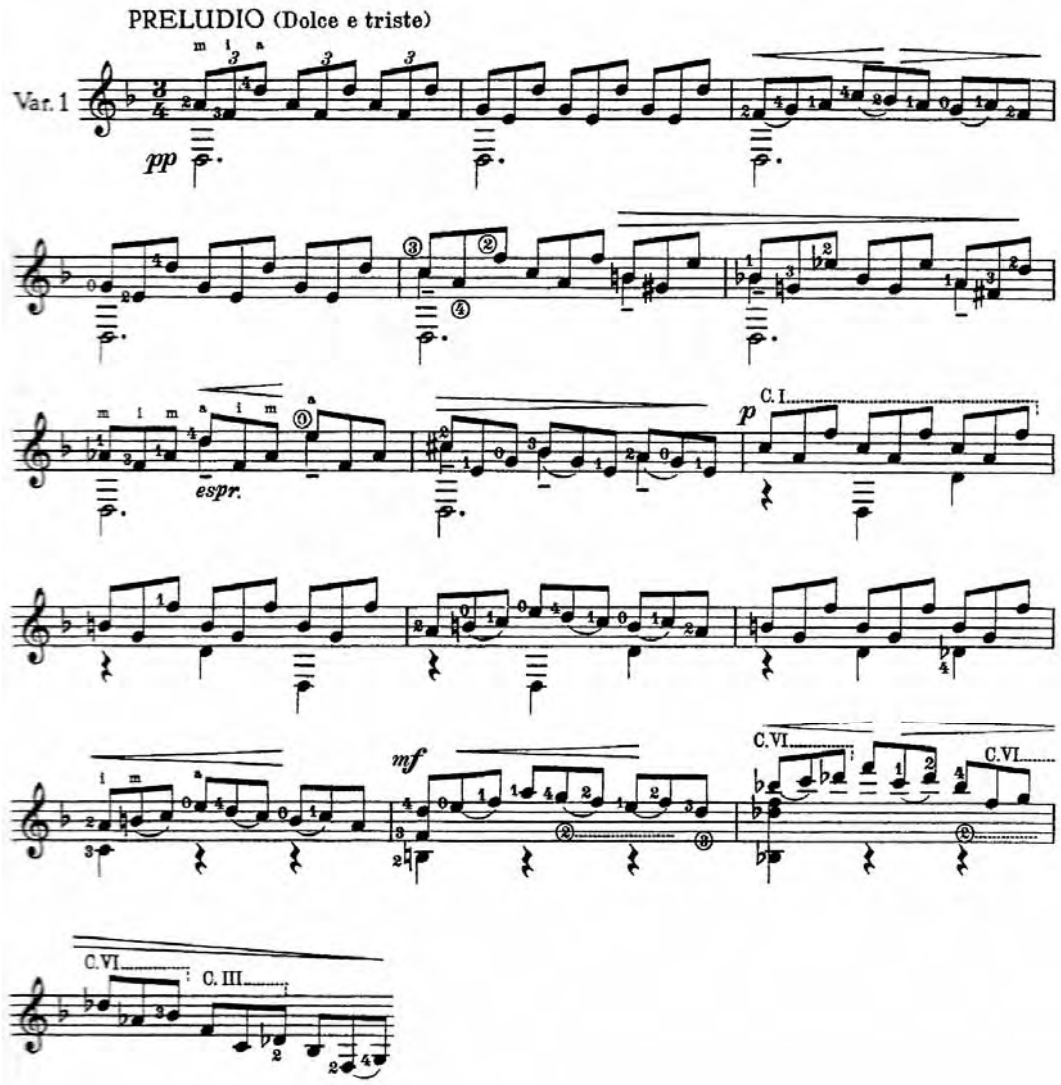


O tema retorna no compasso 25 com as mesmas características iniciais, mas é alterado no final do período, atingindo o clímax deste movimento. Após um trecho de maior liberdade, onde o compositor utiliza figuras de valores diferentes do apresentado até então, como semicolcheias e tercinas, apresenta novamente a primeira célula geradora do tema, como uma *codetta*, mas agora em duas oitavas diferentes, conferindo unidade temática e finalizando este primeiro movimento.



O segundo movimento é um *Prelúdio*, cuja origem pode ser abalizada como um dos primeiros tipos de composições para executantes solistas. O *Prelúdio* apresentado nesta obra de Castelnuovo-Tedesco pode ser considerado como uma variação do primeiro movimento, pois apresenta a primeira célula geradora do tema. Logo no primeiro compasso temos as notas lá, fá e ré, que caracterizaram o tema anteriormente apresentado.

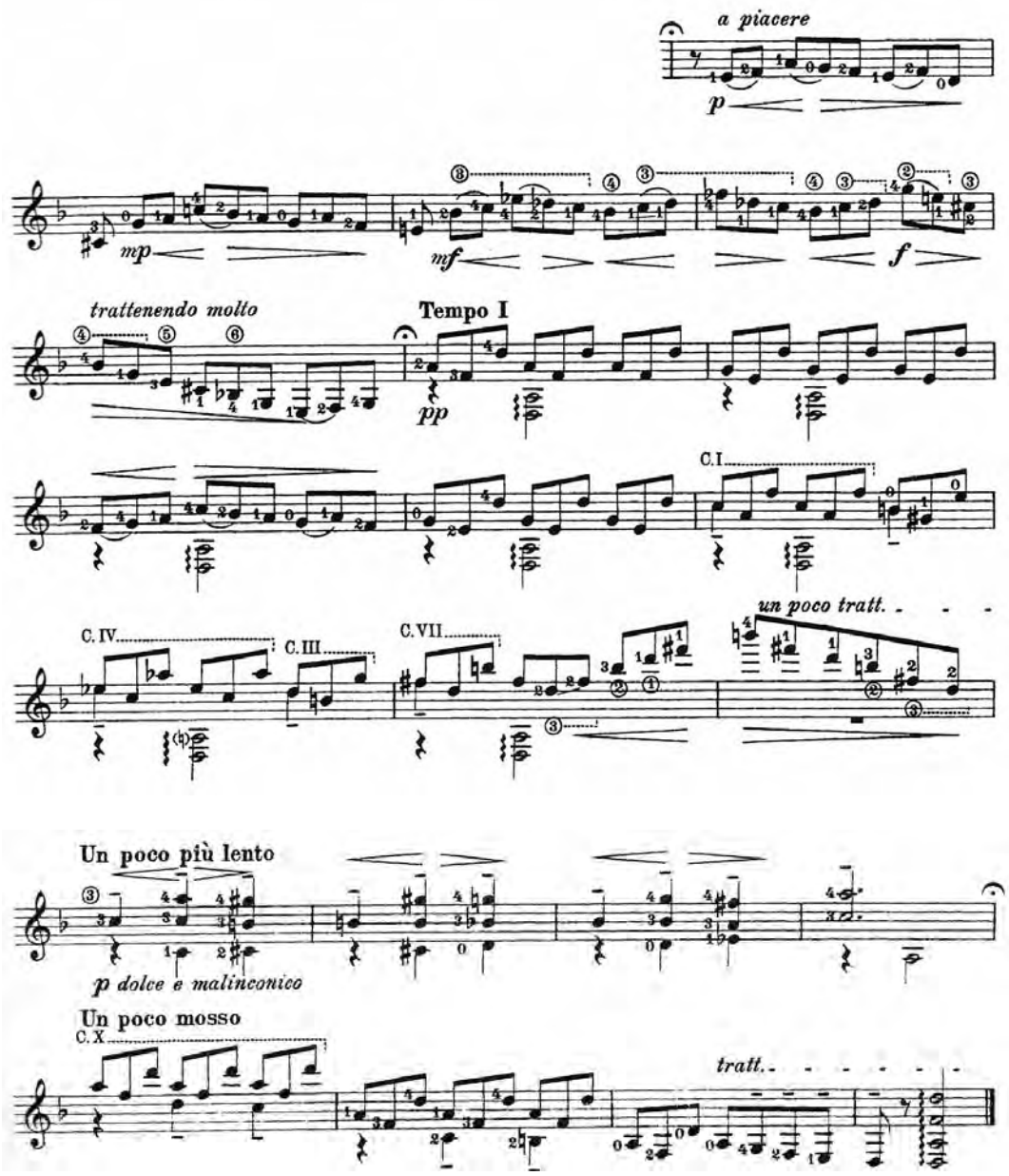
Podemos perceber também que o compositor utiliza a terceira célula geradora de tema para construir esse movimento, o que pode ser percebido no compasso 3 e no compasso 11, por exemplo. Podemos perceber também muitas outras similaridades entre os dois primeiros movimentos, citando, por exemplo, que o tema continua a ter oito compassos de duração, sendo na seqüência também transposto uma terça menor acima, como podemos ver no exemplo seguinte:



A teoria de BAS apresentada anteriormente afirma que a variação por amplificação ocorre quando o tema se converte em fonte de novos motivos rítmicos, melódicos ou harmônicos, para variações relativamente independentes, livres. Podemos considerar que esse é o caso, pois as notas do tema inicial serviram de base para uma nova célula rítmica – a tercina – que é desenvolvida durante todo o movimento.

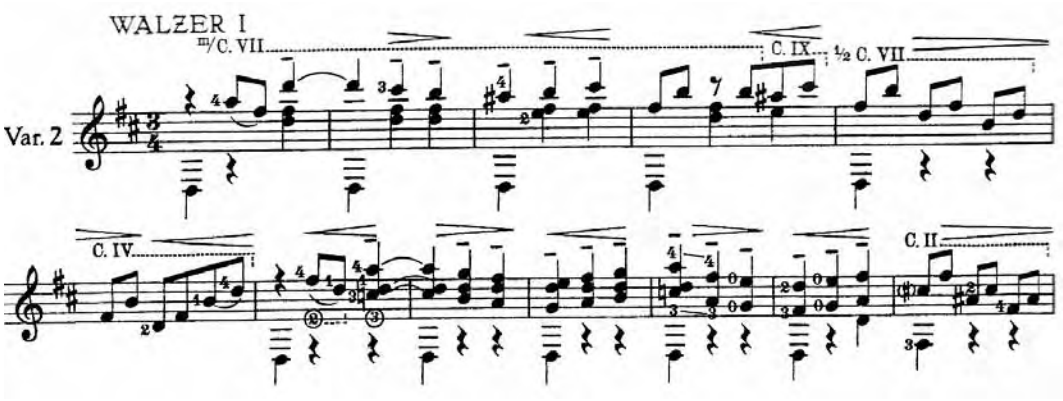
No compasso 17 em diante, ao contrário do efetuado na *Chaconne* - onde o compositor mudou as figuras rítmicas para trazer mais lirismo ao trecho – Castelnuovo-Tedesco continua usando a tercina como célula rítmica, mas conservando traços da harmonia original.

Do compasso 30 ao 34 podemos perceber o início de um trecho de maior liberdade rítmica, similar ao encontrado na *Chaconne,* com o arpejo dando lugar a escalas que repousam sempre no tempo forte do compasso seguinte ao seu início, com características similares ao encontrado na terceira célula geradora de tema. No compasso 35 o tema do *Prelúdio* é apresentado novamente, mas com seu final alterado e atingindo a nota si natural no compasso 42 – similar à *Chaconne*, o clímax se encontra perto do final do movimento – e também o compositor no final apresenta o tema em oitavas diferentes.



A *Walzer I* está composta na tonalidade de ré maior, em contraste com a *Chaconne*, que está no modo menor. Esse artifício, usado por muitos compositores de temas e variações, é definido por FONTAINE no sexto item da sua lista apresentada anteriormente, onde o autor afirma que um dos recursos que o compositor pode usar para elaborar uma nova variação é a mudança de modo.

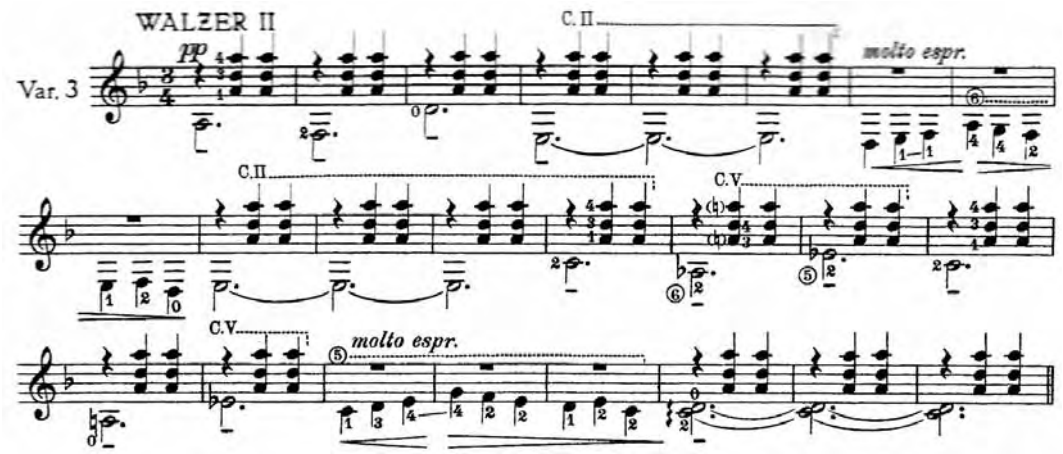
Novamente o compositor apresenta as mesmas notas do tema inicial, mas no modo maior, ou seja, lá, fá# e ré, uma oitava acima das vezes apresentadas nos dois primeiros movimentos. Dessa vez não há a transposição de uma terça menor ascendente em seguida.



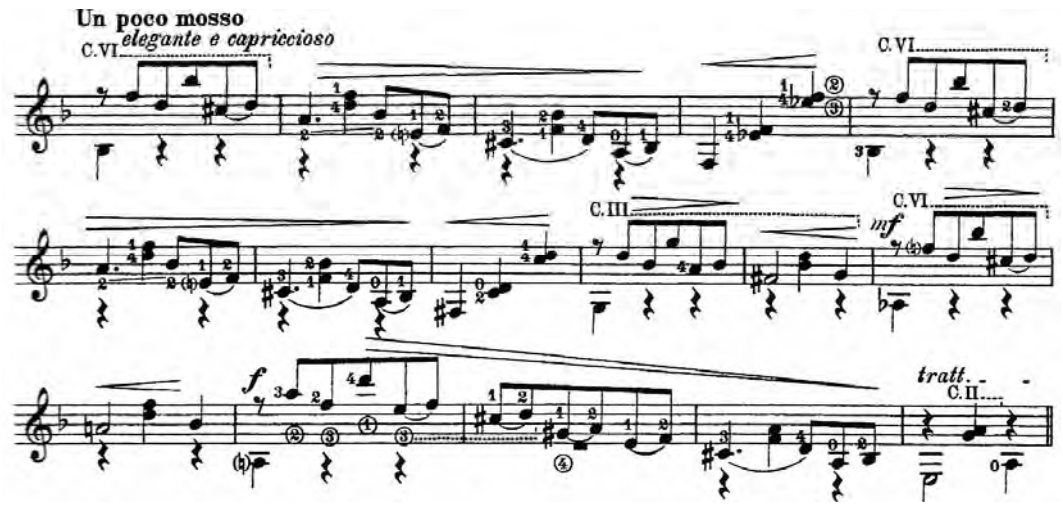
O compositor opta por não fazer uma conclusão ao final deste movimento, e sim em trazer a sensação de continuidade, preparando o ouvinte para a próxima variação. Esse recurso era muito usado no século XIX, na busca pela conquista de grandes formas, grandes obras. Esse recurso foi utilizado por Castelnuovo-Tedesco para fazer da forma tema e variações uma grande forma.

Na *Walzer II* o compositor transporta o motivo das notas lá, fá e ré para os graves, aumentando também a duração das notas, dando um caráter de menor movimento ao trecho. Esse procedimento é classificado por GREEN como sendo

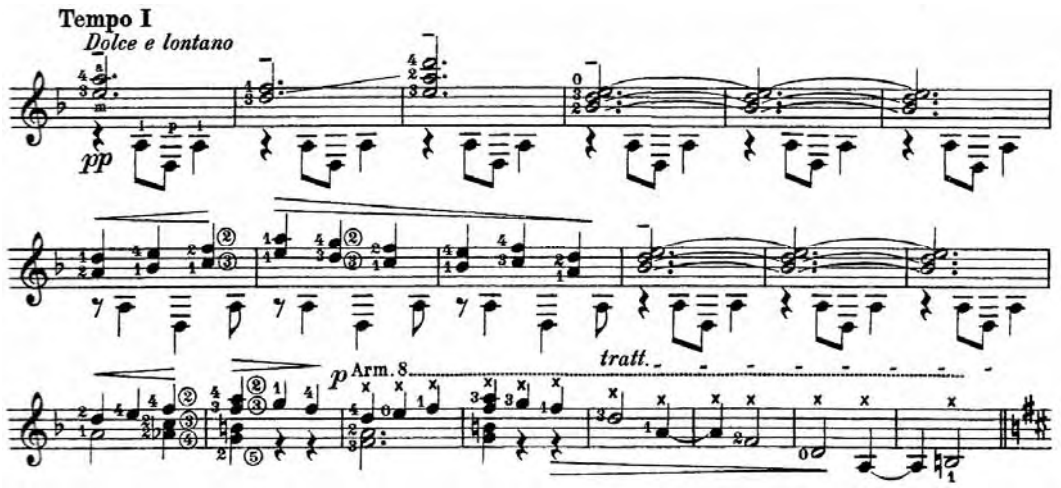
uma variação simplificada, ou seja, quando a melodia do tema, na variação, é exposta de maneira mais simples, seja pela redução da quantidade de notas ou pelo aumento do valor das figuras rítmicas. Podemos também encontrar nos compassos 7, 8 e 9 e posteriormente nos compassos 19, 20 e 21 uma citação da terceira célula geradora de tema.



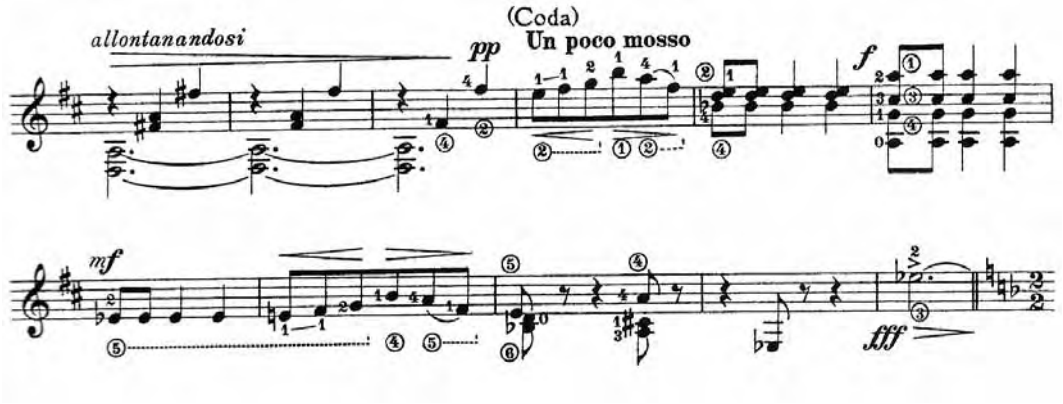
Do compasso 25 ao 40 o compositor muda o caráter da variação com o aumento do movimento através da introdução de colcheias e da indicação de *um poco mosso.*



No compasso 41 volta o *Tempo Iº* e a melodia que estava no grave é transposta duas oitavas acima, encerrando assim a *Walzer II.* No final deste movimento, o compositor utiliza o mesmo recurso da *Walzer I*, criando a expectativa para a variação seguinte:



Ao invés de voltar para a *Walzer I*, o compositor opta por reescrevê-la, dando o nome de Variação 4, mas com pequenas alterações. A partir do compasso 19 o autor escreve uma *Coda*, que serve de ligação para a entrada da última variação. Utiliza no compasso 20 e 21 uma variação da segunda célula geradora de tema, conforme podemos observar no exemplo a seguir:

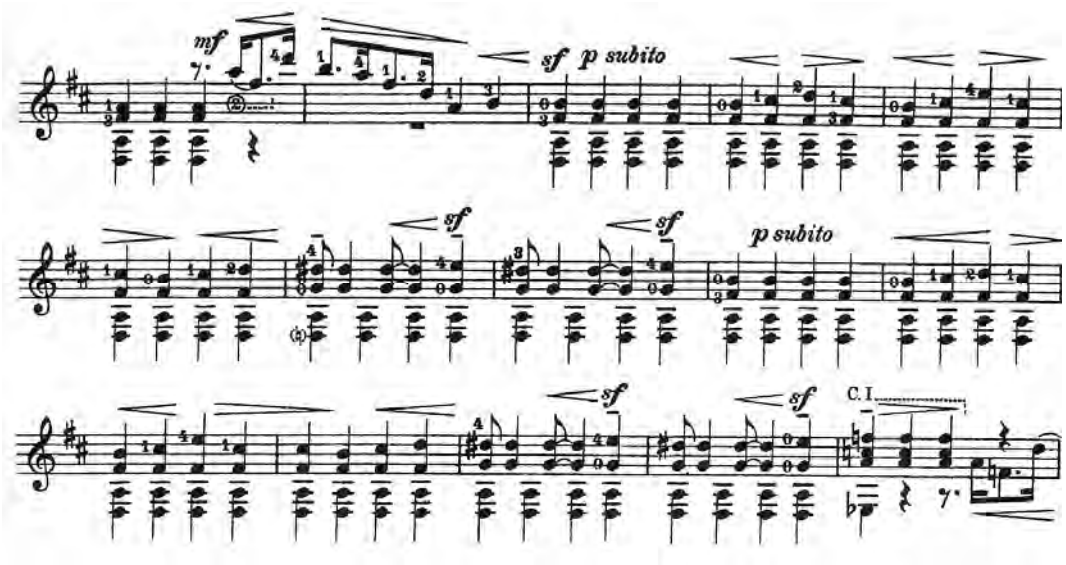


O *Fox-Trot* é a maior variação da obra, e também a mais livre. O fox-trot é dança de salão em compasso quaternário de origem norte americana do começo da Primeira Guerra Mundial. Seu ritmo sincopado deriva do *ragtime*. Foi muito popular nos anos 30 e 40 do século XX.

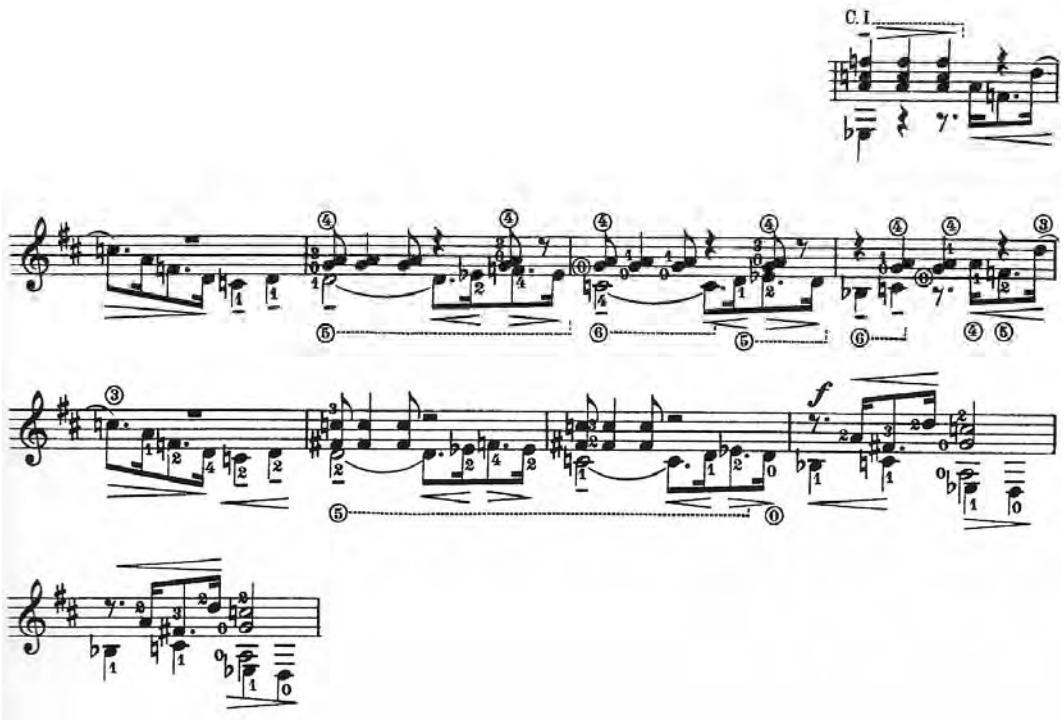
ZAMACOIS afirma que a Variação Amplificativa, Livre ou Grande Variação ocorre quando o tema não precisa aparecer por completo para que se possa afirmar sua presença. Afirma ainda que basta apenas um fragmento ou um simples detalhe, que lhe tenha dado personalidade ao ser exposto, e que o compositor, ao criar uma variação amplificativa, toma algo do tema – seja da sua linha melódica, de seu ritmo ou de sua harmonia – e, considerando esse "algo" como célula geradora, cria sobre sua base uma nova idéia musical, que passa a ser protagonista.

Podemos considerar que este é o caso desta última variação, pois Castelnuovo-Tedesco utiliza novamente o tema com as notas lá, fá e ré, mas alterando a célula rítmica para caracterizar o *Fox-Trot* e acrescentando a nota dó na primeira célula geradora de tema.

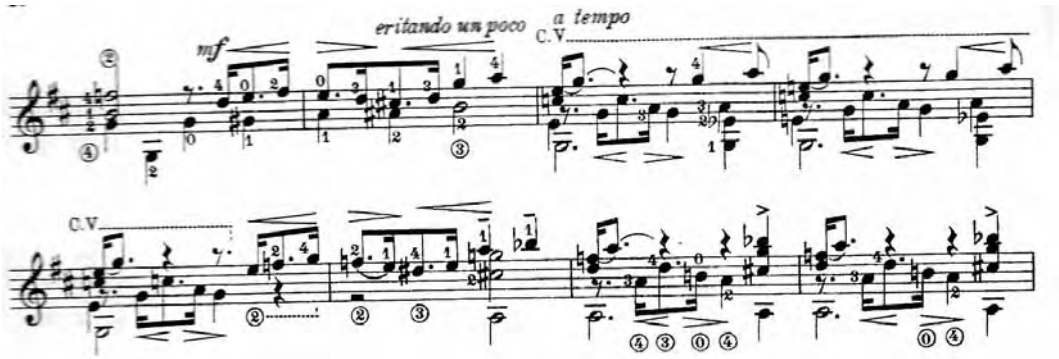
Nesta variação Castelnuovo-Tedesco insere, logo após a exposição da melodia, uma espécie de acompanhamento com acordes – utilizando notas de passagem como melodia, como uma diluição da terceira célula geradora de tema - buscando dar característica ao estilo musical a que se propõe. Ainda neste trecho inicial o compositor realiza uma modulação da tonalidade de ré menor para ré maior.

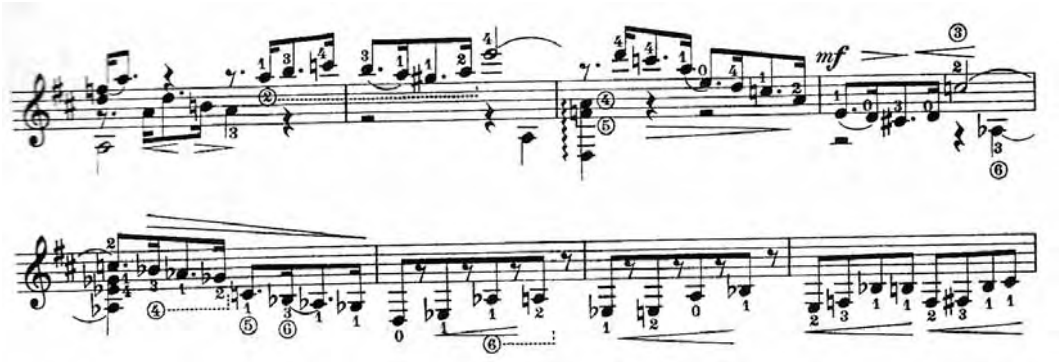


As notas lá, fá e ré que caracterizaram o tema durante as variações aparecem agora alternando as notas fá e fá#.

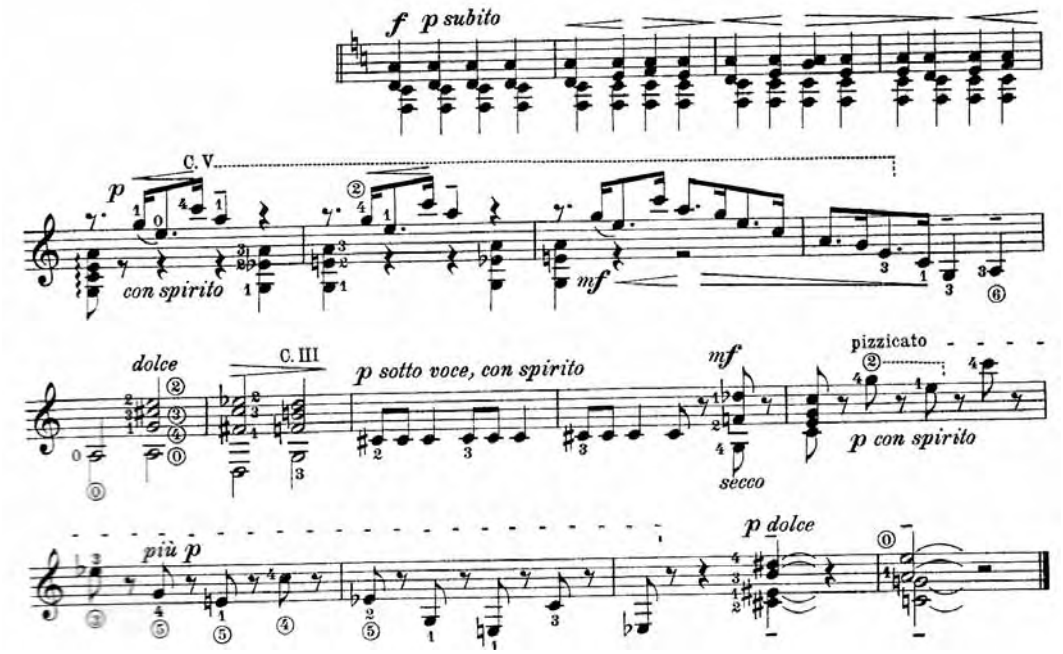


Novamente o compositor altera o valor rítmico da melodia para propiciar maior lirismo à melodia, como o que podemos verificar entre os compassos 49 ao 61.





Próximo ao final da composição Castelnuovo-Tedesco realiza uma cadência em dó maior, mantendo a relação intervalar do tema inicial (salto de terça menor descendente seguido de salto de sexta maior ascendente), mas agora utilizando as notas sol, mi e dó, também em oitavas diferentes, assim como o já feito anteriormente em outros movimentos. Na cadência final um acorde de dó# com nona resolve no acorde de dó maior com sexta, cadência característica do Jazz e estilos derivados.



4. Considerações finais

O início do século XX foi uma época de grande efervescência em vários setores do conhecimento humano. Como conseqüência da evolução da ciência e do pensamento humano, as artes passaram por grandes transformações na sua estética e na forma como o fazer arte era visto pelas pessoas de então. Movimentos como o nacionalismo, impressionismo, serialismo, atonalidade, dodecafonismo e neoclassicismo, entre outros, tiveram adeptos e praticantes que procuravam difundir suas idéias.

Paralelo a isso, foi também a época das grandes guerras, onde muitas pessoas tiveram que alterar o ritmo habitual das suas vidas e se adaptar às novas exigências que este tipo de situação provocava. Artistas, cientistas, pensadores e pessoas em geral tiveram drásticas mudanças no seu modo de atuar perante a sociedade, de pensar a própria vida e sua relação com as pessoas ao seu redor.

Castelnuovo-Tedesco foi vítima e protagonista de seu tempo. Deixou sua terra natal fugindo da perseguição imposta pela guerra às pessoas de sua crença religiosa, se refugiando em um país distante e longe das pessoas da sua família. Procurou trabalho em uma realidade a qual não estava acostumado, o da indústria cinematográfica, onde durante anos compôs música não da forma que acreditava ser a melhor. Talvez seja por esses motivos citados que Castelnuovo-Tedesco optou pela estética neoclássica durante sua vida artística, provavelmente uma forma de buscar a segurança e a volta dos valores promovidos pela música tonal, através da sensação de "retorno a casa" que este tipo de composição evoca.

Mesmo com todas essas dificuldades, Castelnuovo-Tedesco conseguiu entrar para a história da música por vários aspectos, entre eles, o importante trabalho realizado junto ao violão. Desde a sua primeira composição, *Variazioni*

attraverso i secoli, op 71, Castelnuovo-Tedesco mostrou ter certa facilidade em compor para este instrumento. Basta relembrar o próprio depoimento de Segóvia afirmando na época que *"...é a primeira vez que vejo um músico entender imediatamente como escrever para violão"*. O resultado foi que apenas nos anos 30 foram sete composições para violão, sendo na maioria obras de fôlego e que ficaram presente na literatura violonística até os dias de hoje.

Outro fator importante que pôde ser constatado foi o momento decisivo que o violão passava na época em que Castelnuovo-Tedesco começou a compor para este instrumento. Recém incorporado às importantes salas de concerto do mundo, o violão precisava se manter como instrumento autônomo, e a estratégia utilizada pelo seu maior intérprete da época – Andrés Segóvia – foi, entre outras, a de conseguir obras *"...de valor musical intrínseco, procedentes das canetas de compositores acostumados a escrever para orquestra, piano, violino, etc"*.

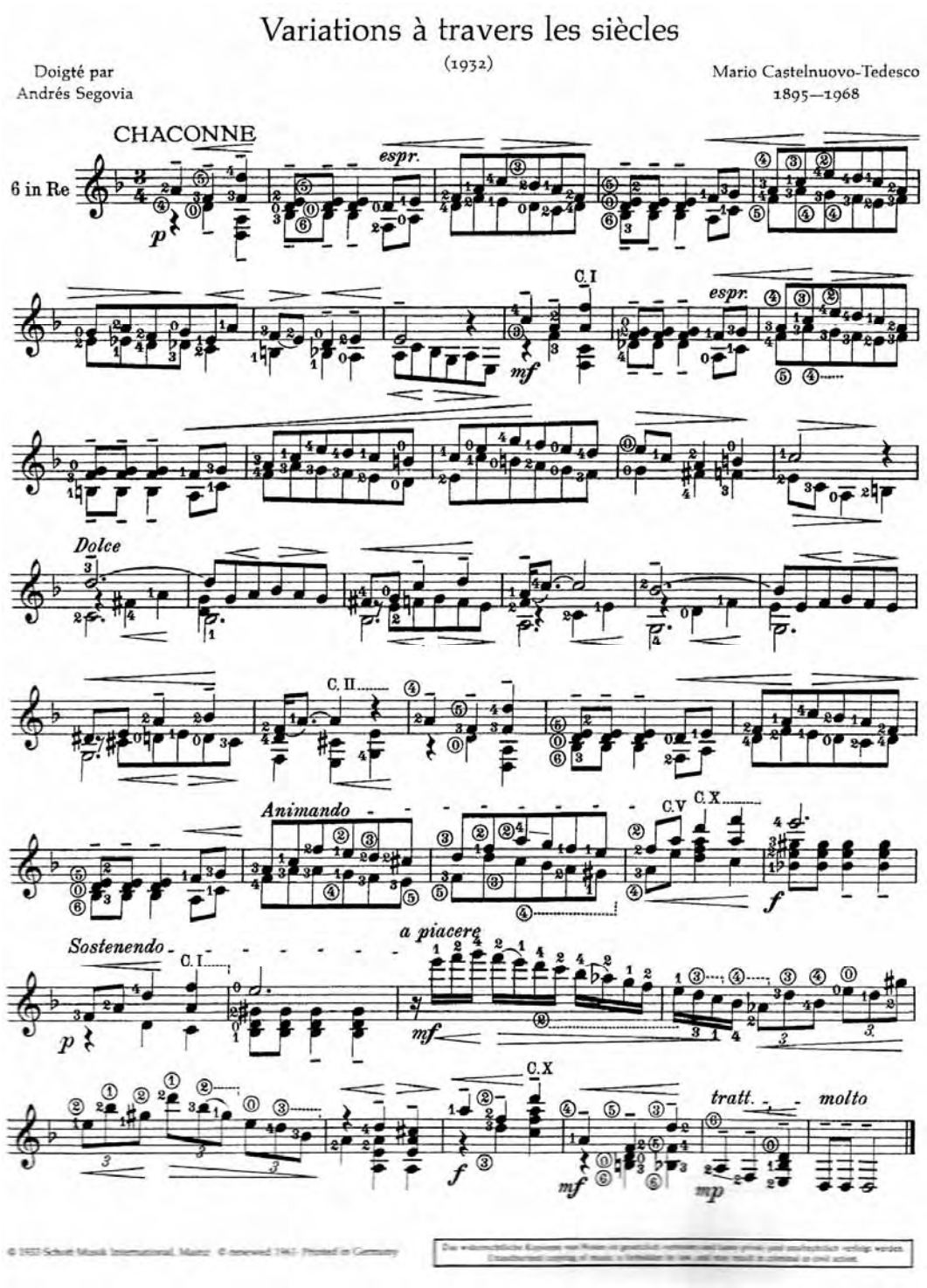
A tendência neoclássica de Castelnuovo-Tedesco fica evidente ao analisarmos a obra *Variazioni attraverso i secoli, op 71,* onde pudemos constatar que cada variação procura retratar um período da história da música, mas não de forma sistemática. Cada variação possui uma proposta de uma nova visão sobre a própria história da música, em que se percebe certa liberdade no tratamento dispensado aos temas e na disposição seqüencial das variações. Não obstante, o compositor procura manter durante toda a obra, o desenho melódico visível, já encontrado no primeiro compasso, buscando a unidade indispensável a este tipo de composição.

Por fim, podemos considerar que o compositor Mário Castelnuovo-Tedesco conseguiu, apesar de todas as dificuldades encontradas em sua vida pessoal, realizar um importante trabalho para o violão e para a música,

principalmente pelo seu trabalho nas primeiras décadas do século XX, entrando para a história como um compositor de importância fundamental neste processo de afirmação do violão como instrumento das salas de concerto de todo o mundo.

5. Anexos

5.1 - Partitura



PRELUDIO (Dolce e triste)

Var. 1

pp

espr.

p

C. I.

mf

C. VI.

C. III.

C. X.

f

espr.

C. III

espr.

dim.

C. II

un poco tratt.

a piacere

p

mp

mf

f

trattenendo molto

Tempo I

pp

C. I

C. IV

C. III

C. VII

un poco tratt.

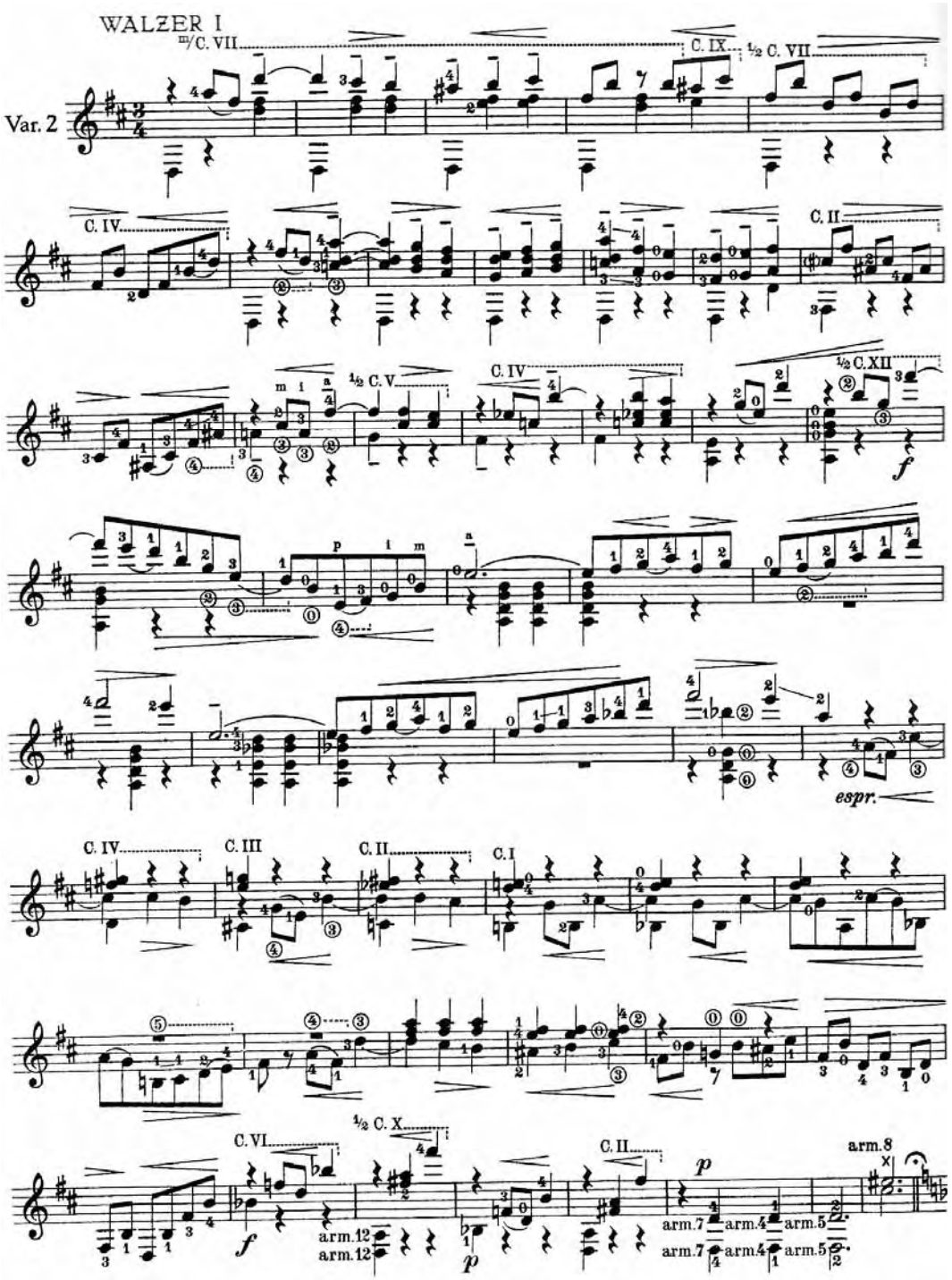
Un poco più lento

p dolce e malinconico

Un poco mosso

C. X

tratt.


WALZER I
Var. 2
C. VII
C. IX
½ C. VII
C. IV
C. II
½ C. V
C. IV
½ C. XII
espr.
C. IV
C. III
C. II
C. I
C. VI
½ C. X
C. II
arm.8
arm.12
arm.12
arm.7
arm.4
arm.5
arm.7
arm.4
arm.5

WALZER II

Var. 3

pp C.II *molto espr.*

C.II C.V

C.V *molto espr.*

Un poco mosso

C.VI *elegante e capriccioso* C.VI

C.III *mf* C.VI

f *tratt.* C.II

Tempo I

Dolce e lontano

pp

p Arm. 8 *tratt.*

Tempo del Walzer I

Var. 4

C.VII C. IX C. VII

C. IV ½ C.VII C. III C. V

C. III C. VI C. X

f arm.12 p

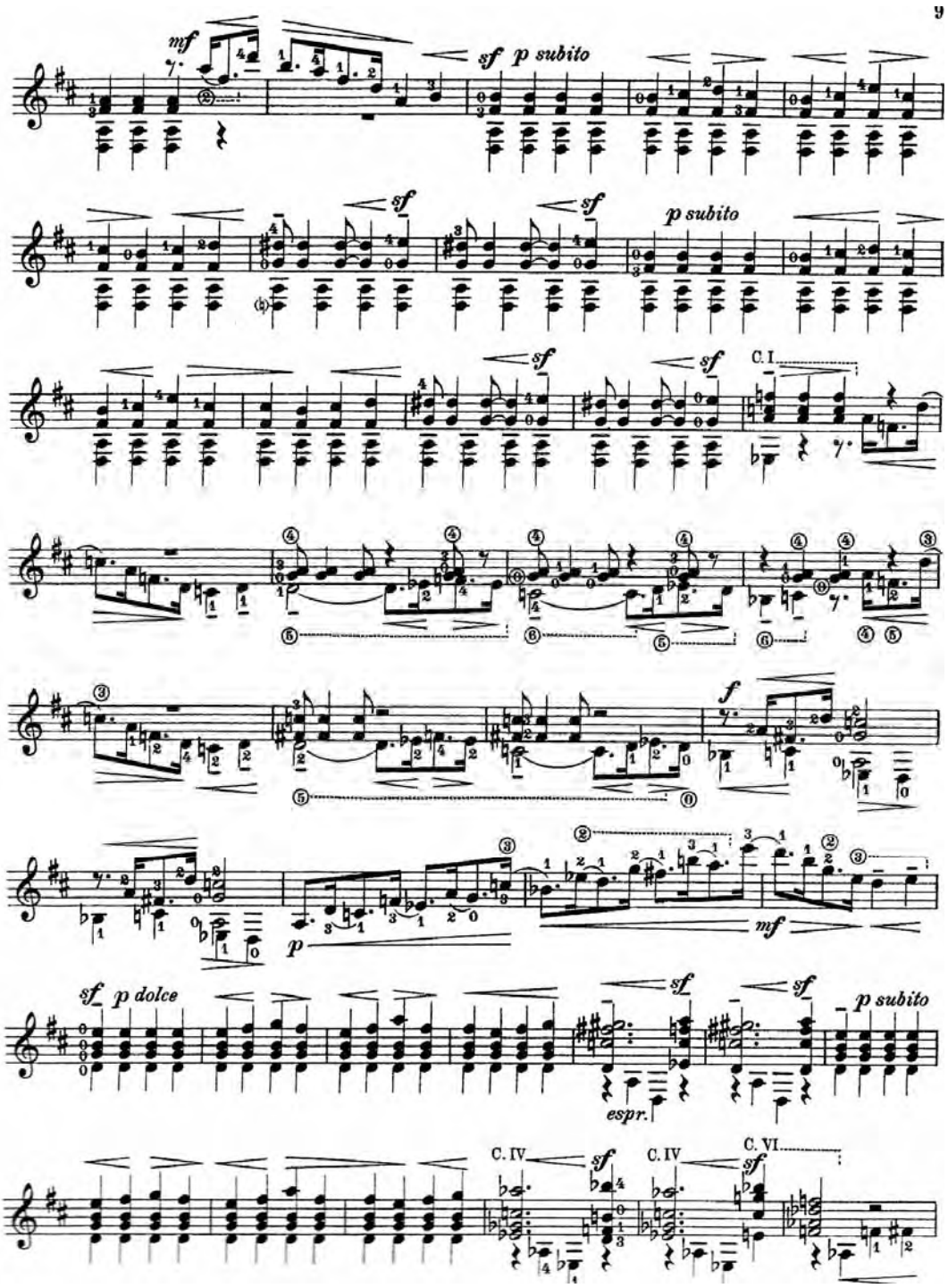
allontanandosi pp (Coda) Un poco mosso f

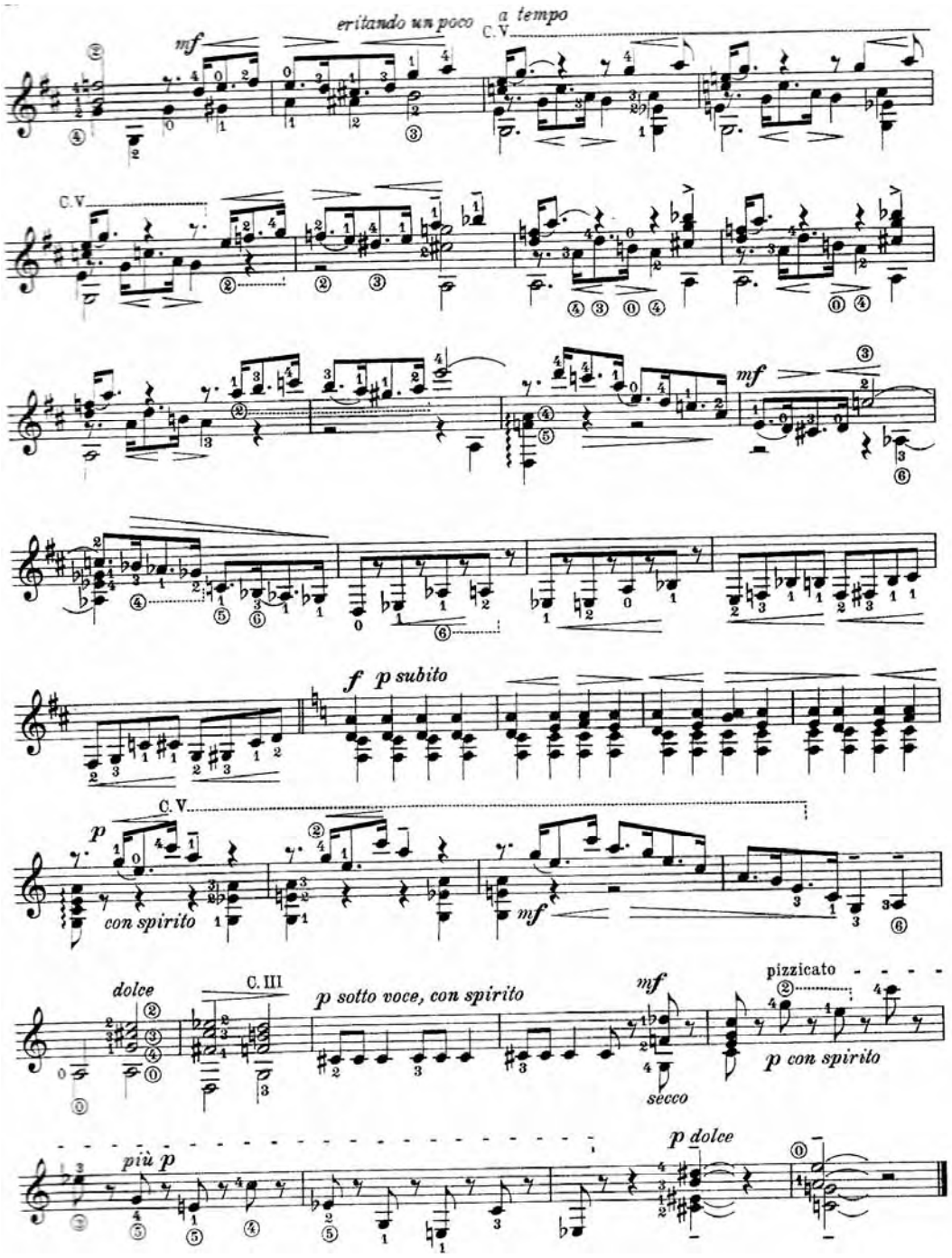
mf fff

FOX-TROT

Var. 5

f f p subito


9
mf
sf p subito
sf
sf
p subito
sf
sf
C. I.
f
p
mf
sf p dolce
sf
sf
p subito
espr.
C. IV
sf
C. IV
sf
C. VI


mf
ritardando un poco
a tempo
C.V.
mf
f
p subito
p
con spirito
mf
dolce
C. III
p sotto voce, con spirito
mf
secco
pizzicato
p con spirito
più p
p dolce

5.2 Mário Castelnuovo-Tedesco: obra completa para violão[23]

Violão solo:

- *Variazioni Attraverso i Secoli,* op 71 (1932). Schott GA-137.

- *Sonata, Omaggio a Bocherini,* op. 77 (1934). Schott GA-149.

- *Capriccio Diabolico, Omaggio a Paganini,* op. 85 (1935). Ricordi 124371.

- *Tarantella,* op. 87a. (1936). Ricordi 124372.

- *Aranci in Fiori,* op. 87b. (1936). Ricordi 124346

- *Variations Plaisantes sur um petit air populares (J'ai du bom tabac),* op. 95 (1937). Bèrben E-1351B.

- *Rondo,* op. 129. (1946). Schott GA-168.

- *Suíte,* op. 133. (1947). Schott GA-169.

- *Pavane pour une infante defunte,* de Maurice Ravel (transcrição - 1953). Não publicado.

- *Tonadilla,* sobre o nome de Andrés Segóvia, op. 170-5 (1954). Schott GA-191.

- *Rondel*, sobre o nome de Siegfried Behrend, op. 170-6. (1954). Bote & Bock 21380.

- *Prelúdio na forma de Habanera,* sobre o nome de Bruno Tonazzi, op. 170-7. (1954). A. Forlivesi & C. 12334.

- *Tre Preludi Mediterranei,* op. 176. (1955). A. Forlivesi & C. 12277.

- *Escarraman,* Suíte sobre danças espanholas do século XVI, op.177 (1955). Bèrben E2250B.

---

[23] OTERO, Corazón. *Mário Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.* Newcastle: Ashley Mark, 1999, p. 137-145.

- *Tanka,* canção japonesa sobre o nome de Isao Takahashi, op. 170-10. (1955). Farfisa E660F.

- *Passacaglia Omagio a Roncalli,* op. 180. (1956). Bèrben E1452B.

- *A Lullaby, para Eugene,* op. 170-14. (1957). Forlivesi 12338.

- *Canto Delle Azzore,* sobre o nome de Joseph Enos, op. 170-15. (1958). Forlivesi 12339.

- *Minstrels,* de Claude Debussy (transcrição – 1958). Não publicado.

- *Tre Preludi Al Circeo,* op. 194. (1961). Farfisa E666F.

- *24 Caprichos de Goya,* op. 195. (1961). Bèrben livro I E1427B, livro II E1428B, livro III E1429B, livro IV E1430B.

- *Canzone Siciliana,* sobre o nome de Mario Gangi, op. 170-33. (1962). Bèrben E128B.

- *Ballatella,* sobre o nome de Christopher Parkening, op. 170-34. (1963). Farfisa E661F.

- *Sarabande,* sobre o nome de Rey de la Torre, op. 170-36. (1964). Farfisa E659F.

- *Romanza,* sobre o nome de Oscar Ghiglia, op. 170-37. (1964). Farfisa E664F.

- *Homenagem a Purcell,* fantasia sobre os nomes de Ronald e Henry, op. 170-38. (1966). Bèrben E1231B.

- *Cancion Cubana,* sobre o nome de Hector Garcia, op. 170-39. (1966). Bèrben E1174B.

- *Cancion Venezuelana,* sobre o nome de Alírio Diaz, op. 170-40. (1966). Bèrben E1186B.

- *Cancion Argentina,* sobre o nome de Ernesto Bitetti, op. 170-41. (1966). Bèrben E1185B.

- *Estudo,* sobre o nome de Manuel López Ramos, op. 170-42. (1966) Bèrben E1187B.

- *Ária di Chiesa,* sobre o nome de Ruggero Chiesa, op. 170-43. (1967). Bèrben E1224B.

- *Brasileira,* sobre o nome de Laurindo de Almeida, op. 170-44. (1967). Bèrben E1237B.

- *Japanese Print,* sobre o nome de Jiro Matsuda, op. 170-46. (1967). Bèrben E1231B.

- *Volo D'Angeli,* sobre o nome de Ângelo Gilardino, op. 170-47. (1967). Bèrben E1223B.

- *Canzone Calabrese,* sobre o nome de Ernest Calábria, op. 170-48. (1967). Bèrben E1230B.

- *Tarantella Campana,* sobre o nome de Eugene di Novi, op. 170-50. (1967). Bèrben E1232B.

- *Appunti, prelúdios e estudos fáceis para violão,* op. 210. (1967). Suvini Zerboni S6725Z.

Duo de Violões:

- *Sonatina Canônica,* op. 196. (1961). Max Eschig 7727.

- *Les Guitarres Bien Tempérées, 24 prelúdios e fugas para dois violões,* op. 199. (1962). Aldo Bruzzichelli.

- *Fuga Elegíaca,* em memória de Ida Presti, op. R210a. (1967). Guitar Review nº. 31, Maio de 1969.

Violão e Orquestra:

- *Capriccio Diabólico,* op. 85b. (1945). Ricordi.

- *Concerto nº. 1 em D*, op. 99. (1939). Schott GA-166 BSS-35928.

- *Serenade,* op. 118. (1943). Schott GA-167.

- *Concerto nº2. em C,* op. 160. (1953). Schott GA-240.

- *Concerto em E, para dois violões e orquestra,* op. 201. (1962). Bèrben E1890B.

Música de câmara com violão:

- *Quinteto, para violão e cordas,* op. 143. (1950). Schott 4578.

- *Ária do concerto para oboé,* transcrição para oboé, violoncello e violão, op. R202a. (1964). Não publicado.

- *Eclogues, para flauta, corne inglês e violão,* op. 206. (1966). General Music, Nova York.

Violão e coral:

- *Romancero Gitano, sobre poemas de García Lorca*, para coro misto e violão, op. 152. (1951). Verlag Bote & Bock B&B21617.

Violão e flauta:

- *Sonatina, para flauta e violão,* op. 205. (1965). Max Eschig 7728.

Violão e piano:

- *Fantasia,* op. 145. (1950). Schott GA-70.

Violão e voz:

- *Ballata dall'esilio, para voz e violão,* op. 180a. (1956). Poema de Guido Cavalcanti. Bèrben E2252B.

- *Die Vogelweide, para barítono e violão,* op. 186. (1959). Bèrben E2639B. Texto de Walther von der Vogelweide.

- *Platero Y Yo, para narrador e violão,* op. 190. (1960). Bèrben E1701B. Texto de Juan Ramón Jiménez.

- *Arise,* op. R24d. (1962) Não publicado.

- *Seals of Love,* op. R24e. (1962). Não publicado.

- *Romance del Conde Arnaldos.*

- *Ermitã de San Simon.*

- *The Divan of Moses-Ibn-Ezra,* ciclo de canção para violão e voz, op. 207. (1966). Bèrben E609B.

6. Referências Bibliográficas

BAS, Julio. *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi Americana, s.d.

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

FONTAINE, Paul. *Basic Formal Structures In Music.* New Jersey: Prentice Hall, Inc, 1967.

GREEN, Douglas M. *Form in Tonal Music: An Introduction to Analysis*. 2º ed. Austin: Harcourt Bace Jovanovich College Publishers, 1979.

GROUT, Donald. PALISCA, Claude. *História da música ocidental*. Tradução: Ana Luisa Faria. Lisboa:Gradiva, 1988.

HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos.* Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo:Cia das Letras, 1995.

LANG, Paul Henry. *Music in Western civilization*. Nova Iorque:W.w. Norton, 1941.

LEMACHER, Heinrich. SCHROEDER, Herman. *Musical Form.* Cologne: Musikverlage Hans Gerig, 1967.

MASSIN, Jean. MASSIN, Brigitte. *História da música occidental*. Tradução: Maria Teresa Resende Costa, Carlos Sussekind, Ângela Ramalho Viana. Rio de Janeiro:Nova Fronteira, 1997.

MURPHY, Howard A. *Form In Music for the Listener.* New Jersey: Education Division, 1967.

OTERO, Corazón. *Mário Castelnuovo-Tedesco: His Life and Works for the Guitar.* Newcastle: Ashley Mark, 1999.

SADIE, Stanley, editor. *Dicionário Grove de música.* Edição concisa. Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 347.

VARAS, Carlos Poblete. *Estructuras y Formas de la Musica Tonal.* Valparaíso: Ediciones Universitárias, 1981.

WADE, Graham. *La musica y sus formas. Introducción a la forma em la música clássica.* Madrid: Altalena Editores, 1982.

WEISS, Piero. TARUSKIN, Richard. *Music in the western world*. California:Schirmer, 1984.

ZAMACOIS, Joaquin. *Curso de Formas Musicales*. 4º ed. Barcelona: Editorial Labor, 1979.

Dissertações e teses.

GLOEDEN, Edelton. *O Ressurgimento do Violão no Século XX: Miguel Llobet, Emilio Pujol e Andrés Segóvia.* Dissertação de mestrado, Departamento de Música da ECA – USP, São Paulo: 1996.

Artigos.

ANTCLIFFE, Herbert. *Some Songs of Mario Castelnuovo-Tedesco*. In *The Musical Times, Vol. 68, No. 1011*. Oxford: Musical Times Publications Ltd., 1927. Disponível em http://www.jstor.org/stable/914182. Acessado em 28/04/2008.

CASTELNUOVO-TEDESCO, Mario. *Music and Poetry: Problems of a Song-Writer*. In *The Musical Quarterly, Vol. 30, No. 1*. Oxford:Oxford University Press, 1932. Disponível em http://www.jstor.org/stable/739539. Acessado em 29/04/2008.

GATTI, Guido. ADRIANI, Andrea. *Modern Italian Composers*. In *The Musical Quarterly, Vol. 18, No. 3*. Oxford:Oxford University Press, 1932. Disponível em http://www.jstor.org/stable/738883. Acessado em 29/04/2008.

GATTI, Guido. BAKER, Theodore. *Ildebrando Pizzetti.* In *The Musical Quarterly, Vol. 9, No. 1.* Oxford:Oxford University Press, 1923. Disponível em http://www.jstor.org/stable/738546. Acessado em 29/04/2008.

GATTI, Guido. *Some Italian Composers of To-Day: I. Mario Castelnuovo Tedesco*. In *The Musical Times, Vol. 62, No. 936*. Oxford: Musical Times Publications Ltd., 1921. Disponível em http://www.jstor.org/stable/910791. Acessado em 28/04/2008.

HIRSCHMAN, Charles. *Immigration and the American Century*. Disponível em http://www.jstor.org/stable/4147331. Acessado em 28/04/2008.

SEAR, H. *Castelnuovo-Tedesco and the Shakespearian Theatre*. In *The Musical Times, Vol. 79, No. 1143*. Oxford: Musical Times Publications Ltd., 1938. Disponível em http://www.jstor.org/stable/922754. Acessado em 29/04/2008.

7. Bibliografia geral

BORDAS, Cristina. *La Guitarra Española.* Madrid: Opera tres Ediciones Musicales. The Metropolitan Museum of Art, New York e Museo Municipal, 1991-1992.

CARVALHO, Maria Cecília M. de (org). *Construindo o saber: metodologia científica – fundamentos e técnicas.* 9º ed. Campinas: Papirus, 2000.

CONE, Edward T. *Musical form and music performance.* Nova York: W.W. Norton & Company, 1968.

CORTOT, Alfred. *Curso de Interpretação.* Brasília: Musimed, 1986.

ECO, Humberto. *Como se faz uma tese.* 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1985.

GIL, Antonio C. *Como elaborar projetos de pesquisa.* São Paulo: Atlas, 1987.

GILARDINO, Ângelo. *Manuale de Storia della Chitarra.* Vol. II, 2º ed. Ancona: Bérben, 1992.

GRONDONA, Stefano & Waldner LUCA. *La Chitarra di Luteria.* II edizione, l'officina del libro, 2002.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética.* Trad. Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1993.

IKEDA, Alberto T. *Musicologia ou musicografia?: algumas reflexões sobre a pesquisa em Música. Anais do I simpósio latino-americano de musicologia.* Curituba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998: p.63-68.

_____. *Pesquisas em música: algumas questões. In: Cadernos de Pós-Graduação* (Instituto de Artes/Unicamp – Campinas), Ano 5, vol. 5 n.2, 2001, p 43-45.

KERMAN, Joseph. *Musicologia.* São Paulo: Marins Fontes, 1987.

LAKATOS, Eva Maria & Marina de Andrade MARCONI. *Metodologia Científica.* São Paulo: Atlas, 1986.

_____. *Metodologia do Trabalho Científico.* São Paulo: Atlas, 1985.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade.* Petrópolis: Vozes, 1993.

PRAT, Domingos. *Diccionario de Guitarristas,* Romero y Fernandez, Buenos Aires: 1934.

SEGOVIA, Andrés. *AN Autobiography of the Years 1893-1920.* New York: The Macmillian Publishing, 1976.

_____.*The Segovia-Ponce Letters,* Edited by Miguel Alcazar. Columbus: Ed. Orphée, 1989.

SEVERINO, Antonio, J. *Metodologia do trabalho científico.* 20º ed., São Paulo: Cortez, 1996.

ZAMBONI, Silvio. *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência.* Campinas: Autores Associados, 1999.

Dissertações e teses.

APRO, Flávio. *Os fundamentos da interpretação musical: Aplicabilidade nos 12 estudos para violão de Francisco Mignone.* Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, 2004.

GLOEDEN, Edelton. *As 12 Valsas Brasileiras em Forma de Estudos de Francisco Mignone, um ciclo revisitado.* Tese de Doutoramento, Departamento de Música da ECA – USP. São Paulo: 2002.