

Instituto Politécnico do Porto



Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo

**Curso de Mestrado em Música – Interpretação Artística
Instrumento - Variante Guitarra**

Leo Brouwer

Figura incontornável da guitarra

**Dissertação para obtenção do grau de
Mestre em Interpretação Artística**

POR
Artur Caldeira
Nº 4901019

Orientador:

Professor Doutor Constantin Sandu

2011

Palavras-chave:

Leo Brouwer, Guitarra Clássica, Música Cubana, ICAIC-GES.

Resumo

Este trabalho é uma perspectiva sobre a vida e a obra de um personagem carismático e actual do universo guitarrístico. O seu percurso, a sua estética e a apreciação de obras emblemáticas de distintos períodos (*Estudios Sencillos, Danza Característica, Canticum, La Espiral Eterna, El Decameron Negro, Variations sur un thème de Django Reinhardt, Sonata*) compõem esta dissertação sobre a multifacetada actividade de Leo Brouwer, guitarrista, compositor e director de orquestra.

Keywords:

Leo Brouwer, Classic Guitar, Cuban Music, ICAIC-GES.

Abstract

This work is an outlook on life and work of a charismatic character of the universe and current guitarist world. His journey, their aesthetics and appreciation of emblematic works of different periods (*Estudios Sencillos*, *Danza Característica*, *Canticum*, *La Espiral Eterna*, *El Decameron Negro*, *Variations sur un thème de Django Reinhardt*, *Sonata*) comprise this dissertation on the multifaceted activities of Leo Brouwer guitarist, composer and orchestra director.

À memória de meu irmão e de meus pais

Agradecimentos

Ao Daniel Moreira, pelo apoio prestado na análise musical.

Ao Professor José Pina, pela inigualável dedicação aos seus alunos e ao ensino da guitarra;
pelo saber transmitido; pelo apurado e construtivo sentido crítico; pela preciosa ajuda na
construção deste trabalho.

Talvez a arte da guitarra nos dê o direito de ficar na história, projectados por esse instrumento que é provavelmente aquele que se toca mais próximo do coração.

Leo Brouwer

ÍNDICE

Agradecimentos	pág. 5
Índice de figuras e de exemplos musicais	pág. 8
Introdução	pág. 11
1 - Notas Biográficas	pág. 13
1.1 - O intérprete	pág. 15
1.1.2 - O guitarrista	pág. 15
1.1.2 - O maestro	pág. 19
1.2 - O compositor	pág. 24
2 - Caracterização e aspectos técnico-interpretativos de algumas obras para guitarra solo.....	pág. 30
2.1 - <i>Estudios Sencillos</i>	pág. 30
2.2 - <i>Danza Característica</i>	pág. 42
2.3 - <i>Canticum</i>	pág. 44
2.4 - <i>La Espiral Eterna</i>	pág. 45
2.5 - <i>El Decameron Negro</i>	pág. 48
2.6 - <i>Variations sur un thème de Django Reinhardt</i>	pág. 50
2.7 - <i>Sonata</i>	pág. 52
3 - Conclusões	pág. 59
Bibliografia	pág. 63
Partituras	pág. 66
Discografia	pág. 68
Glossário	pág. 69
Anexo I – Leo Brouwer – Repertório (2011)	
Anexo II – Leo Brouwer - Música para Cinema	
Anexo III – Programas executados em recitais no âmbito do Mestrado em em Música – Interpretação Artística - Instrumento – Variante Guitarra	

ÍNDICE DE FIGURAS E DE EXEMPLOS MUSICAIS

FIGURAS

Figura 1 – LP <i>El Cimarrón</i> - The Henze Collection – 1969-1970 - Deutsche Grammophon	pág. 15
Figura 2 – LP <i>Leo Brouwer Gitarre</i> – 1971 - Deutsche Grammophon (Debut)	pág. 18
Figura 3 – LP <i>Leo Brouwer - The Classics of Cuba</i> - 1972 - Musical Heritage Society	pág. 18
Figura 4 – LP <i>Leo Brouwer - Musique Contemporaine Pour Guitarre</i> – 1973 - Deutsche Grammophon	pág. 18
Figura 5 – LP <i>Leo Brouwer - Rara</i> – gravado entre 1970 e 1973; remasterizado em reeditado em Agosto de 2002 - Deutsche Grammophon.....	pág. 18
Figura 5 – LP <i>Douze sonates de Scarlatti par Leo Brouwer</i> - Erato: Florilège de la guitare vol. 17 – 1974 – Erato	pág. 18
Figura 7 - CD <i>La obra guitarrística de Leo Brouwer. Vol. I. Brouwer por Brouwer</i> – 2001 - Egrem	pág. 19
Figura 8 - CD <i>La obra guitarrística de Leo Brouwer. Vol. II. Brouwer intérprete</i> – 2001 - Egrem	pág. 19
Figura 9 - CD <i>La obra guitarrística de Leo Brouwer. Vol. VIII. Actuaciones memorables</i> – 2001 - Egrem	pág. 19

EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo 1 – <i>Estudio Sencillo</i> nº I, cc 1-2	pág. 32
Exemplo 2 - <i>Estudio Sencillo</i> nº II – cc 1-3	pág. 32
Exemplo 3 - <i>Estudio Sencillo</i> nº III – cc 1-2	pág. 33
Exemplo 4 - <i>Estudio Sencillo</i> nº IV – cc 1-2	pág. 33
Exemplo 5 - <i>Estudio Sencillo</i> nº IV – cc 17-18	pág. 33
Exemplo 6 - <i>Estudio Sencillo</i> nº V – cc 1-3	pág. 34
Exemplo 7 - <i>Estudio Sencillo</i> nº VI – cc 1	pág. 34

Exemplo 8 - <i>Estudio Sencillo</i> nº VI – arpejo alternativo apresentado na partitura ...	pág. 34
Exemplo 9 - <i>Estudio Sencillo</i> nº VII – cc 1	pág. 34
Exemplo 10 - <i>Estudio Sencillo</i> nº VIII – cc1-4	pág. 35
Exemplo 11 – <i>Tres Apuntes nº III – Sobre un Canto de Bulgaria</i> – cc 1-3	pág. 35
Exemplo 12 – <i>Hika</i> – secção D – cc 5	pág. 35
Exemplo 13 - <i>Estudio Sencillo</i> nº IX – cc 7	pág. 36
Exemplo 14 - <i>Estudio Sencillo</i> nº X – cc 3-4	pág. 36
Exemplo 15 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XI – título	pág. 37
Exemplo 16 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XI – cc 1	pág. 37
Exemplo 17 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XI – cc 13-14	pág. 37
Exemplo 18 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XIV – cc 3-4	pág. 38
Exemplo 19 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XIII – cc 21-22	pág. 38
Exemplo 20 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XV – cc 14-15	pág. 39
Exemplo 21 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XV – cc 1	pág. 39
Exemplo 22 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XVI – cc 2	pág. 39
Exemplo 23 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XVII – cc 4-5	pág. 40
Exemplo 24 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XVIII – cc 13	pág. 40
Exemplo 25 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XIX – cc 27-28	pág. 41
Exemplo 26 - <i>Estudio Sencillo</i> nº XX – secção A – fragmentos 1, 2 e 3	pág. 41
Exemplo 27 – <i>Danza Característica</i> – cc 1-2	pág. 42
Exemplo 28 – <i>Danza Característica</i> – cc 5-6	pág. 42
Exemplo 29 – <i>Danza Característica</i> – cc 53-57	pág. 43
Exemplo 30 – <i>Cânticum – I Eclósión</i> – acorde rasgueado inicial	pág. 44
Exemplo 31 – <i>Cânticum – II Ditirambo</i> – 1º sistema	pág. 44

Exemplo 32 – <i>La Espiral Eterna</i> – 1º fragmento da 1ª secção	pág. 45
Exemplo 33 – <i>La Espiral Eterna</i> – final da 1ª secção	pág. 45
Exemplo 34 – <i>La Espiral Eterna</i> – dois últimos sistemas da 2ª secção	pág. 46
Exemplo 35 – <i>La Espiral Eterna</i> – 1º sistema da 3ª secção	pág. 46
Exemplo 36 – <i>El Decameron Negro</i> – <i>El Arpa Del Guerrero</i> – cc 1-2	pág. 48
Exemplo 37 – <i>El Decameron Negro</i> – <i>El Arpa Del Guerrero</i> – cc 45-46	pág. 48
Exemplo 38 – <i>El Decameron Negro</i> – <i>La Huída De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos</i> – cc 1-3 da secção A	pág. 49
Exemplo 39 – <i>El Decameron Negro</i> – <i>La Huída De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos</i> – cc 1-2 da secção G	pág. 49
Exemplo 40 – <i>El Decameron Negro</i> – <i>La Balada De La Doncella Enamorada</i> – cc 1 da secção A	pág. 50
Exemplo 41 – <i>Variations Sur Un Thème de Django Reinhardt</i> – Tema – cc 1-4	pág. 51
Exemplo 42 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – cc 1-2	pág. 54
Exemplo 43 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – cc 11	pág. 54
Exemplo 44 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – cc 17	pág. 55
Exemplo 45 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – 2º tempo do cc 30	pág. 55
Exemplo 46 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – cc 35-36	pág. 55
Exemplo 47 – <i>Sonata</i> – 1º andamento – 1º cc da <i>Coda</i>	pág. 56
Exemplo 48 – <i>Sonata</i> – 2º andamento – cc 5	pág. 57
Exemplo 49 – <i>Sonata</i> – 2º andamento – cc 23	pág. 57
Exemplo 50 – <i>Sonata</i> – 2º andamento – cc 35-36	pág. 58
Exemplo 51 – <i>Sonata</i> – 3º andamento – cc 1-2	pág. 58
Exemplo 52 – <i>Sonata</i> – 3º andamento – cc 16-17	pág. 58
Exemplo 53 – <i>Sonata</i> – 3º andamento – cc 20	pág. 58
Exemplo 54 – <i>Sonata</i> – 3º andamento – cc 120-121	pág. 59

INTRODUÇÃO

Senti-me atraído pela música de Leo Brouwer desde a primeira abordagem das suas obras para guitarra mais elementares.

A minha evolução como instrumentista possibilitou o progressivo conhecimento da produção deste compositor alimentando um contínuo e renovado interesse pelo idiomatismo da sua obra, pela sua estética.

Figura de grande capacidade criativa, refinada inteligência e sensibilidade artística, Leo Brouwer é um guitarrista, compositor e maestro de renome mundial. A seu respeito Tomás Marco afirma: "...Leo Brouwer chegou a ser não só um magnífico, um imenso guitarrista, um intérprete de categoria absoluta mas também a personalidade que mais influenciou a guitarra de toda a última metade do séc. XX... ...Mas a sua categoria de intérprete não se encontra apenas na guitarra pois, se sobressaiu como director de orquestra, é porque não era um guitarrista mas um intérprete da guitarra..." (MARCO 2009, 10)¹

Eterno insatisfeito na busca constante da perfeição Leo Brouwer alcançou uma posição de relevo no panorama musical internacional, tendo sido distinguido com inúmeros galardões ao longo da sua já larga carreira. Constitui uma referência ímpar no universo guitarrístico.

Brouwer tem escrito para os mais variados instrumentos e combinações instrumentais, abarcando a sua escrita várias correntes como o vanguardismo da década de sessenta, o minimalismo ou a música de influência popular.

No início da segunda metade do séc. XX as obras de outros compositores latino-americanos como Ginastera ou Villa Lobos apresentam um forte pendor nacionalista, conciliando a música popular do seu país com as vanguardas europeias. Leo Brouwer assumiu desde os inícios da sua produção uma fusão entre os modelos culturais erudito e popular, característica de um precoce pós-modernismo.

A sua obra para guitarra (que inclui doze concertos para guitarra e orquestra) é assinalável e de cunho inconfundível.

¹ "...Leo Brouwer há llegado a ser no sólo un magnífico, un inmenso guitarrista, un intérprete de categoría absoluta sino la personalidad que más há influido en la guitarra de toda la última mitad del siglo XX... ...Pero la categoría de intérprete no se la da únicamente la guitarra, si además há podido sobresalir como director de orquesta es precisamente porque no era un guitarrista sino un intérprete de la guitarra..." (MARCO 2009, 10).

A minha opção por esta proeminente figura do universo guitarrístico como foco de estudo e dissertação num Mestrado em Interpretação fica a dever-se à qualidade da sua obra e à importância que o mundo da música lhe atribui.

Não tendo encontrado na pesquisa que encetei para a realização desta dissertação qualquer publicação biográfica relevante em português, embora tenha encontrado alguns trabalhos sobre aspectos pontuais da sua vida e obra, entendi que se justificava investir na elaboração de um texto que pudesse reflectir de forma mais completa o seu percurso.

O capítulo 1 - Notas Biográficas - revela-nos o percurso de Leo Brouwer nas suas facetas de intérprete (guitarrista e maestro) e compositor de forma a possibilitar uma visão abrangente da sua actividade.

Está incluído neste trabalho um catálogo datado, tão completo quanto possível. Dada a extensão da obra em questão, a pretensão inicial de apresentar referências editoriais de todas as composições (algo inadequada à dimensão proposta para esta dissertação) viria a revelar-se irrealizável nesta fase. As referências editoriais das obras constantes do catálogo apresentado limitar-se-ão, assim, às relativas ao repertório que estudei no âmbito deste Mestrado.

Inclui-se neste trabalho a caracterização e apreciação de aspectos técnico-interpretativos de algumas obras para guitarra solo. De entre a larga produção do compositor a escolha incide sobre o que considero mais representativo das várias fases composicionais e sobre obras que executei nos recitais do Mestrado.

Na generalidade das obras apreciadas as considerações expostas são de ordem descritiva e interpretativa. A apreciação relativa à *Sonata* detém-se na análise dos processos de composição.

O facto de Leo Brouwer continuar em plena actividade justifica de algum modo a existência de dados bibliográficos seus apenas escassos. Na tentativa de colmatar a relativa falta de elementos procurei ter acesso a publicações esgotadas no mercado contactando sem sucesso a Embaixada de Cuba em Lisboa.

É larguíssimo o número de registos discográficos com obras de Leo Brouwer. De entre os exemplos apresentados, salientamos alguns LPs que o próprio gravou no início da sua carreira de guitarrista.

1 - NOTAS BIOGRÁFICAS

Leo Brouwer² nasceu em Havana, a 1 de Março de 1939. O primeiro apelido vem do seu avô paterno, um franco-holandês imigrado em Cuba. Recebeu do pai, biólogo e guitarrista amador “que amava muito a guitarra, tocando de ouvido Granados, Tárrega, Villa-Lobos” (DUMOND 1988, 12)³, as primeiras lições de guitarra.

Ainda pequeno perdeu a mãe. Recebeu aulas de teoria e solfejo de uma tia materna com quem viveu algum tempo. Pouco depois começou a estudar com o reputado guitarrista Isaac Nicola, filho de Clara Romero, fundadora da primeira classe oficial de guitarra em Cuba, no ano de 1931. (GIRO 1986, 41)

Para além de utilizarem a guitarra, instrumento com tradição neste país, no desenvolvimento da música popular, inúmeros guitarristas cubanos encontraram nas obras de Aguado, Tárrega, Llobet ou Pujol (importantes nomes da escola guitarrística espanhola) incentivo para um aperfeiçoamento técnico/artístico. Foi o caso de Isaac Nicola, que após ter estudado com sua mãe no Conservatório Municipal de Havana, recebeu em Paris lições de vihuela e guitarra do mestre Emílio Pujol.

A influência da escola de Francisco Tárrega deste modo recebida (Emílio Pujol foi um destacado discípulo do grande mestre) foi depois transmitida a vários alunos seus de relevo como Jesús Ortega, Roberto Kessel ou Flores Chaviano e a Leo Brouwer. Segundo Radamés Giro, “...se com Clara Romero se oficializou o ensino da guitarra em Cuba, seu filho Isaac conduziu-o com verdadeira paixão, entrega e rigor técnico, a planos superiores.” (GIRO 1986, 53)⁴.

Brouwer trabalhou com Isaac Nicola um vasto repertório, desde as obras de Milán e Sanz à literatura do séc. XX. Foi com Nicola que se apercebeu verdadeiramente da realidade de outro mundo musical a que podia aspirar. Viria a afirmar: “...compreendi de imediato que esse era o meu mundo. Desde a segunda Pavana de Luis de Milán que a minha mentalidade mudou. Era o universo sonoro que me apaixonava. Significava método, disciplina, qualidade e rigor.” (SILIÓ 2009)⁵

² Nome artístico de Juan Leovigildo Mezquida Brouwer.

³ “...qui amait beaucoup la gitarre, jouait d’oreille, sans partition, la danse n° 5 de Granados, Tárrega, le Choro de Villa Lobos...”. (DUMOND 1988, 12)

⁴ “Si con Clara Romero se oficializa la enseñanza de la guitarra en Cuba, su hijo Issac lleva esta enseñanza, con verdadera pasión, entrega y rigor técnico, a planos superiores.” (GIRO 1986, 53)

⁵ “...comprendí de inmediato que ése era mi mundo. Desde la segunda pavana de Luis de Milán mi mentalidad cambió. Era el universo sonoro que me apasionaba. Significó método, disciplina, calidad y rigor.” (SILIÓ 2009)

Graças ao seu enorme talento⁶, conseguiu diplomar-se em apenas três anos de curso livre, no Conservatório Peyrellade de Havana, corria o ano de 1955. Esta foi a base da sua grande carreira concertística iniciada deste então.

⁶ Nicola qualificava o seu aluno desta forma: “El caso de Leo es muy singular. El tiene unas condiciones musicales generales de sobra conocidas y reconocidas, pero además, sus condiciones para el instrumento, desde el primer momento se revelaron como una cosa extraordinaria. En relación con él, y de lo que me siento muy orgulloso, no he hecho más que abrirle una ventana y eso fue suficiente. ...inmediatamente, captó todo el significado de lo que es la verdadera música.” (GIRO 1986, 68/69)

1.1 - O INTÉRPRETE

1.1.1 - O GUITARRISTA

Iniciou a carreira de guitarrista aos 16 anos num recital efectuado no *Lyceum Lawn and Tennis Club* em Havana organizado pelas *Juventudes Musicales de Cuba*.

Não obstante os seus primeiros concertos fora de Cuba terem sido realizados em países da esfera comunista (União Soviética, Polónia, Bulgária), foi em 1970 que surgiu verdadeiramente no panorama internacional, graças à colaboração com o compositor Hans Werner Henze. Instalado em Havana desde 1968 e por cerca de dois anos, Henze convidou Brouwer para a realização da primeira audição da obra *El Cimarrón*⁷, no Festival de Aldeburgh, Inglaterra, sob os auspícios de Benjamin Britten. Esta obra seria depois gravada para a Deutsche Grammophon (fig. 1).



Fig.1 – Capa do LP *El Cimarrón* – Deutsche Grammophon, 1969.

Brouwer participou a seguir nos festivais de Edimburgo, Avignon, Berlim, Toronto, Varsóvia, Sofia e Paris.

Na década de setenta realizou várias tournées pelo Canadá, Estados Unidos, Japão, Europa e América Latina. A sua crescente projecção internacional veio motivar e influenciar vários guitarristas cubanos. Brouwer reconhece este facto com orgulho considerando, no entanto, que esse facto não justifica a ideia de uma escola cubana de guitarra mas sim a de um movimento guitarrístico sem precedentes no seu país.

⁷ Baseada no livro de Miguel Barnet, *El Cimarrón* é uma obra de teatro musical (cujo sub-título é “A autobiografia do escravo cubano fugitivo Esteban Montejo”) que resulta, segundo Henze, como um recital de quatro músicos: um barítono, um guitarrista, um flautista e um percussionista, embora todos os quatro toquem instrumentos de percussão. A estreia desta obra realizou-se com William Pearson - *El Cimarrón* (barítono) e os solistas Karlheinz Zoeller (flauta) Leo Brouwer (guitarra) e Stomu Yamashta (percussão) sob a direcção do compositor.

Após o final da actuação de Leo Brouwer num concerto integrado no *Toronto Guitar Competition 1975*, Peter Sensier da Rádio BBC 3 refere: “Não sei o que sentem sobre isto, mas para mim incorpora todos os melhores aspectos da execução guitarrística: autoridade, musicalidade, personalidade de solista e alegria de tocar guitarra.” (DALY s. d.)⁸

No final da década de setenta Brouwer apresentou-se na Grande Sala da Orquestra Filarmónica de S. Petersburgo, com um programa onde combinava transcrições de Bach com clássicos espanhóis, contemporâneos latino-americanos, obras suas ultra-modernas e arranjos de música tradicional cubana. O musicólogo cubano Jesús Gomez Cairo assistiu a este recital numa sala repleta e, conhecedor do gosto conservador do público, questionou o guitarrista a propósito do enorme êxito da sua actuação. Brouwer responde:

“Ser concertista profissional é ao mesmo tempo um rito. Por vezes, tive concertos diários. Apanhar o avião, chegar, comer algo, ensaiar, realizar o concerto, recepção e começar tudo de novo. Fiz isto até uma dúzia de vezes seguidas. Sempre há para cada um uma forma de abordar a sala de concerto: chego de manhã, passeio pela sala e toco o programa integralmente; à noite, no concerto, a única coisa que faço é repetir o concerto que realizei nessa manhã. Isso implica que já domino a acústica da mesma forma que numa conversa: se há uma pessoa próxima a linguagem é coloquial, se está longe levanto a voz. Um dia descobri que o passeio pela sala de concertos é algo instintivo que vi os animais fazerem. Um gato nunca entra em casa sem antes observar bem o que há lá dentro, apenas depois ocupa o seu lugar. Isto é o mesmo. Nesse ritual de que falo experimenta-se o profissionalismo da comunicação. Diz-se que tocamos para nós e só depois para os demais. Eu penso que não. Tocamos para os outros mas como se estivéssemos sentados lá. Interessa-me que, se estão duas mil pessoas me entendam as duas mil, não uma. Daí a arte de programar estar relacionada com a comunicação.” (CAIRO 2006, 11-24)⁹

⁸ “Now I don't know how you feel about that, but to me it embodies all the best aspects of guitar playing, it's authoritative, musicianly, it's stamped with the personality of the soloist and is full of the sheer joy of playing music on the guitar.” (Peter Sensier in DALY s.d.)

⁹ “Ser un concertista profesional es al mismo tiempo un rito. A veces he tenido que hacer un concierto diario. Tomar el avión, llegar, comer algo, ensao., concierto, recepción y lo mismo. Y eso lo he hecho hasta una docena de veces seguidas. Siempre hay para uno una manera de abordar la sala de concierto: llego en la mañana, paseo por la sala y toco programa íntegro; por la noche, en el concierto, lo único que hago es repetir el concierto último que hice en la mañana. Eso implica que ya domino la acústica de la misma manera que laq gente conversa, si hay una persona cercana al lenguaje es coloquial, y si está lejos levanto la voz. Un día descubrí que el paseo por la sala de conciertos es una cosa instintiva que vi hacer a los animales. Un gato nunca entra en la casa si antes no observa bien lo que hay dentro de ella, sólo después se posesiona del lugar. Es lo mismo. En esse rito que hablo de prueba de la profesionalidad de la comunicaci3n. Se dice que uno toca sí mismo y después para los demás. Yo creo que no. Uno toca para los demás, pero como si uno estuviera sentado allá. Me interesa que si hay dos mil personas me entendam las dos mil, no una. De ahí que el arte de programar está relacionado con la comunicaci3n.” (CAIRO 2006, 11-24)

Brouwer referiu a forma de abordar a programação dos seus recitais nas masterclasses em que participei como executante¹⁰, aconselhando a considerar previamente o tipo de público e a não apresentar programas apenas com obras de linguagem menos acessível excepto em eventos mais específicos.

Pouco tempo depois apresentou-se em Nova Iorque na reputada sala *Y*, num recital integrado no ciclo *The Great Virtuosos*. Os restantes recitais foram protagonizados por Andrés Segóvia, Narciso Yepes e Alexandre Lagoya. Um acidente num dedo da mão direita quase o impediu de cumprir este compromisso. Com grande tenacidade altera numa noite digitações para que fosse possível tocar sem empregar o dedo afectado.

Em Abril de 1982 Leo Brouwer apresenta-se como solista com a *Orquesta Nacional de Cuba* no *Primeiro Festival Internacional de Guitarra de Havana* do qual foi um dos fundadores. Presidiu ao júri do *Primeiro Concurso Internacional de Guitarra* que se realiza no âmbito deste festival. Integravam este júri Maria Luísa Anido (Argentina) Robert Vidal (França) Ichiro Suzuki (Japão) Mónica Rost (RDA) Milán Zelenka (Checoslováquia) Juan Helguera (México) Eli Kassner (Canadá) Zsendrei Karper (Hungria) Isaac Nicola e Jesús Ortega (Cuba).

Entre o primeiro (1955) e o último (1983) recital como guitarrista, Leo Brouwer conta com largas centenas de apresentações públicas.

Paralelamente à actividade concertística gravou trabalhos de longa duração para as etiquetas Deutsche Grammophon¹¹, Erato e RCA Victor e para editoras cubanas, com um repertório de obras desde Luís de Narváez até às suas próprias obras de escrita vanguardista.

O seu álbum de estreia a solo (fig. 2) é preenchido por obras de Gaspar Sanz, Luis de Narvaéz, Fernando Sor, repertório do séc XX dos compositores Cornelius Cardew e Hans Werner Henze. Inclui ainda a obra *Exaedros I* de sua autoria.

¹⁰ I e II edições do Festival de Guitarra de Santo Tirso, 1994 e 1995.

¹¹ Mostrando forte personalidade, própria de quem sabe o que quer, Brouwer declinou a proposta desta prestigiada editora por não estar de acordo com o que lhe foi imposto ao nível de repertório. Não quis gravar Rodrigo, Albéniz e Granados (N. Yepes gravara havia pouco tempo para esta editora uma antologia de compositores espanhóis). Sugeriu a gravação de uma antologia Latino-Americana ou um sofisticado trabalho de Música Barroca que incluía obras de S. L. Weiss, ornamentada no rigoroso estilo de Franz Bruggen e Gustav Leonhardt, com os quais tinha contacto. Esta sua proposta foi rejeitada pela editora vindo Brouwer a gravar mais tarde Sonatas de Scarlatti (fig. 6) para a *Erato* (1974).



Fig. 2 – Capa do LP de estreia
Leo Brouwer Gitarre,
Deutsche Grammophon, 1971.



Fig. 3 – Capa do LP
The Classics of Cuba,
Musical Heritage Society, 1972.



Fig. 4 – Capa do LP *Musique
Contemporaine pour Guitare*,
Deutsche Grammophon, 1973

Dedicou outros discos à música contemporânea sendo de destacar o álbum *Rara* (fig. 5). Neste trabalho estão registadas obras do séc. XX de compositores como Ohana (*Si le jour parait*) Halffter (*Codex I*) ou Henze (versão solo reduzida da obra *El Cimarrón*). A obra *La Espiral Eterna* pode ouvir-se neste LP sendo esta a composição para guitarra mais vanguardista de Leo Brouwer.



Fig. 5 – Capa do LP *RARA*, Deutsche Grammophon,
1970/73, remasterizado em 2002.



Fig. 6 – Capa do LP *D. Scarlatti –
Douze Sonatas par Leo Brouwer*, Erato, 1974

Dos variados registos discográficos existentes são de salientar os oito volumes que compõem a colecção *La Obra Guitarrística de Leo Brouwer*, editada pela Egrem no ano 2001¹².

No volume I *Brouwer por Brouwer* podemos ouvi-lo em composições suas como o *Elogio de la Danza* ou o *Concerto nº 1 para guitarra e pequena orquestra*. No volume II *Brouwer Intérprete* temos uma perspectiva do guitarrista em repertório de Manuel Ponce

¹² A referência aos volumes I, VII e VIII deve-se ao facto de serem registos de interpretações do próprio Brouwer. Os restantes são dedicados a vários intérpretes das suas composições.

(*Sonatina Meridional*) Villa-Lobos (*Estudo VII*) e Falla (transcrições de excertos de *El Amor Brujo* e *EL Sombrero de Três Picos*). Neste volume Brouwer inclui ainda composições de sua autoria.

O Volume VIII *Actuaciones Memorables* é preenchido com apresentações de Brouwer com a *Orquesta Irakere* e o pianista Chucho Valdés.

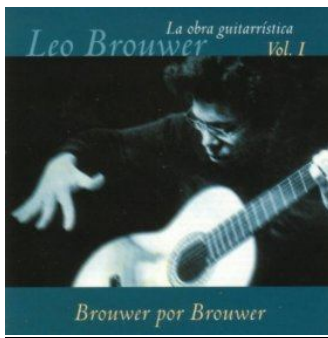


Fig. 7 – Capa do CD *La obra guitarrística de Leo Brouwer, Vol. I. Brouwer por Brouwer*, Egrem, 2001.

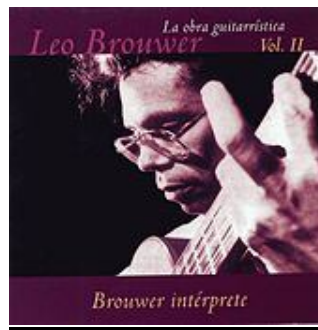


Fig. 8 – Capa do CD *La obra guitarrística de Leo Brouwer, Vol. II. Brouwer intérprete*, Egrem, 2001.

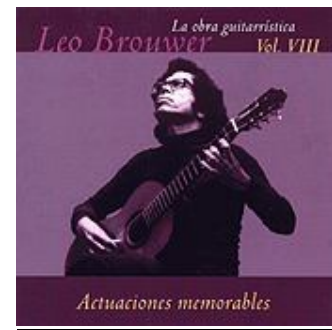


Fig. 9 – Capa do CD *La obra guitarrística de Leo Brouwer, Vol. VIII. Actuaciones memorables*, Egrem, 2001.

1.1.2 - O MAESTRO

Em tão brilhante fase da sua carreira concertística Brouwer vê-se confrontado com uma lesão na mão direita¹³, que viria a revelar-se irreversível. Este facto obriga-o a deixar os palcos como guitarrista prematuramente.

Brouwer vem a dedicar-se mais intensamente à direcção de orquestra (já iniciada nos EUA em 1959) até então relegada para segundo plano.

Tinha entretanto já dirigido a Orquestra Sinfónica da Escócia e a Filarmónica de Berlim (com a qual estreou em 1970 a sua obra *Exaedros II*).

¹³ Segundo ouvi de Leo Brouwer e ainda segundo uma entrevista ao próprio na revista *Opus Habana* (CALCINES 2007, 18-27), esta lesão consistiu no seguinte: após o acidente ocorrido antes da apresentação no ciclo "*The Great Virtuosos*" (já antes referido nesta dissertação) e tendo Brouwer alterado digitações para tocar sem o dedo da mão direita magoado, o guitarrista decide manter os compromissos assumidos para uma tournée nos Estados Unidos, México e Japão. Regressado a Cuba constatou que o dedo não utilizado se encontrava atrofiado com um nódulo.

Todavia, encontrei num fórum da internet dedicado à guitarra uma informação assinada por um tal Dr. Carlos Rubén Gómez, que contradiz esta versão e que passo a transcrever: "Por fuentes bien informadas en forma directa desde Cuba puedo afirmar que Leo Brouwer tuvo distonía focal que es lo que verdaderamente lo obligó a dejar la guitarra. No se porque razón él nunca habla de eso. Pero es así." (GOMEZ 2009)

Dirigiu as Orquestras Filarmónicas de Liège e de Bruxelas, as Orquestras de Câmara da BBC e da Finlândia, as Orquestras Sinfónicas da RAI, de Istambul e da Venezuela e a Orquestra Nacional do México entre muitas outras, num total de mais de cem até ao presente.

Tem dirigido solistas de nomeada como Juliam Bream, Ichiro Suzuki, Rafael Orozco, Duo Assad, Kazuhito Yamashita, John Williams, Astor Piazzola, Vicente Amigo, Manolo Sanlúcar, Costas Cotsiolis, Joaquin Clerch, Timo Korhonen, Eduardo Isaac ou Randy Brecker.

Em 1981 é nomeado Director Geral da Orquestra Sinfónica Nacional de Cuba, cargo que assume até 2003.

“Cheguei à orquestra da mesma forma que à guitarra, porque a guitarra é mágica e misteriosa e a orquestra é a grande amplificação da sua diversidade.” (DUMOND 1988, 12-19)¹⁴

Inquirido sobre qual actividade, dirigir orquestra ou tocar guitarra, mais lhe agrada Brouwer afirma: “Para mim a guitarra é a comunicação total. Mas dirigir – eu aprendi como fazê-lo. Adoro a possibilidade de produzir cores, dinâmicas.” (COOPER 1985, 13-16)¹⁵

Em Abril de 1985 é convidado pelo compositor Gareth Walters para dirigir a BBC Concert Orchestra e a Langham Chamber Orchestra em apresentações públicas e gravações realizadas em Londres. Walters vinha a desenvolver um trabalho meritório na divulgação e promoção da guitarra e do repertório guitarrístico.

Nessas apresentações/gravações Brouwer dirige obras de Falla, Schubert, Barber, Silvestre Revueltas, Henze, Gershwin e Henryk Gorecki. Afirma-se como um óptimo maestro, profundamente conhecedor do repertório seleccionado. Apresenta com autoridade diferentes interpretações das habituais. Conduz a orquestra a resultados rápidos gravando em primeiros takes. Dirige energicamente, sem batuta mas com braços fluentes¹⁶.

No início da década de 90 é convidado a formar e dirigir a Orquestra de Córdoba. A sua permanência naquela cidade andaluza, concretizando um projecto que considerou aliciante, estendeu-se por cerca de uma década. Esta actividade viria a culminar numa série de homenagens e publicações a ele dedicadas.

¹⁴ “Je suis arrivé à l’orchestre de la même manière qu’à la guitare, parce que la guitare est magique et mystérieuse et l’orchestre est la grande amplification de cette diversité.” (DUMOND 1988, 12-19)

¹⁵ “For me, the guitar is total communication. But conducting – I’ve learned how to do it. I enjoy the ability to produce the colors, the dynamics.” (COOPER 1985, 13-16)

¹⁶ COOPER 1985, 13-16

CRIAÇÃO E DIRECÇÃO DA ORQUESTRA DE CÓRDOBA

Em 1990, Leo Brouwer participa no *Festival de Guitarra de Córdoba*, um dos mais importantes e ecléticos festivais de guitarra a nível mundial.

Este festival, criado em 1981 por iniciativa do prestigiado guitarrista de flamenco Paco Peña, começou como *I Encontro de flamenco*, com a intenção de vir a tornar Córdoba um centro internacional da guitarra. Ao longo das sucessivas edições foi incorporando outros estilos guitarrísticos, do Rock ao Jazz ou à World Music. Alguns dos principais convidados foram os guitarristas de flamenco Paco de Lucia, Manolo Sanlúcar, Sabicas, Serranito, os concertistas clássicos John Williams, David Russell, Manuel Barrueco, Narciso Yepes, Alírio Diaz, Pepe Romero, os guitarristas “eléctricos” Pat Metheny, Carlos Santana, Joe Satriani e os *cantautores* Gilberto Gil e Compay Segundo.

Num festival com estas características a presença de Leo Brouwer viria a ser naturalmente inevitável. De facto, o lugar de destaque que ocupava no mundo guitarrístico fazia adivinhar a sua participação e justificava-a plenamente.

No dia 14 de Julho de 1990 dirige a então *Orquesta Ciudad de Córdoba*, numa apresentação realizada no *Gran Teatro* desta cidade. Foram executadas as obras *La oración del torero* de Joaquin Turina, *Evocación de las montañas* de Enrique de Curitiba e duas obras do próprio Leo Brouwer: *Concerto nº 3 – Elegíaco* e *From Yesterday To Penny Lane*, uma *suite* de canções dos Beatles em arranjo para guitarra e orquestra de Brouwer. Foram solistas respectivamente o grego Costas Cotsiolis e o japonês Ichiro Suzuki¹⁷. Na mesma edição do festival, ministrou ainda um curso de composição.

O profissionalismo e carisma de Leo Brouwer cativaram alunos da Masterclass que ministrou, músicos da orquestra, organizadores do evento e o público.

Na edição de 1991, é convidado a ministrar novo curso de composição e a dirigir de novo a orquestra que, com o *Coro do Gran Teatro*, realizou a estreia em Espanha da cantata *Lorca*, de Mikis Theodorakis. Foram solistas a cantora Maria Farandouri e o guitarrista Costas Cotsiolis.

Em 1992, o Maestro regressa ao Festival, desta vez para dirigir em duas apresentações a *Orquesta Nacional de Cuba*, com a qual se encontrava em digressão por várias cidades de Espanha. Na primeira inclui o seu *Concerto nº 4 - de Toronto*, com o guitarrista cubano Rey Guerra como solista e a obra *Adios Nonino* de Astor Piazzola na primeira parte; a segunda

¹⁷ CALDERÓN 2005, 18

parte é preenchida com a obra *Suite de Amor* dedicada à *Nova Trova Cubana*, com a participação do *cantautor* Sílvia Rodríguez, seu velho companheiro do *GES-ICAIC*¹⁸. A segunda apresentação foi preenchida pelo *Concierto para un marinero en tierra*, de Vicente Amigo, com orquestração de Brouwer.

Estas participações no Festival de Guitarra de Córdoba coincidiram com o interesse de algumas entidades em criar nesta cidade uma orquestra profissional, suportada com fundos públicos, com qualidade capaz de integrar a rede sinfónica andaluza, onde se incluíam as orquestras de Sevilha, Málaga e Granada. Os programas apresentados constituem forte razão para o convite endereçado a Brouwer para a criação dessa orquestra, pois denunciavam a forte apetência do Maestro pela fusão das “várias músicas”.

Conforme Brouwer refere em várias publicações e entrevistas (eu próprio o ouvi comentar o assunto no Festival de Internacional Guitarra de Santo Tirso) que o acto de “treinar” orquestras o alicia mais do que o simples acto de dirigir. E quando diz “treinar” refere-se ao facto de preparar uma orquestra para repertório sinfónico, acompanhar o mais importante solista na mais rebuscada obra, ou acompanhar música de cariz ou inspiração popular.

Era também o que procuravam os mentores do projecto da nova orquestra naquela cidade andaluza. O Maestro reunia as características pretendidas para o cargo de Director Artístico desta nova instituição: sólida formação musical, personalidade musical reconhecida internacionalmente, estatuto irrefutável de Músico até como poli-instrumentista (para além da guitarra, tocava percussão, piano, clarinete e o violoncelo), capacidade de liderança e de organização.

Em Outubro de 1992 é apresentada a nova orquestra no *Gran Teatro de Córdoba*, com mais um programa ecléctico que justificava plenamente a opção dos seus criadores por Leo Brouwer: *Fanfarra para um homem comum* de Aaron Copland; *Concerto para Piano op. 73 n.º 5 - Imperador*, de Beethoven, com o conceituado Rafael Orozco como solista; a *Sarabanda Lejana* de Rodrigo; a *Suite Sinfónica Alegrias* de Robert Gerhard. A vertente pedagógica da nova orquestra (um dos seus grandes conceitos) estava representada pelo *Guia orquestral para jovens* de Benjamin Britten.

Não foi totalmente pacífica a implementação desta orquestra e o próprio Brouwer foi alvo de algumas insinuações. Algumas vozes afirmavam que a opção pelo Maestro se deveu à coincidência do poder autárquico vigente em Córdoba ser de esquerda. Ele mesmo fez

¹⁸ Grupo de Experimentação Sonora do Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas.

questão de afirmar em variadas entrevistas que a sua permanência em Córdoba não se devia a qualquer factor político, mas sim aos fundamentos daquele projecto e à sua admiração pela cidade, que desde o primeiro dia o fascinou. No entanto, nunca sairia em definitivo de Cuba, permanecendo apenas cerca de seis meses por temporada em Espanha.

Brouwer encontrava-se em pleno apogeu profissional, acumulando o cargo de Director da Orquestra Sinfónica de Cuba, ministrando cursos em inúmeros países, satisfazendo encomendas de obras e convites para dirigir outras orquestras.

Durante os nove anos em que liderou a Orquestra de Córdoba, foram inúmeros os concertos realizados dentro e fora de Espanha. Para além da presença regular no *Festival Internacional de Guitarra* de Córdoba, participou em eventos como: *Encuentros Internacionales de Música Cinematográfica y Escénica* de Sevilla, *Circuito Andaluz de Música*, *Ciclos de Música Contemporánea* de Málaga, *Concurso de Canto “Pedro Lavirgen”* de Priego, *Concurso Internacional de Piano “Premio Jaén”*, *Otoño Musical Soriano*, *Festival de Música Española* de Cádiz, *Encuentro de las Artes y las Letras de Iberoamérica* de Huelva,. Em 1997 Brouwer dirige esta orquestra em Portugal, sendo solista o guitarrista japonês Kazuhito Yamashita em obras de Rodrigo, Yoshimatsu, Fugie e Tedesco num concerto integrado na 4ª edição do *Festival Internacional de Guitarra de Santo Tirso*.

Apesar de terminar a sua permanência nesta orquestra em 2001¹⁹ o seu vínculo não permanente durou até 2003. Em 2005 o mérito da sua actividade foi reconhecido através de uma homenagem no Festival de Guitarra de Córdoba.

¹⁹ “Tive de deixar Córdoba devido a problemas de saúde que me levaram a conduzir a minha vida de outra forma.” (CASTÁN, 2009)

1.2 - O COMPOSITOR

Em artigo publicado na *Classical Guitar Magazine*, Collin Cooper, crítico inglês, refere-se a Leo Brouwer como sendo o maior compositor para a guitarra vivo. Muito embora advogando não dever aplicar-se uma afirmação destas de ânimo leve, considerava não ser possível pensar noutra nome merecedor de tal classificação²⁰.

Desde muito cedo Leo Brouwer, consciente de lacunas no repertório existente para guitarra, se sentiu fortemente motivado para a composição. “Não temos o Quinteto de Brahms, a História do Soldado de Stravinsky, a música de Câmara de Hindemith, as Sonatas de Bartók.” (MCKENNA 1988, 10-16)²¹. Na sua jovem e ambiciosa irreverência pensou vir a ser capaz de escrever repertório equivalente para guitarra. Este terá sido um dos motivos que o incentivaram a compor para o instrumento.

Numa entrevista concedida a Vladimir Wistuba-Alvarez²² em Junho de 1988, Brouwer é questionado sobre um artigo publicado na *Latin American Music Review* (Vol. 8, 1987) onde se refere que “...o início de Leo Brouwer como compositor foi o resultado de uma súbita catarse que o fez repensar os acontecimentos perceptivos.” Brouwer afirma: “Foi uma tomada de consciência que antes não tinha em relação à guitarra como executante. A minha relação com o instrumento foi lúdica e continua a ser lúdica, apesar da técnica, da exigência profissional e de outros factores, mas esse é o ponto de partida. Tanto que a composição se converteu numa motivação de vida especial, começando a ver tudo do ponto de vista compositivo: o que me rodeia, a sociedade, a relação entre as coisas, as relações de conteúdo e forma, tudo.” (ALVAREZ 1989, 135-147)²³

Compôs as suas primeiras obras para guitarra no início dos anos 50. São de destacar: *Prelúdio*, *Danza Característica*, *Pieza Sin Título Nº1* e *Fuga nº 1* para guitarra solo e *Micro-Piezas* para duas guitarras. Quando compôs estas obras já dominava com segurança os

²⁰ ALVAREZ 1989, 135-147.

²¹ “We didn’t have a Brahms quintet for the guitar, we didn’t have the L’Histoire du Soldat by Stravinsky, we didn’t have the chamber music by Hindemith, we didn’t have any sonatas by Bartók.” (MCKENNA 1988, 10-16)

²² Compositor Chileno radicado na Finlândia.

²³ “...tu comienzo de compositor fue producto de una catársis súbita que te hizo replantearte los hechos perceptuales de una nueva manera.” Brouwer afirma: “Fue propiamente una toma de conciencia que yo no tenía con relación al instrumento, a la guitarra como ejecutante. Mi relación fue lúdica, sigue siendo lúdica, a pesar de la técnica, de la exquisitez profesional, de todo lo que tú quieras pero ese es el punto de partida. En tanto que la composición se convirtió de pronto en una motivación de vida esencial y ví, empecé a ver todo desde el punto de vista compositivo, es decir todo el mundo era una composición: el entorno, la sociedad, la relación entre cosas, las relaciones de contenido y forma, todo.” (ALVAREZ 1989, 135-147)

procedimentos formais da música. Detentor de uma técnica sólida e grande criatividade pôde conseguir uma notável capacidade de síntese.

Praticamente autodidacta em composição²⁴ foi graças a uma bolsa do governo revolucionário cubano que Leo Brouwer frequentou a prestigiada Julliard School de Nova Iorque (embora por apenas seis meses²⁵) e a Universidade de Hartford, no estado de Conneticut. Estudou com Vincent Persichetti²⁶ e com Stephan Wolpe. Estudou direcção coral e assistiu às aulas de direcção orquestral de Jean Morel; realizou estudos de Música Antiga com o alaudista Joseph Iadone.

Sofreu influências das linguagens mais vanguardistas (teve acesso a bibliotecas especializadas onde chegava a passar oito horas por dia estudando partituras) e assistiu a concertos e conferências de grande nível. Contactou com personalidades como Leonard Bernstein, John Cage ou Aaron Copland. São desta fase algumas das suas obras de referência, como a primeira série dos *Estudios Sencillos* para guitarra, o *Quarteto de Cordas nº 1* e a *Sonata para Violoncelo solo*.

Apesar dos largos horizontes que se lhe abriam nos Estados Unidos, Leo Brouwer regressa a Cuba em Outubro de 1960, num período de grande conturbação nas relações entre os dois países após a revolução cubana. No seu entender a revolução devolvia a Cuba a identidade como país, permitia recuperar quatro séculos de cultura e possibilitava a experimentação na arte criando necessidade cultural²⁷.

As obras *Canción de Giesta* para orquestra de sopros, harpa, piano e percussão, o *Quarteto de cordas nº 2* ou as *Cantigas del Tiempo Nuevo* para piano, harpa, dois percussionistas, coro infantil e actores (dedicadas à memória de Che Guevara) são deste período e reflectem os ideais revolucionários com que se identificava.

Após regressar dos Estados Unidos e com apenas vinte e um anos foi nomeado professor de Harmonia, Contraponto e Composição do Conservatório Amadeo Roldán. Foi igualmente nomeado director do Departamento de Música do Instituto Cubano da Arte e da Indústria Cinematográfica (ICAIC), entidade criada em 1959 como um instrumento de opinião e formação da consciência colectiva. Deste vínculo surge música *brouweriana* para cerca de sessenta filmes de curta, média e longa duração. A qualidade da sua música para o

²⁴ “No último nível de composição, o homem tem de descobrir por ele mesmo, não pode repetir fórmulas (indispensáveis inicialmente). Vejo os meus companheiros preocupados com as formas variação e sonata, com a composição serial, a escola de Schoenberg... Isto é bom para o estudante mas para o adulto não. É por isso que sou autodidacta em composição.” (Brouwer in DUMOND 1988, 12-19)

²⁵ DUMOND 1988, 12-19.

²⁶ Este ter-lhe-á dito: “Tu não tens necessidade de estudar composição: compõe.”

²⁷ Opiniões demonstradas por Brouwer em várias entrevistas e publicações.

cinema viria a ser reconhecida em eventos como a *Mostra de Cinema de Veneza* ou por instituições como a *Cinemateca de Berlim*.

Sob a sua direcção, o Grupo de Experimentação Sonora do ICAIC (GES ou GESI) criado por Alfredo Guevara²⁸, que tinha como objectivo a renovação da música popular cubana (sobretudo na vertente de envolvimento e compromisso político através da canção de autor, durante a década de sessenta) viria a fazer história na América Latina. Este grupo foi a génese do movimento Nova Trova Cubana²⁹. A formação do GES foi influenciada pelas experiências de renovação da música popular brasileira levada a cabo por artistas como Gilberto Gil e Caetano Veloso.

No GES participavam personalidades diversas, de variados estilos musicais, sobretudo músicos de Jazz e cantautores. Era um grupo muito heterogéneo onde a discussão e partilha de ideias eram permanentes. Destacavam-se o cantor Pablo Milanés, o compositor e intérprete Sílvio Rodríguez (que viria a ser convidado para realizar concertos nas temporadas da Orquestra de Córdoba da qual Brouwer foi fundador e Maestro Titular), Sara González (considerada a Janis Joplin cubana) e o guitarrista e investigador Sergio Vitier.

Segundo Brouwer, “...inovar é uma condição intrínseca a qualquer adepto da Revolução; restringir ou subestimar as massas é que é uma atitude burguesa.”³⁰ O compositor passa a ser o motor da vanguarda musical cubana.

Ao caracterizarmos e contextualizarmos a sua obra, não podemos deixar de referir que existe constantemente (mesmo no período predominantemente vanguardista) influência popular, quase sempre de natureza afro-cubana. Brouwer mantém sempre presentes as suas raízes e isso é uma constante na sua música. Estes dois factores (erudito e popular) permitem-lhe uma sustentada linguagem ecléctica, integrando uma pluralidade de culturas e estéticas que fazem dele uma referência como compositor. O seu espectro idiomático é entretanto enriquecido com as novas tendências que absorve durante a sua estadia nos EUA ou na presença em importantes eventos musicais na Europa.

Em 1961³¹, num período em que Cuba começa a sentir os efeitos do embargo imposto pelos EUA, é convidado a visitar o *Outono Varsoviano*, festival polaco ligado à música de vanguarda. Assistiu, entre outras, à obra *Zyklus* de Stockhausen e à estreia da *Homenagem às vítimas de Hiroshima* de Penderewsky. Já antes tinha sido responsável pela difusão em Cuba de gravações recentes de Boulez e Stockhausen.

²⁸ Importante intelectual e realizador cinematográfico Cubano.

²⁹ Ver glossário.

³⁰ Brouwer in ZANON 2003.

³¹ Ver referência do próprio em BROUWER 1982, 26 e 27.

As suas obras *Sonograma I*, para piano preparado, *Conmutaciones*, para três executantes, *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo*³², para orquestra ou *La Espiral Eterna*, para guitarra são escritas dentro da linguagem mais vanguardista praticada neste período.

Existe um fio condutor desde as suas primeiras obras, uma certa individualidade, onde a essência (como as influências nacionalistas) segue aliada à comunicação através das tendências estéticas internacionalmente em voga. Mas não se limita apenas a seguir a “moda”. A identidade da sua obra leva a que muitos o considerem um compositor pós-moderno. Como diz Tomás Marco, Brouwer é “...um dos compositores mais arquetípicos e definitórios...”³³ do movimento conhecido como pós-modernidade.

As obras para guitarra solo contribuem para solidificar a sua reputação internacional. Pode afirmar-se que as primeiras composições do seu repertório constituem uma introdução à música contemporânea, por traduzirem o discurso algo cerrado da vanguarda dos anos 60 para termos mais acessíveis ao ouvido menos preparado. Isto acontece em obras tecnicamente mais simples, sem grandes complicações de notação e que privilegiam a improvisação controlada, em vez de uma métrica demasiado complexa³⁴.

Para Brouwer, a guitarra é essencialmente um instrumento de ressonância com possibilidades para além das tradicionalmente consideradas. É notória a utilização que faz de meios técnico-mecânicos até então pouco ou nada explorados: barra com polegar de mão esquerda como utilizado no violoncelo de modo a conseguir maior extensão; *pizzicato Bartok* (ex.: *Variações sobre um tema de Django Reinhardt*) portamento do género *blue note* com o intuito de conseguir intervalos inferiores a meio-tom saindo assim da divisão cromática (ex.: *Tarantos*) percussão com ambas as mãos nas cordas e ao longo do diapasão criando passagens aleatórias (ex.: *La Espiral Eterna*) frases em *campanelas* ou arpejos e esquemas de ligados de mão esquerda em simultâneo com cordas soltas (ex.: *Paisagem Cubana com Campanas*) uso de scordaturas incomuns na guitarra (ex.: *Hika*).

Acrescentou ainda alguns procedimentos não guitarrísticos como: tocar utilizando um arco de violoncelo ou utilizar outros materiais para “preparar” as guitarras: palitos de madeira (ex.: *Paisagem Cubana Com Rumba*), materiais metálicos ou de vidro.

³² “É uma visão do universo sonoro de todos os tempos, das grandes tradições das modernidades. Inclusive os grandes clássicos pois, ao apresentar em simultâneo as suas vozes, transformo-as num magma sonoro contemporâneo. Termina com um acorde medieval em repouso. Nunca souberam classifica-la.” (Brouwer in SILIÓ 2009).

³³ MARCO 2002, 341.

³⁴ Uma das suas obras de referência nesta matéria é *Cânticum*.

No conjunto muito identitário da sua obra, podemos distinguir três períodos que o compositor não enjeita:

1 - Anos pré-revolução cubana (1959), onde se nota um vínculo muito grande com a estética nacionalista. A criação da primeira série dos *Estudios Sencillos*, com intuito didático e forte presença de elementos da música popular cubana, torna-se uma síntese dessa primeira fase. Vão acontecendo algumas transformações estéticas nos períodos que se seguem, mas a obra de Leo Brouwer não abandona o sentimento nacionalista, mostrando influência da música de compositores como Bela Bártok e Igor Stravinsky. O início da década de 60 marca a transição para a fase seguinte:

2 - A vanguarda. A influência estética *vanguardia europea* nos anos 60 e 70, não o leva à ruptura com o seu estilo anterior. Aparece mais como um desenvolvimento natural de uma pesquisa sonora já antes procurada. Os procedimentos técnicos expandem-se: aleatorismo, improvisações sobre pequenos motivos, uso do silêncio ou timbres e sonoridades inesperadas percorrem o seu idioma musical. Esta fase, mais experimentalista, conduz a uma saturação natural por ignorar os elementos de equilíbrio (dia/noite, luz/escuridão, tensão/distensão...). Segundo Brouwer “...nessa época não existiu equilíbrio, existiu uma sobrecarga na densidade do elemento dissonância como elemento de vibração, como conceito, e foi esse o grande erro a que se chegou, uma ampla margem de abstracção que chegou quase a limites inimagináveis.” (ALVAREZ 1989, 135-147)³⁵

Brouwer orienta a sua música no caminho de uma nova estética, a que chama de

3 - “Nueva Simplicidad”³⁶, terceira fase iniciada nos anos 80, na necessidade de aumentar o espectro auditivo, sem contudo cortar com a linguagem anterior. Leo Brouwer viaja livremente na fronteira entre o erudito e o popular, a tradição e a experimentação, o nacionalismo e a vanguarda. Embora os guitarristas continuem a tirar prazer da sua obra mais vanguardista, ele já não o consegue comendo. Precisa acreditar no que faz pensando ser necessário que a música deixe de ser tão cerebral a matemática. Refuta a ideia de retornar às raízes pelo facto de as raízes estarem constantemente presentes na sua obra.

³⁵ “...en esa época no existió balance, existió una sobrecarga en la densidad del elemento disonancia como elemento de vibración, como concepto, y fue ese el gran error a que se llegó, un amplio márgen de abstracción que llegó casi a límites insospechados.” (ALVAREZ 1989, 135-147)

³⁶ Em relação a esta fase, leia-se BROUWER 1982, 10-11.

Compositor maduro e coerente desenvolve o seu discurso entre o minimalismo a atonalidade e o aleatorismo, utilizando por vezes citações da sua própria música ou de obras de grandes compositores da história da música. Alguns dos motivos e mecanismos utilizados ao longo da sua obra são desenvolvimentos dos seus *Estudios Sencillos*. Embora se possa apontar alguma repetição motívica ao longo da sua obra, Brouwer fez o suficiente na sua vida para três compositores. Encontra assim um equilíbrio através de elementos de comunicação já sedimentados, onde as rupturas com a vanguarda contrastam e convivem paralelamente. “Há um anúncio disto na minha velha obra de 67 que se chama *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*.” (ALVAREZ 1989, 135-147)³⁷

³⁷ “Hay un anuncio de esto en mi vieja obra de 67 que se llama *La tradición se rompe . . . pero cuesta trabajo*.” (ALVAREZ 1989, 135-147)

2 – CARACTERIZAÇÃO E ASPECTOS TÉCNICO-INTERPRETATIVOS DE ALGUMAS OBRAS PARA GUITARRA SOLO.

2.1 - ESTUDIOS SENCILLOS

Para cada instrumento existem séries de estudos indispensáveis a uma boa formação técnica e mecânica. A exemplo do que ocorre na aprendizagem de outros instrumentos, existem no repertório formativo guitarrístico estudos imprescindíveis. São disso exemplo os estudos de Villa Lobos e os estudos de Leo Brouwer.

Durante a sua formação os guitarristas trabalham estudos dos clássicos Carulli, Carcassi, Diabelli, Giuliani, Sor ou Aguado. São inúmeros os pequenos trechos compostos por estes autores, alguns deles com métodos publicados dedicados à aprendizagem da Guitarra. É com agrado que os alunos abordam os estudos de Leo Brouwer. A linguagem empregue, uma mistura de modernismo e linguagem popular afro-cubana como em toda a sua música, é entusiasmante.

Enquanto docente, apliquei inúmeras vezes estes estudos, com óptimos resultados. Além de estarem escritos numa linguagem mais próxima da actualidade, os objectivos pretendidos estão bem delineados, conseguindo os alunos ultrapassar obstáculos, porque não afirmá-lo, com um prazer acentuado. O compositor define desde logo dinâmicas, combinações rítmicas e digitações específicas numa escrita muito bem adaptada ao instrumento.

Embora as duas primeiras séries dos *Estudios Sencillos* ficassem completas em 1972 (as duas seguintes em 1981), Brouwer começou a escrevê-los em 1959. Sendo igualmente exercícios de composição, fê-lo como procura de algumas soluções para o seu próprio estudo e que se revelaram interessantes para o trabalho técnico de qualquer guitarrista.

Percorrendo os estudos, concluímos desde logo que se destinam aos níveis básico e secundário, concentrando-se nas primeiras posições da escala da Guitarra. São abordados os aspectos usuais da mecânica guitarrística: pulsação simples e apoiada³⁸, trabalho de polegar da mão direita, movimento simultâneo e paralelo dos dedos indicador e médio da mão direita

³⁸ Ver glossário.

em pulsação simples e em cordas contíguas; ligados de mão esquerda (notas apenas pulsadas pelos dedos daquela mão), arpejos (refiro-me ao procedimento mecânico da mão direita ao tocar com os dedos *polegar* (p), *indicador* (i), *médio* (m) e/ou *anelar* (a), em pulsação simples, alternadamente e em várias fórmulas ascendentes, descendentes e mista), blocos de dois a cinco sons, introdução ao trémolo, ornamentos...

Para além disso, vai sugerindo ao aluno indicações dinâmicas e tímbricas, tornando os estudos muito interessantes no domínio musical. São também utilizadas as mudanças de compasso e de métrica, com acentos variados em que um compasso 4/4 pode ser dividido em grupos de colcheias 3+3+2 ou 2+3+3.

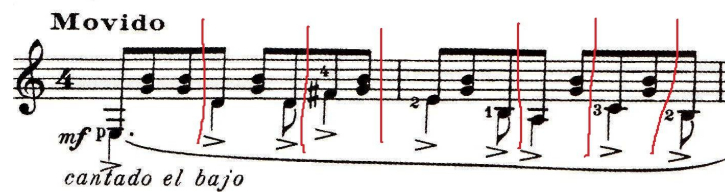
É dedicada especial atenção à acção do polegar direito logo nos primeiros estudos porque, ao conhecer as dificuldades que se apresentam ao guitarrista, sabe que o polegar é um dedo extremamente importante em vários vectores: move-se em sentido contrário aos restantes dedos da mão direita e, para além de frequentemente desenhar as linhas do baixo, é chamado constantemente a alternar este papel com outros, no auxílio a melodias, acordes ou arpejos.

Resumindo, Leo Brouwer pretendeu que estes estudos registassem os princípios e as fórmulas básicas da técnica guitarrística em pequenos trechos que tivessem musicalidade e estrutura, dentro de uma linguagem mais moderna.

Para as considerações que se seguem, foram tidas em conta as edições de 1972 (estudos 1 a 10), 1983 (estudos 11 a 20) e a edição revista dos vinte estudos, de 2006, todas da editora parisiense Max Eschig.

1ª E 2ª SÉRIES (1972)

No *Estudio I*, o polegar direito tem como função apresentar o baixo (Mi – nota que depois será igualmente o final de frase) e logo de seguida cantar uma melodia a partir da quarta corda, enquanto o indicador e o médio acompanham com blocos de dois sons em movimento simultâneo e paralelo. Nos dois primeiros compassos (ex. musical 1) é sugerida uma subdivisão habitual na música latino-americana: o primeiro em 3+3+2 e o segundo aproveitando a síncopa apresentada pelo Ré do primeiro em 3+2+2+1. Este estudo exige contrastes dinâmicos assinaláveis (*mf a p*, *ff a mp*) constantes em todos os estudos.



Exemplo musical 1³⁹

O *Estudio II* é um *Coral* a quatro vozes (ex. mus. 2), em que o executante tem de conseguir homogeneidade tímbrica e dinâmica nos dedos da mão direita: P, i, m. Deve igualmente trabalhar-se este estudo com o máximo de *legato*, mantendo nas cordas pelo maior tempo possível os dedos da mão esquerda e sem pousar demasiado cedo os dedos da mão direita. Deve referir-se que Brouwer rejeita os tempos previstos na edição Max Echig de 1972, por se encontrarem quase todos errados (o estudo II deveria durar 2'00''!). Em 2006 a mesma editora publicou novamente os estudos, corrigindo estes bem como outros erros que comentarei mais adiante e em cada estudo.



Exemplo musical 2

³⁹ As referências pormenorizadas deste exemplo musical e seguintes encontram-se no ÍNDICE DE FIGURAS E DE EXEMPLOS MUSICAIS, pp 8-10 desta dissertação.

O *Estudio III* contrasta com o anterior em termos de carácter e velocidade, com o polegar a cantar uma linha melódica contraposta por outra desenhada pelos dedos i, m, (ex. mus. 3), num movimento similar ao mecanismo de trémolo (técnica de repetição de notas que tem como objectivo a continuidade de uma voz). O próprio compositor assume este estudo como uma iniciação ao trémolo. Cada frase é repetida e tem metade da duração da anterior (constituindo as duas primeiras frases uma *secção áurea*⁴⁰ tão a gosto de Brouwer).

Exemplo musical 3

No *Estudio IV*, o procedimento é idêntico ao do estudo I mas com a presença de uma pequena barra⁴¹ e alterações de compasso. (ex. mus. 4) Uma ponte nos compassos 17 e 18 (ex. mus. 5) utiliza de forma mais “apertada” a linha melódica do polegar dos dois compassos anteriores.

Exemplo musical 4

Exemplo musical 5

A primeira série fica concluída com um estudo onde o polegar assume de novo destaque mas como baixo, estando os dedos i, m, a, a alternar entre um arpejo e uma melodia entrecortada. O *Estudio V* tem por base rítmica o padrão de cinco notas por compasso que

⁴⁰ Ver glossário.

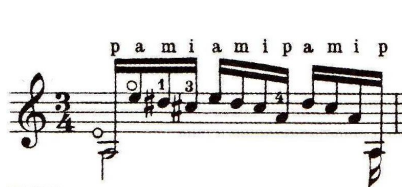
⁴¹ Ver glossário.

caracteriza o *Son Cubano*⁴² e que é conhecido por *cinquillo*⁴³. A referência *montune* leva-nos a uma variante do *Son*, o *Montuno*, provavelmente originário da região montanhosa do Leste de Cuba. (ex. mus. 6)



Exemplo musical 6

A segunda série inicia-se com um estudo de arpejos (ex. mus. 7). Brouwer prevê que esses arpejos possam ter outros desenhos de mão direita, de forma a trabalhar várias fórmulas. A edição da Max Echig contém já uma alternativa de arpejo um pouco mais complexa, com o polegar a pulsar três notas seguidas (ex. mus. 8).



Exemplo musical 7

Cette étude peut admettre de nouvelles formules, par ex. :



Exemplo musical 8

No *Estudio VII* Brouwer escreveu a indicação *Lo más rápido posible*. Para a sua execução proponho o arpejo ascendente (p, i, m, a) em pulsação simples e depois, já numa corda apenas, a pulsação apoiada; continua com a fórmula i, m, em pulsação apoiada alternada por ligados da mão esquerda e transição de cordas ascendente (descendente em termos de altura de som). É uma excelente oportunidade para se trabalhar a alternância entre a pulsação simples e apoiada nos dedos i, m, a. (ex. mus. 9).



Exemplo musical 9

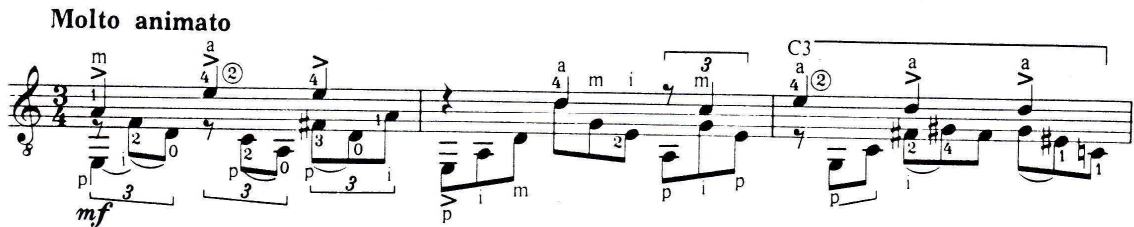
⁴² Ver glossário.

⁴³ Ver glossário.

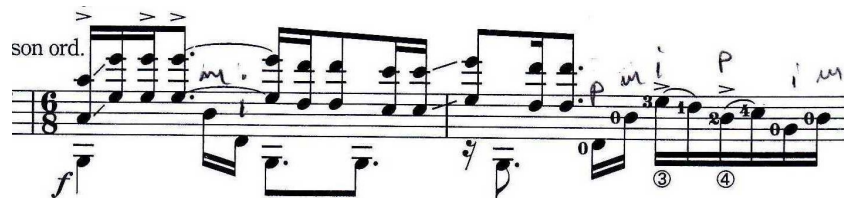
O *Estudio VIII* é dividido em três partes – **A B A** – e começa com um cânone (ex. mus. 10) sobre uma melodia búlgara (Brouwer cita esta melodia em várias das suas obras, nomeadamente no terceiro dos *Três Apuntes* – ex. mus. 11 - e em *Hika* – ex. mus. 12), mais uma vez trabalhando a personalidade melódica com o polegar direito. A parte **B** apresenta a mesma melodia cantada pelo polegar mas alternada com arpejos nas cordas mais agudas e num andamento mais veloz até retornar a **A** e terminar com uma pequena coda.



Exemplo musical 10



Exemplo musical 11



Exemplo musical 12

O *Estudio IX* tem um carácter rítmico e percudido. Os baixos surgem em constantes síncopas características da música popular cubana. (ex. mus. 13) Tecnicamente, o trabalho mais importante para o guitarrista são os ligados, sobretudo os descendentes em cordas próximas a outras que devem simultaneamente soar, se bem que o compositor prevê *staccatos* para estas. Deve ser tocado rápido mas sem desvirtuar o balanço de sabor cubano característico. No compasso 9 está escrito no baixo um *Dó* grave que a guitarra não possui, a não ser em diferente *scordatura*, o que não é pedido. Porém, é evidente o erro de impressão, sendo essa nota um *Mi* (6ª corda).



Exemplo musical 13

Termina a segunda série com o *Estudio X* onde a sincronização entre dedos i,m (mão direita) e 1, 2, 3, 4 (mão esquerda) é colocada à prova (ex. mus. 14), sobretudo quando levada a tempos mais rápidos. Acordes, notas de polegar, cromatismos e arpejos constituem os seus elementos composicionais. Tal como no estudo anterior, é óbvio o erro de impressão nos compassos 2 e 24, no acorde *Sol/Ré/Sol*, em que o *Sol* grave é de facto um *Mi* (6ª corda).



Exemplo musical 14

Penso que as duas primeiras séries de estudos são fundamentais para qualquer guitarrista do nível básico. As duas séries seguintes comportam já estudos de maior dimensão e dificuldade, devendo ser abordados a partir do nível secundário/complementar, podendo continuar alguns como trabalho técnico-musical regular durante a actividade profissional (ex.: 4ª série).

3ª E 4ª SÉRIES (1983)

A partir da terceira série, Brouwer indica qual o seu propósito com cada um dos estudos. No *Estudio XI* refere que este serve *Para os ligados e as posições fixas* (ex. mus.15). Já explicamos que, na técnica guitarrística, nos referimos aos *ligados* como um procedimento em que as cordas são pulsadas apenas com os dedos da mão esquerda. Por posição fixa, entende-se que, na mão esquerda, pelo menos um dedo se mantém na mesma nota, podendo os restantes manter-se ou não (neste caso o que se mantém serve de pivot). Segundo Brouwer,

no manuscrito⁴⁴ não escreveu posições fixas mas sim *notas tenidas*, ou seja, notas mantidas. A questão não é relevante uma vez que ambas as expressões se referem à mesma intenção.

XI

Pour les liés et les positions fixes
(Para los ligados y las posiciones fijas)

Exemplo musical 15

O padrão rítmico deste estudo é colcheia (com semínima simultânea como nota de baixo, embora a mesma da voz superior) e duas semicolcheias (ex. mus. 16). O motivo melódico segue sempre das semicolcheias para a colcheia seguinte, ou seja, da parte fraca para a parte forte do tempo. Não obstante, os dedos da mão esquerda referentes às semicolcheias devem manter-se enquanto possível em posição fixa.



Exemplo musical 16

A segunda parte do estudo, que deve manter o tempo da primeira, deve ser tocada com o máximo de *legato* (ex. mus. 17).



Exemplo musical 17

O *Estudio XII - Para os acordes quebrados em legato* é um pequeno trecho calmo em compasso ternário e com motivos melódicos cromáticos. Nos primeiros compassos trabalham-se vozes em movimentos contrários e os seguintes vozes paralelas. Nos compassos

⁴⁴ Leo Brouwer referiu-se ao manuscrito dos estudos nas masterclasses que em que participei.

13 e 14 o padrão é alterado para um arpejo terminando o estudo com uma sequência de acordes em bloco.

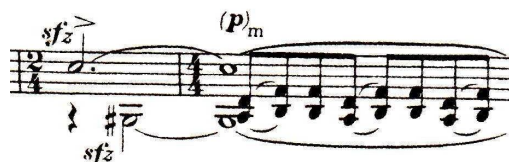
Os *Estudios XIII e XIV* têm um objectivo comum, ou seja, para os ligados duplos (mão esquerda) e o polegar (mão direita). Embora ambas as edições Max Eschig refiram no *Estudio XIII - Para os ligados e as posições fixas* e no *XIV - Para os ligados e o polegar*, o manuscrito de Brouwer apenas refere respectivamente *Para as notas mantidas e ligados duplos* e *Para os ligados duplos*. No entanto e segundo as suas explicações que tive o privilégio de ouvir pessoalmente, os dois estudos servem os três propósitos: notas mantidas, ligados duplos e polegar.

Nestes dois estudos, o movimento de vai-vem das notas superiores em *piano* e *legato* com os ligados ascendentes sugere o balanço rítmico das maracas (ex. mus. 18), um instrumento de percussão fundamental no *Son Cubano*, contrastando com o carácter melódico do baixo, sempre com intensidades acima de *mf* (no *Estudio XIV* vai alternando com *pianos* como efeito de eco).



Exemplo musical 18

Um exercício interessante surge entre os compassos 21 e 29 do *Estudio XIII*, com dois dedos (3 e 4) a manterem-se fixos enquanto outros dois (1 e 2) realizam ligados ascendentes (ex. mus. 19). No *Estudio XIV* as várias secções são separadas por arpejos lentos. A partir do compasso 13 (segunda secção) os ligados duplos ascendentes são alternados pelos descendentes igualmente duplos. A secção assinalada com *muy poco meno* é repetida, se bem que o sinal de início de repetição está omissa na partitura da primeira edição.

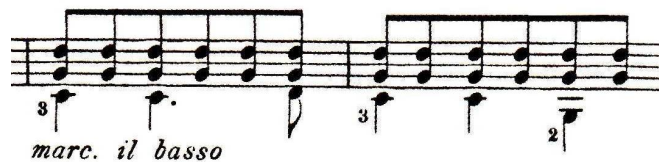


Exemplo musical 19

O *Estudio XV* e último da 3ª série é uma *Sarabanda* (ex. mus. 20) e destina-se aos acordes de três sons, tal como refere a edição francesa. Eu acrescentaria ...e *independência do polegar*, pois nos compassos 14 a 21 e 32 a 39 é exigida ao guitarrista essa capacidade, de forma a destacar as notas melódicas pulsadas por aquele dedo (ex. mus. 21).



Exemplo musical 20



Exemplo musical 21

Os *Estudios XVI, XVII e XVIII* estão dedicados à ornamentação. Brouwer escreve numa figuração que sugere a ornamentação barroca. No primeiro, se bem que a edição de 1983 da Max Eschig indique *Grave*, o autor sugere (no manuscrito e segundo indicações dadas nas masterclasses a que assisti) *Tempo de Abertura Francesa* (já indicado na edição de 2006), estilo em que o estudo se baseia. Pelo facto de ser comum no estilo barroco e em ritmos galopados sobrevalorizar a duração da nota longa e subvalorizar a nota curta, Brouwer exagera este procedimento escrevendo as notas longas com um acréscimo de duplo ponto de aumento e as curtas com figura ainda mais curta que o habitual. Ao escrever mordentes e trilos com a figuração real, permite ao instrumentista executar o ornamento com exactidão, não deixando de apresentar em pentagrama paralelo a nota principal e o símbolo que representa o ornamento (ex. mus. 22). Desta forma, o estudante pode executar com certeza e em simultâneo conhece a simbologia.



Exemplo musical 22

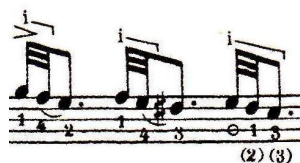
Quanto ao *Estudio XVII*, nas referidas edições está escrito apenas o subtítulo *Para os ornamentos*. Brouwer pretendeu que aquele se destinasse aos *arpejos mistos e ornamentos curtos*. A ornamentação escrita na primeira secção deve ser executada com rapidez, uma vez que a sua figuração se apresenta “cortada” e, porque o compositor concebeu estes estudos para trabalhar o estilo ornamental barroco, a mesma deve ser tocada a tempo, ou seja, com o início do ornamento a tempo (ex. mus. 23).



Exemplo musical 23

Na edição de 1983 existe um erro no compasso 26 confirmado pelo autor nas referidas masterclasses: a quarta semicolcheia do compasso 26 é um *Fá #* e não um *Sol* (a edição de 2006 já corrigiu este erro); a indicação de *poco più mosso* do compasso 10 não é de Brouwer.

O *Estudio XVIII* apresenta material temático que virá a ser usado no *Concerto Elegíaco*, dedicado a Julian Bream. Segundo Brouwer e conforme está referido no seu manuscrito, é o único estudo que tem como objectivo apenas a prática dos ornamentos. Conforme se pode constatar, o primeiro sistema do estudo contém dois flagrantes erros de impressão: a ausência de barras de divisão de compasso e a falta de pontos de aumentação nas colcheias *Fá#*. No compasso 13 existe um efeito de *quasi arpa* a realizar com o deslizamento de apenas um dedo da mão direita nas cordas necessárias (ex. mus. 24), o que exige um grande controlo.



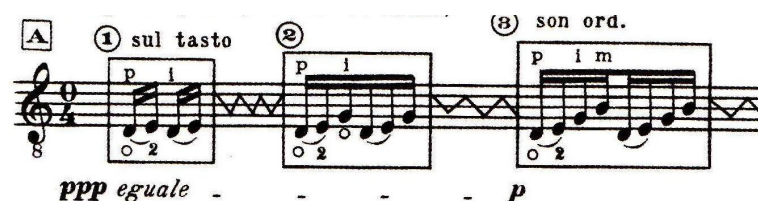
Exemplo musical 24

Os dois últimos estudos partilham algum material, nomeadamente as três primeiras linhas. Nas masterclasses em que participei, o compositor falou de uma questão que passo a referir. Existem guitarristas que, pelo facto de trabalharem muito com acompanhamentos e por isso com acordes e posições fixas mais rígidas, não detêm tanta destreza como aqueles que são solistas ou melodistas. Estes, por seu lado, não terão tanta resistência na mão esquerda e nos acordes, sobretudo quando utilizam barras (um único dedo – 1 – a pisar várias cordas). Neste sentido, estes dois estudos completam-se pois cada um versa uma destas questões. O *Estudio XIX* inicia com compassos em acordes de quatro sons em bloco, alternados por outros onde é evidente o jogo de 2 contra 3 ou de 3/4 contra 6/8. Os compassos 27 a 34 poderiam ter sido escritos em 2/4, embora o compositor tenha preferido as *hemíolas* (ex. mus. 25). A indicação dinâmica inserida no compasso 33 não é original de Brouwer. Ainda segundo ele, o último acorde deste estudo contém um *Mi* da quarta corda que não aparece na edição francesa de 1983 (erro corrigido na edição de 2006).



Exemplo musical 25

O *Estudio XX* começa, como já vimos, com os primeiros três sistemas do estudo anterior. Após esta “introdução”, segue-se uma série de motivos progressivos escritos dentro de “caixas” (ex. mus. 26). Segundo os padrões da escrita moderna das décadas de sessenta e setenta do séc. XX, Brouwer deixa o número de repetições de cada frase ao critério de cada intérprete. Esquemas técnicos idênticos são empregues noutras composições deste autor, como por exemplo o *Prelúdio Epigramático nº 2* ou a última parte das *Variations sur un thème de Django Reinhardt*, embora com um número de repetições pré-definido.



Exemplo musical 26

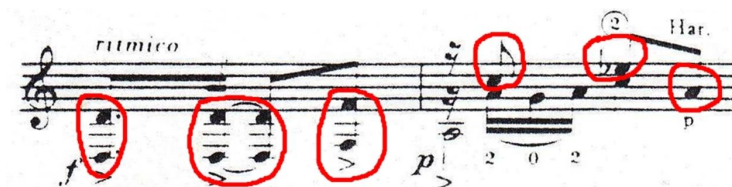
2.2 - DANZA CARACTERÍSTICA - "QUÍTATE DE LA ACERA" (1957)

Esta obra, dedicada a seu professor Isaac Nicola, é uma das obras mais tocadas e gravadas do repertório guitarrístico. Retrata movimentos de dança de origem afro-cubana. O balanço dado pelo baixo (ex. mus. 27) é característico do *Son Cubano*.



Exemplo musical 27

Nos compassos cinco e seis (ex. mus. 28), através de dois motivos dialogantes assentes num padrão rítmico bi-compassado usual na clave⁴⁵, é sugerido o *vacunao*⁴⁶. Este movimento coreográfico típico da *Rumba*, é uma derivação rítmica da *Conga*⁴⁷. Enquanto esta é uma forma musical mais primária, com o seu padrão rítmico num único compasso, a *Rumba* assenta a sua estrutura num padrão de dois compassos. A forma negra original é um *cinquillo* tal como a *Conga* de Carnaval ou grande parte da música do Caribe.



Exemplo musical 28

O subtítulo da obra significa *Sai do caminho*, tem origem no refrão *Quitate de la acera, que mira que te tumbo* do tema de *Conga* carnavalesca que inspirou Brouwer. Em cortejos como o desfile carnavalesco são executados trechos musicais idênticos àqueles em que se baseia esta obra; os movimentos de dança dos participantes no desfile vão ajudando a empurrar quem ousa atravessar-se no caminho do cortejo.

⁴⁵ Ver glossário.

⁴⁶ ALVAREZ 1989, 135-147. Ver também glossário.

⁴⁷ Ver glossário.

Com a guitarra em *scordatura* (6ª corda em *Ré*), esta obra tem como forma estrutural **A B A Coda**. O primeiro **A** inicia tendo por base o motivo rítmico do baixo (ex. mus. 27) durante quatro compassos sobre a nota *Sol*; os seguintes quatro compassos contêm a célula bi-compassada que sugere então o *vacunao* (ex. mus. 28) e os compassos 9 e 10 concluem a apresentação motívica. Em anacruse para o compasso 15 surge um diálogo a duas vozes que precede nova célula bi-compassada, de carácter enérgico e que inclui *rasgueado*⁴⁸. Após um compasso $\frac{1}{4}$ em pausa temos o **B** que tem o motivo inicial transposto uma quarta abaixo (sobre a nota *Ré*) e que inclui, nos compassos 35 a 38, nova alusão ao já referido *vacunao*; nova repetição do motivo inicial uma segunda maior acima (sobre a nota *Mi*) conduz-nos a um acorde *Fortíssimo* prolongado em mais dois compassos por repetição em *tambora*⁴⁹. Ritmicamente, a secção **B** não difere em muito de **A**, sendo a transposição harmónica a principal diferença entre as duas secções.

Nos compassos 54 a 69 temos uma ponte com material temático completamente diferente. Inicia com duas vozes paralelas com a voz superior em harmónicos oitavados (ex. mus. 29), que depois se transformam num cânone. O carácter é contrastante com o das anteriores secções criando uma atmosfera de repouso. O *tempo* é um pouco mais lento e com dinâmica em *piano* e mesmo *pianíssimo*, e indicações de *legato* ou *dolce*. Os dois últimos compassos desta ponte contêm um crescendo que dá origem a novo **A** repetido integralmente. Desta vez e após o mesmo compasso de $\frac{1}{4}$ em silêncio, temos uma **Coda** baseada em **B** que vai gradualmente perdendo energia até terminar em duas oitavas em *pianíssimo* com a indicação *humorístico*.

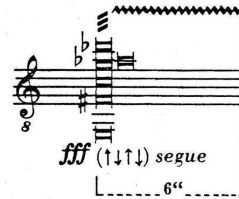
Exemplo musical 29

⁴⁸ Ver glossário.

⁴⁹ Ver glossário.

2.3 – CANTICUM (1968)

Em “*Cânticum*” Leo Brouwer procede a uma síntese das possibilidades de organização intervalar encontradas em compositores de escrita mais densa. O primeiro acorde (ex. mus. 30) concentra em simultâneo todos os intervalos que ocorrem ao longo da obra: meio-tom e sua inversão (7^a M), trítano, 4^a perfeita, 6^a menor. Estes intervalos vão sendo “desfiados”, explorando variadas articulações.



Exemplo musical 30

A primeira parte da obra, é pontilhística⁵⁰ e improvisatória. **Eclosión** significa início, surgimento, manifestação; pode ser associado à abertura do casulo de uma flor, ou a uma súbita manifestação social ou política.

A parte segunda ganha uma pulsação, um motor, debaixo de uma pedal constante (ex. mus. 31). **Ditirambo** é uma forma coral lírica de inspiração Dionisíaca, própria de ocasiões festivas e que precedia as comédias e tragédias gregas. É difícil conceber que esta obra, tão espontânea na execução, obedece a uma arquitectura pré-definida, em que todas as notas são parte integrante de uma pré-selecção de intervalos.



Exemplo musical 31

Emílio Pujol, numa carta enviada ao compositor mexicano Javier Hinojosa, refere-se a esta obra da seguinte forma: “Desde a *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla que não tinha ouvido uma obra para guitarra como *Canticum* de Leo Brouwer, que se converteu igualmente noutra ponto de partida”. (GIRO 1986, 76)⁵¹

⁵⁰ Ver glossário.

⁵¹ “Desde el *Homenaje a Debussy* de Manuel de Falla no había oído una obra para guitarra como *Canticum* de Leo Brouwer, que se convirtiera igualmente en outro punto de partida.” (GIRO 1986, 76)

2.4 - LA ESPIRAL ETERNA (1971)

Esta é, na minha opinião, a obra para guitarra solo mais vanguardista do catálogo de Leo Brouwer. Utiliza alguma gramática musical pouco habitual até então, como efeitos de percussão e uma escrita onde é privilegiado o cunho pessoal do intérprete com o que ele chama de *improvisação controlada*, enquadrando-se na música aleatória.

Alguns autores afirmam que esta obra é representativa da velha teoria de que a música é a reflexão da ordem cósmica das coisas⁵².

É importante referir que esta obra foi inicialmente planeada e estruturada para música electrónica. Porém, não dispondo de meios técnicos para a reproduzir, realizou-a na guitarra⁵³. *La Espiral Eterna* vem, segundo o próprio Brouwer, na sequência de *El Assalto al Cielo*, obra que Luigi Nono apresentou na *Bienal de Veneza* em 1970⁵⁴.

Dividida em várias secções, a obra nasce de um pequeno núcleo cromático (ex. mus. 32) que rodeia a nota *Mi* da primeira corda, com *ppp* representando afastamento. Vão sendo acrescentadas outras notas mas não numa progressão matematicamente exacta. Brouwer baseia-se na *Série de Fibonacci*⁵⁵, embora depois derive para outras opções. Toda a primeira página segue uma trajectória descendente até se centrar no *Si* da segunda corda. Cada motivo desta secção está escrito dentro de caixas, sendo o número de repetições decidido pelo intérprete. O compositor permite duas conclusões a esta primeira etapa: chegar a *fortíssimo* com a explosão de um *Pizzicato Bartok* com o uníssono daquele *Si* na quarta corda, ou em *pianíssimo*, voltando ao ponto de partida (ex. mus. 33).

Exemplo musical 32

Exemplo musical 33

A segunda secção está escrita em dois pentagramas, onde uma melodia acentuada e em notas graves contracena com motivos derivantes da secção anterior, primeiro com som

⁵² Neste aspecto é interessante ler o artigo *Cosmology in Sounds* (FERNANDEZ 1998).

⁵³ MCKENNA 1988, 10-16.

⁵⁴ CALCINES 2007, 18-27.

⁵⁵ Ver glossário.

Ao longo de toda a obra é privilegiada a presença das notas correspondentes às cordas soltas da guitarra (*Mi, Si, Sol, Ré, Lá, Mi*) e notas cromáticas adjacentes. Argeliers León⁵⁸ chamou *franjas tímbricas* aos três níveis de acção em que se estrutura a obra: arpejos cromáticos embora por vezes oitavados, pizzicatos e percussão.

Em *La Espiral Eterna* cada fragmento nasce do silêncio e regressa ao mesmo silêncio, tornando o som infinito.

Esta obra resume os procedimentos técnico-tímbricos que Brouwer utiliza na escrita guitarrística e que foram sendo anunciados em obras anteriores. Pode perceber-se ainda o que pensa o compositor da transformação do som, através de recursos aleatórios e outras técnicas de execução, deixando espaço para a criatividade do intérprete.

Esta obra, de escrita vanguardista, ousada e com componentes aleatórios, causa um excelente efeito no público das salas de concerto, mesmo no menos preparado.

Disse o guitarrista venezuelano Alírio Diaz: “A Espiral Eterna é uma das coisas mais belas que se escreveram para a guitarra.” (GIRO 1986, 77)⁵⁹

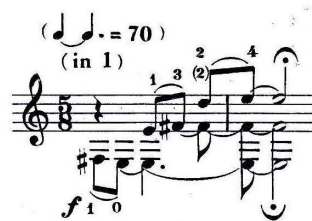
⁵⁸ Musicólogo, compositor, etnólogo e pedagogo cubano; nasceu em Havana em Maio de 1918 e morreu na mesma cidade em Fevereiro de 1991. Detinha o título de Doutor em Ciências da Arte.

⁵⁹ “Su *Espiral Eterna* es una de las cosas más bellas que se han escrito para el instrumento”. (GIRO 1986, 77)

2.5 - EL DECAMERON NEGRO (1981)

*El Decameron Negro*⁶⁰ é um conjunto de três baladas, podendo ser interpretadas por qualquer ordem⁶¹. Esta obra insere-se na fase hiper-romântica e de influência tradicional/nacionalista de Brouwer (*Nueva Simplicidad*).

A primeira balada, *El Arpa Del Guerrero*, está estruturalmente construída na forma **A B A' Coda**. Não possui armação de clave mas a aproximação a tonalidades como *Sol* (e relativo menor) ou *Mi* é marcante (exs. Mus. 36 e 37).



Exemplo musical 36



Exemplo musical 37

Inicia um tema no primeiro compasso seguido do segundo tema no compasso 3, em arpejo. No compasso 45 inicia-se a segunda secção em *Mi M* que regressa depois à primeira secção para, no compasso 81, se dar lugar à terceira secção, marcada como *tranquilo* e que se assemelha a um coral a quatro vozes.

Regressam os temas 1 e 2 no compasso 108 com uma mudança de tonalidade no motivo arpejado. No compasso 116 a segunda secção aparece igualmente noutra tonalidade para depois passar a uma secção rítmica e sincopada (*marcato*) a partir da qual podemos considerar a passagem à recapitulação e coda.

A segunda balada, *La Huída (fuga) De Los Amantes Por El Valle De Los Écos*, está composta em secções definidas por ideias musicais que rodeiam a tonalidade de *Mi*. Por vezes o compasso é livre, noutras está assinalado metricamente, sobretudo na parte B, onde é criado o efeito de eco.

A peça começa com um *Declamato Pesante*, sobre um tema em torno das notas *Mi Si Ré#* (ex. mus. 38), passando depois a uma série de variações em forma de arpejos. Depois de passar pela sub-dominante (*Lá M*), num desenvolvimento do tema 1, volta a *Mi* novamente com um *Declamato* para depois trabalhar o mesmo tema com outros recursos, como o

⁶⁰ Ver glossário.

⁶¹ Informação obtida nas masterclasses já referidas.

contraponto. A partir do compasso 28, surge o mesmo tema provocando o efeito de eco através de repetições em vários níveis dinâmicos, como o *Forte* e o *Piano Súbito*. (ex. mus. 39) Esta secção resolve em harmónicos. No *Epílogo*, aparecem de novo três dos arpejos da primeira secção, mas por ordem inversa.

LEO BROUWER
(1981)

A **Declamato pesante**

Exemplo musical 38

G **Por el Valle de los Ecos**

Rapido (galopante) (eco) (como resonancia)

f *pp*

resonante (eguale) *P*sub. legato simile

Exemplo musical 39

A terceira balada, *La Balada De La Doncella Enamorada*, contém uma alusão ao *Son* cubano através do baixo antecipado (ex. mus. 40) e vários segmentos que se identificam com aquele género musical.

Moderato

P i

Exemplo musical 40

Utiliza diferente *scordatura*, com a 6ª corda em Ré. Tem igualmente em Ré a sua tonalidade de base na primeira secção, ou A. A secção B gravita à volta da tonalidade Sol, tendo um ostinato como garantia de tensão, antes de voltar de novo à secção inicial. Este ostinato acompanha uma melodia diatónica por graus conjuntos descendentes. Existe uma secção C, na tonalidade principal mas com o tempo *Piú Mossso* da secção B. Começa com o tema inicial mas, logo de seguida, surgem algumas variações de ritmo e alguns arpejos, para voltar a ter lugar a secção A, até final da peça.

2.6 - VARIATIONS SUR UN THÈME DE DJANGO REINHARDT (1984)

O tema que inspirou Brouwer para estas variações chama-se *Nuages* e o seu criador Django Reinhardt⁶², gravou-o pela primeira vez em 1940.

Dedicada a Robert J. Vidal, fundador do Concurso Internacional de Guitarra da *Radio France* (ORTF⁶³) em 1958, esta obra começa com uma introdução em acordes arpejados e um movimento melódico cadencial. Segue-se o tema re-harmonizado por Brouwer. As três primeiras notas do tema (*Dó#*, *Ré* e *Lá*, ou seja, um intervalo de 2ª m seguido de um intervalo de 5ª perfeita) compõem o motivo mais recorrente em toda a obra (ex. mus. 41).

The image shows a musical score for 'Theme Moderato' in G major, 3/4 time. The first staff contains the melody, with a red circle highlighting the first three notes: D4, E4, and A4. The word 'legato' is written below these notes. The second staff shows a guitar accompaniment with arpeggiated chords and triplets. The third staff shows a melodic variation with a triplet of notes (D4, E4, A4) and a fermata over the last two notes.

Exemplo musical 41

As variações que se seguem podem ser classificadas como variações de carácter. Embora sejam de facto variações, podemos também assumir a obra como uma *suite*, uma vez que cada uma delas tem o nome de uma forma musical barroca.

A primeira variação adopta o tempo da dança que lhe dá o nome: a *bourrée*. As três primeiras notas do tema vão surgindo entrecortadas nos motivos melódico/harmónicos apresentados. Termina a variação com essas três notas, seguidas de uma pequena *coda* com as mesmas notas transpostas a uma 3ª maior abaixo mas repetidas em 3 oitavas.

A segunda variação, *Sarabanda*, tem o mesmo fragmento melódico inicial do tema mas trabalhado como um *ostinato*. De seguida é cantada uma melodia por cima deste *ostinato*, primeiro em harmónicos, depois em som natural. Antes de terminar a variação surge o motivo melódico da segunda parte do tema.

⁶² Ver glossário.

⁶³ Office de Radiodiffusion Télévison Française)

A terceira variação está composta no ritmo ternário da *Giga*. É apresentado o tema na nota superior das três colcheias que compõem a subdivisão ternária de cada tempo. Após uma repetição, o tema é transposto uma terceira menor acima. Vem a seguir um desenvolvimento para se regressar ao motivo inicial.

A quarta variação chama-se *Improvisazione*. Tem a indicação *tempo moderato e libre*. Brouwer desenvolve uma sucessão de arpejos e pequenas melodias sempre baseado no padrão intervalar das três primeiras notas do tema.

Na quinta variação, o *Interlude*, temos o a melodia do tema apresentada de forma mais completa. Logo no segundo compasso surge a mesma melodia transposta e num ritmo mais curto, ao mesmo tempo que o baixo assume um ostinato já sugerido no final da variação anterior. Na segunda metade deste *Interlude* é claramente trabalhada a segunda parte da melodia principal do tema.

Estas variações terminam com uma virtuosa e enérgica *Toccata*. Novamente as três primeiras notas do tema (de novo transpostas) assumem o protagonismo contracenando com sequências de acordes maiores em posição aberta. Seguem-se sequências motívicas repetidas em número de vezes determinado rematadas por uma progressão *pentatónica* ascendente que culmina em pizzicatos *Bartók*. A repetição parcial da variação conduz-nos ao final, uma coda enérgica.

2.7 – SONATA (1990)

A *Sonata*⁶⁴ de Brouwer é dedicada a Julian Bream, um dos mais reputados guitarristas da actualidade⁶⁵ e da mesma geração do compositor. Esta *Sonata* é composta por três andamentos: 1º *Fandangos e Boleros*; 2º *Sarabanda de Scriabin*; 3º *Toccata de Pasquini*. Insere-se na terceira das fases do compositor.

O 1º recebe influência do estilo que Brouwer muito aprecia no instrumento, o *Flamenco*⁶⁶. Como veremos, as apresentações temáticas vão contracenando com fragmentos a que no *Flamenco* se chama de *falsetas* e que são habitualmente criadas por cada intérprete. Aqui, o compositor escreveu as *falsetas* mas a sensação criada no ouvinte é a de pequenos improvisos. Utiliza elementos como harmónicos e efeitos de ressonância como as *campanellas* bem como constantes alterações de compasso que na audição passam imperceptíveis.

O 2º evoca o nome do pianista e compositor russo, incluindo-lhe uma homenagem referenciada no compasso 23 deste andamento. Não conseguindo vislumbrar qualquer citação da obra de Scriabin, presumo que este andamento se inspira no lado místico deste compositor. Curiosamente, a primeira sonata do compositor russo foi escrita em *Fá m*, sendo o *Fá* a nota predominante deste andamento, com a guitarra a assumir *scordatura* com a 6ª corda naquela nota.

O 3º inspira-se no movimento das *tocatas* barrocas. Com uma escrita rápida e precisa exige ao intérprete elevada concentração, velocidade e técnica apurada.

Brouwer baseia-se em algumas escalas como material harmónico/melódico, escalas essas constantes nos três andamentos. São elas a escala *acústica* de *Mi* e várias escalas *pentatónicas*. A distância intervalar entre a primeira nota desta escala e as notas que são os apoios principais em cada secção é sempre de 3ª Maior, sendo essas notas o *Dó* e o *Sol # m*. Várias vezes surgem conflitos entre o *Mi* e o *Fá* sendo esta, como disse, a “pedal” do segundo andamento. Deste ponto de vista, existe uma grande unidade em toda a obra.

O **primeiro andamento** divide-se em cinco grandes secções: *Preámbulo*, *Danza*, secção central, *Alla Danza* e *Coda*. O *Preámbulo*, com pulsação lenta e com a duração de 12 compassos é formado por dois elementos, o ***a*** e o ***b***, (ex. mus. 42) que vão evoluindo através

⁶⁴ A *Sonata* foi editada pela madrilena Ópera Três. Foi gravada para a EMI pelo notável dedicatário. Esta *Sonata* não está numerada sendo no entanto a primeira sonata de Brouwer para guitarra. Actualmente existe outra no seu catálogo denominada *Sonata del Camiñante*, composta em 2008 e dedicada a Odair Assad.

⁶⁵ Leo Brouwer considera Andrés Segóvia, Julian Bream e John Williams os três guitarristas mais importantes da segunda metade do séc. XX (CALCINES 2007, 18-27).

⁶⁶ "...lo que me apasionaba y me apasiona: el flamenco". (Brouwer in SILIÓ 2009)

do que alguns compositores chamam de “montagem paralela”: o **a** pelas notas da escala acústica de *Mi* e o **b** pelas notas da escala pentatónica, com o **a** mais estático e o **b** mais movido. As frases de **b** contêm por vezes uma mistura das duas escalas referidas. Enquanto **a** é sempre acentuado com a última nota prolongada, **b** é mais fluente e com uma dinâmica mais alargada, entre o **p** e o **f**. No compasso 11 existe já um prenúncio do elemento **c** que será o motor da secção central (ex. mus. 43).

Exemplo musical 42

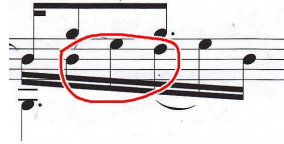
Exemplo musical 43

A *Danza* inicia-se no compasso 13, com indicação de tempo mais rápido. Um ostinato **a** que chamo **d** e que flutua em cima de motivos oriundos de **a** que designo de **a'**, vai alternar com as *falsetas* que referi atrás. Estas *falsetas* que são igualmente desenvolvimentos de **b** caracterizam-se por uma anacruse rápida em direcção a uma nota mais aguda acentuada e conclui com uma desinência em desacelerando (ex. mus. 44).

Exemplo musical 44

Nos compassos 27 e 28 temos novamente alusão ao motivo **a** terminando a secção com o motivo **c** anunciado no compasso 11.

A métrica da secção central passa a ser de subdivisão ternária. Começa a enfatizar-se a sonoridade *pentatónica* com a utilização no compasso 30 do tricorde *pentatónico* existente na escala *acústica* de *Mi* (ex. mus. 45).



Exemplo musical 45

No compasso 34 surge novo tricorde *pentatónico* com as notas *Lá Si Ré*, ou seja, com a ausência do *Lá#* da escala *acústica* de *Mi*. Aquele *Lá* prepara-nos auditivamente para os compassos 35 a 38 onde é realçado o *Fá* mas como acorde de passagem e é utilizada uma escala de tons inteiros entre *Fá* e *Dó #* (ex. mus. 46). Nos compassos 39 a 41 temos uma transposição do elemento *c* que é trabalhado dentro da escala frígia de *Dó #*.



Exemplo musical 46

A partir daqui existe cada vez mais conflito rítmico e harmónico, com grandes variações dinâmicas. A tensão gerada entre o *Mi* e o *Fá* é assinalável, existindo por vezes a sobreposição dos dois acordes. Também se verifica uma alternância irregular entre as subdivisões binária e ternária. A conclusão da secção central dá-se entre os compassos 63 e 71, passando por uma aproximação ao acorde de *Dó* Maior na primeira inversão e com as extensões de 7ª e 9ª.

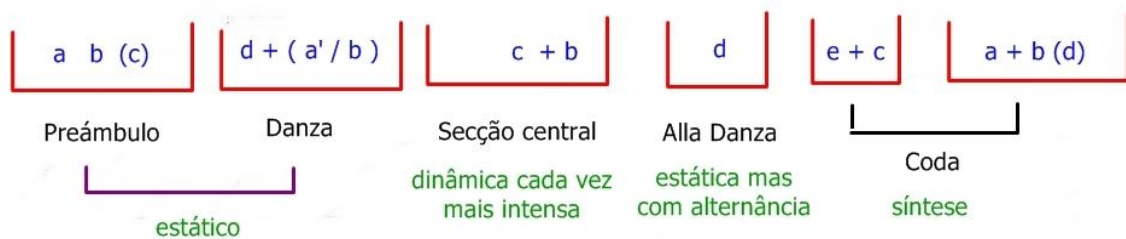
A secção seguinte *Alla Danza* é a que tem assinalado o tempo mais rápido do andamento. O ritmo de base é idêntico ao da secção *Danza* mas com a utilização da escala Lídia de *Dó* alternando com o motivo *d*. Esta secção está dividida em pequenas secções de **A** a **F** que não são mais do que uma sucessão de desenvolvimentos ou expansões da mesma ideia. A partir de **C** o ostinato apresenta-se definitivo e após **D** é acrescentada nova desinência que se alarga em **E**. Em **F** ainda há lugar para a junção das desinências de **D** e **E** com um *acorde ornato* entre ambas.

A *Coda* inicia-se com a citação de um fragmento da sinfonia *A Pastoral* de Beethoven, com uma harmonização ao estilo barroco com a indicação *Beethoven visita al Padre Soler* (ex. mus. 47). Aquele fragmento divide o protagonismo com o elemento *c* da secção *Danza*. A *Coda* assume-se como uma síntese de todo o andamento, terminando com a nota *Dó* oitavada.



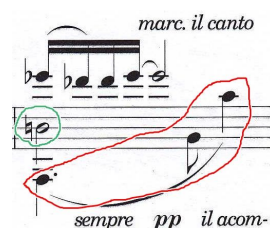
Exemplo musical 47

Podemos estabelecer o seguinte esquema para este primeiro andamento:



O **segundo andamento**, é um tripartido **A B A**. A sexta corda alterada pela *scordatura* produz o *Fá*, nota que juntamente com o *Lá* será o centro harmónico desta *Sarabanda*.

Um *ostinato* introdutório de quatro compassos, precede a apresentação de **A** com o tema principal em semicolcheias, que se sobreporá àquele. Enquanto no *ostinato* se prevê a escala *lídia* de *Fá*, confirmada pelo *Si* do quinto compasso (ex. mus. 48), o tema introduz a sonoridade pentatónica. Após dois compassos, torna o motivo da introdução para a seguir acontecer novamente o tema principal, desta vez uma oitava abaixo.



a vermelho – *ostinato*

a verde – nota definitiva do modo lídio de *Fá*

Exemplo musical 48

A partir do compasso treze e contrariando o carácter estático presente desde o início, a obra ganha mais fluidez com uma sequência de arpejos ancorados na escala menor de *Lá*. Um *ritardando* antecipa **B**, com o retorno do motivo introdutório que prepara uma frase baseada no tema principal mas em compasso quaternário (abandonando o acento da sarabanda) em que o autor presta homenagem a Alexander Scriabin (ex. mus. 49). Este momento dura cinco compassos, ao fim dos quais regressa o compasso ternário numa frase fluida, em *tercinas* e arpejos que serve de ponte para a repetição dos dois primeiros compassos desta secção.



Exemplo musical 49

Uma ponte com o tema principal transposto e com o baixo a percorrer a escala *lídia* de *Mi* (ex. mus. 50) conduz-nos à nota dominante do *Fá lídio* inicial, promovendo o regresso de **A**, terminando o andamento com os elementos da introdução.



Exemplo musical 50

O **terceiro andamento** tem a forma **A B A' A Coda**. Entre o **A'** e o último **A** existe uma ponte que evoca a *Sarabanda* do segundo andamento.

A secção **A** começa com uma sequência de arpejos compostos pelas notas da escala de *Sol # m* (ex. mus. 51). No compasso 12 reaparece a sonoridade da escala *acústica* de *Mi* e da escala *pentatónica* presentes no primeiro andamento; a transição para **B** dá-se até ao compasso 15.

Allegro vivace (♩.=88...96)

notas da escala de Sol # m

Exemplo musical 51

A secção **B** tem lugar entre os compassos 16 e 40. É utilizada a escala *acústica* de Sol # no seu 3º modo. Melodicamente surge o motivo de base do segundo andamento já anunciado no compasso 7 do primeiro (ex. mus. 52). Um acorde acentuado contendo as notas *Mi* e *Fá* (ex. mus. 53) (choque harmónico já referido antes e que será explorado mais à frente) antecipa a transposição daquele motivo melódico para uma 4ª P acima.

Exemplo musical 52

Exemplo musical 53

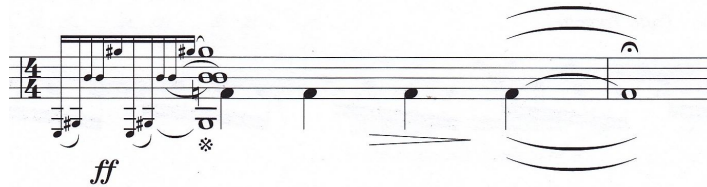
Novo acorde acentuado desta vez precedido de outro acorde paralelo a que podemos chamar acorde *apogiatura*, conduz-nos ao regresso do mesmo motivo melódico nas notas originais. Após algum desenvolvimento com a apresentação de material temático que será aproveitado adiante, regressa a secção **A** no compasso 41, secção a que chamarei **A'** uma vez que a sua elaboração não segue o mesmo percurso da primeira, se bem que com material temático idêntico. Entre os compassos 63 e 73 o material harmónico utilizado baseia-se na escala de *Sol # m* acrescido do acorde *pentatónico* nela contido mas acrescido da nota *Sol*.

Tal como referi, é explorado o choque entre as notas *Mi* e *Fá* criando uma tensão à qual se juntará outra dissonância entre o *Sol* e o *Sol #*. Nos compassos 74 e 75 as notas utilizadas são as que preenchem o 7º modo da escala acústica de *Fá*. Preparando novo momento de tensão assumido pelo choque harmónico *Mi/Fá* temos uma sequência de *campanellas* dentro da escala de tons inteiros.

O compasso 94 traz-nos uma ponte onde se evoca o tempo de *Sarabanda* do 2º andamento. O andamento de *toccata* é retomado no compasso 105 após retorno ao esquema de *campanellas*, embora desta vez dentro da escala frígia de *Fá #*. Uma indicação *Da Capo*

remete-nos para a reexposição de **A** durante 27 compassos. Após esta reexposição temos a indicação para avançar até ao compasso 110 para, em 8 compassos em que o penúltimo apresenta novo choque *Mi/Fá* e o último é preenchido com silêncio, se preparar a **Coda**.

A **Coda** gravita à volta do choque harmónico entre *Mi* e *Fá*, inicialmente com dois acordes arpejados em *apoggiatura* (ex. mus. 54) e depois num gesto rápido que nos conduz ao pizzicato *Bartók* e ao acorde acentuado (já apresentado no compasso 20) com que a obra termina.



Exemplo musical 54

Reveladora da grande maturidade do compositor, esta *Sonata* espelha uma síntese da linguagem *brouweriana*, dos variados recursos empregues na sua obra: citações, procedimentos minimalistas, rítmica baseada em danças, busca de sonoridades. Brouwer afirma a sua liberdade estética, explorando os mais inusitados limites e promovendo a fusão entre as várias “músicas”.

3 - CONCLUSÕES

A história da guitarra é fértil em exemplos do binómio compositor/guitarrista. Com efeito, durante os séculos XVIII e XIX vários compositores para guitarra foram igualmente intérpretes: Antoine de L'Hoyer, Ferdinando Carulli, Wenzeslaus Matiegka, Fernando Sor, Mauro Giuliani, o próprio Paganini, Dionísio Aguado, Mateo Carcassi, Napoleon Coste, Johann Kaspar Mertz, Giulio Regondi, Julian Arcas, Francisco Tárrega, são exemplos daquela tradição. Já no séc. XX podemos citar Miguel Llobet e o paraguaio Augustin Barrios.

Andrés Segóvia contribuiu para esta tradição, embora a sua produção (que inclui o belíssimo *Estudio Sin Luz*) seja relativamente modesta. Brouwer retoma-a, sendo o mais relevante compositor/guitarrista da segunda metade do séc. XX.

Do ponto de vista da evolução da técnica do instrumento Leo Brouwer procurou ir além da escola de Tárrega/Pujol, empregando procedimentos técnicos (próprio do *Renascimento*, do *Flamenco*⁶⁷ ou próprios do violoncelo que também tocou) que julgava mais adequados à evolução física e sonora da guitarra.

Muitos outros trabalhos sobre a vida e obra de Leo Brouwer irão realizar-se certamente. Seria interessante analisar as obras para guitarra e orquestra ou elaborar um estudo comparativo da importância do contributo de Brouwer e Giuliani nas respectivas épocas. Ambos partilham o virtuosismo na execução, a escrita profícua para guitarra solo, guitarra e orquestra e formações camerísticas. Giuliani foi igualmente multi-instrumentista.

Depois de Amadeo Roldán (1900/1939) e Alejandro Caturla (1906/1940), Leo Brouwer é o nome mais respeitado na música cubana contemporânea. Membro do *Instituto Italo-Americano*, da *Academia de Belas Artes de Granada*, compositor convidado da *Academia de Ciências e Artes de Berlim*, membro de honra da *Unesco* (pela sua vida dedicada à Música, tal como Karajan, Menuhin, Shankar ou Isaac Stern), entre outras distinções, Leo Brouwer é ainda reconhecido como pedagogo, investigador, promotor cultural e uma dos mais prestigiados músicos da actualidade.

Foi-lhe outorgado o *Prémio Manuel de Falla 1998* em Espanha e, em Cuba, o título *Doutor Honoris Causa*, o *Primeiro Grau da Ordem "Félix Varela e o Prémio Nacional de Música* na sua primeira edição (1999). Foi ainda distinguido com o *Prémio MIDEM Clássico e Festival de Cannes 2003*, na categoria de solo-orquestra, com o seu *Concerto de Helsínquia*

⁶⁷ MCKENNA 1988, 10-16.

para guitarra e orquestra. EM 2009 recebeu em Havana o *Prémio Nacional de Cinema*, pelas mãos de Abel Prieto, Ministro da Cultura de Cuba, pelas mais de setenta bandas sonoras já compostas.

Foi igualmente vencedor do *Grammy Latino 2010* na categoria *Best Classical Music Album* com o CD *Integral Cuartetos de Cuerda*, interpretados pelo *Cuarteto de Cuerdas de La Habana*. Nas críticas subjacentes a este evento, Brouwer foi considerado como um dos cinco melhores guitarristas⁶⁸ vivos do mundo.

Ainda em 2010, Brouwer vence o *Prémio de Música SGAE*⁶⁹ *Tomas Luis de Victoria*, para compositores de origem latino-americana, espanhola ou portuguesa que tenham contribuído de forma excepcional para o mundo da Música. Leo Brouwer mostrou uma grande influência como compositor, guitarrista, director de orquestra e professor, com um estilo de composição que abarca diversas técnicas e géneros em fusão com a dança indígena e a música popular afro-latina. Brouwer é o segundo cubano a ganhar esta distinção.

Continua a desenvolver a sua criatividade como compositor, dando também inúmeros cursos de aperfeiçoamento (Instrumento e Composição) e conferências por todo o mundo. Em vários eventos internacionais é dedicada atenção especial à obra do cubano, como por exemplo o *Festival Leo Brouwer*, criado em 2008 no Brasil pelo departamento de Música da *Escola de Comunicação e Artes da Universidade de S. Paulo*. A primeira edição deste Festival integrou grande parte das suas obras nos recitais e concertos.

Actualmente preside à *Oficina Leo Brouwer* com sede em Havana.

Guitarrista, maestro e compositor é actualmente (e talvez ao longo de toda a sua actividade) na criação que mais se centra e evidencia. O seu legado ocupa já um lugar na história da guitarra, muito embora continue a aumentar uma vez que continua a escrever.

As referências encontradas sobre Leo Brouwer no tocante à actividade de compositor são distintivas e não poupam em elogios. Não apenas em relação à obra para Guitarra mas em toda a sua produção, sejam as bandas sonoras para filme, as obras orquestrais, ou as obras para agrupamentos de câmara.

Tendo iniciado a sua actividade como compositor escrevendo dentro de formas clássicas como o prelúdio ou a fuga e tendo em consideração a sua evolução como compositor, torna-se evidente que, ao invés de partir da cultura latino-americana

⁶⁸ Embora a referência seja esta, presumo ser aplicada num sentido mais lato como guitarrista-maestro-compositor, uma vez que não exerce actividade concertística como guitarrista.

⁶⁹ *Sociedad General de Autores y Editores* de Espanha

(essencialmente de influência afro-cubana) para a linguagem clássica, fez precisamente o percurso inverso.

A sua pretensão em escrever para a guitarra no sentido de preencher lacunas existentes no repertório do instrumento assim como a vontade de criar uma linguagem universal, permitem-lhe realizar um eloquente vocabulário musical contemporâneo que vai eliminando a contradição habitualmente existente entre a arte erudita, mais centrada na estrutura complexa, e a arte popular, que se caracteriza pela facilidade no reconhecimento dos seus elementos não exigindo a mesma atenção das faculdades intelectuais do ouvinte. Assim, o compositor mantém a sua obra acessível ao público promovendo os aspectos da cultura popular e simultaneamente exigindo uma crescente elevação da sua capacidade crítica.

Com a *Danza Característica* Brouwer afirma-se já como um compositor inovador, utilizando motivos pouco vulgares no repertório guitarrístico à data daquela composição. Já nos *Estudios Sencillos* o autor desenvolve novas texturas musicais que se irão encontrar por toda a sua obra.

Brouwer define-se assim como um compositor abrangente, não só pela variedade de instrumentos e formações instrumentais a que dedicou obra, mas também pelo eclectismo da linguagem, pela diversidade idiomática e aproximação/fusão de estilos. Apesar desta variedade, a sua música revela sempre o seu cunho pessoal, onde a vanguarda partilha protagonismo com a tradição, onde o erudito absorve influência popular, onde o cuidado com a forma permite a improvisação.

A qualidade da obra de Leo Brouwer é inquestionável. As suas composições para guitarra são imprescindíveis no currículo de qualquer guitarrista, do ponto de vista didático e/ou técnico-artístico. Tendo atingido um alto nível de performance como guitarrista, Brouwer soube aliar o seu conhecimento do instrumento às suas indubitáveis capacidades composicionais, dotando o repertório guitarrístico de um leque de obras de grande qualidade para guitarra solo, com orquestra ou em formações de câmara.

Tal como o próprio afirmou em várias ocasiões, a *Sonata* (dedicada a Julian Bream) e o *Concerto nº 4 - de Toronto* (dedicado a John Williams) resumem quase toda a sua música, sobretudo a da sua última fase, a *Nueva Simplicidad*. Neste período aplica pequenos e simples motivos para criar o seu estilo de composição guitarrística, sinal do que ele chama o seu *hiper-romantismo*. Parece, de certa forma, um regresso às origens. Porém “...Brouwer continua caminhando em frente...” (Betancourt 1998, 1-5).

As suas características como compositor resumem-se desta forma:

- Leo Brouwer viajou pelas raízes afro-cubanas, pela improvisação, pela arte conceitual. O seu interesse em novos métodos de composição levou-o à procura de novas concepções sonoras, como aconteceu na música de vanguarda. Com a saturação no uso estes elementos, regressa a pequenas células rítmicas e/ou melódicas.
- A sua escrita é característica e original, inspirada pela grande diversidade rítmica e harmónica cubanas. Não deixa no entanto de assumir todas as influências recebidas das tendências estéticas com que se foi deparando.
- Ao ultrapassar a tendência estruturalista da década de sessenta, Brouwer adopta uma variedade assinalável de formas, das mais tradicionais às mais inusitadas.
- Leo Brouwer destaca-se por criar música funcional sobretudo com alusões sociopolíticas. Brouwer pensa a música como função social quer na vertente pedagógica quer na inter-relação com outras artes.
- Com formação maioritariamente autodidacta e amadurecido por todas as suas experiências, passa a compor sem um plano pré-definido, deixando-se levar pela sua intuição.

Com setenta e dois anos cumpridos recentemente, é reconhecido como o músico contemporâneo mais programado.

A sua influência na guitarra em particular e na música em geral está patente em mais de uma centena de discos gravados como guitarrista, maestro ou compositor.

...Uma obra pode apreciar-se através do absoluto. Apenas necessita de um toque de magia... ...Se não tem, inventa-se... ...Se não existe este momento de magia, tanto na composição como na interpretação, a obra é pura rotina.

Leo Brouwer

BIBLIOGRAFIA

- ALTAMIRA, Ignacio Ramos. *História de la Guitarra y de los Guitarristas Españoles*. Alicante: Editorial Club Universitario, 2005.
- ALVAREZ, Vladimir Wistuba. “Lluvia, Rumba e Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer e Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer).” *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. X, Nº 1, Primavera-Verão de 1989: 135-147.
- BETANCOURT, Rodolfo. “A close encounter with Leo Brouwer.” *Guitar Review 112*, Primavera de 1998: 1-5.
- BROUWER, Leo. *Gajes del oficio*. La Habana: Letras Cubanas, 2004.
- BROUWER, Leo. “La Música Y El Que La Hace.” In *La Música, Lo Cubano Y La Innovación*, de Leo BROUWER, 10-11. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- . *La Música, Lo Cubano e La Innovación*. La Habana: Letras Cubanas, 1982.
- CAIRO, Jesús Gómez. “Leo Brouwer: el Artista, el pueblo Y el eslabón encontrado.” In *Leo Brouwer*, de Tomás MARCO, Juan Miguel Moreno CALDERÓN, Jesús Gómez CAIRO e Silvio RODRÍGUEZ, 11-24. Córdoba: I.M.A.E. Gran Teatro - Ayuntamiento de Córdoba, 2006.
- CALCINES, Argel. “La Música, el Infinito e Leo Brouwer.” *Opus Habana*, vol. X, nº 3, Fevereiro - Junho de 2007: 18-27.
- CALDERÓN, Juan Miguel Moreno. *Leo Brouwer e Córdoba*. Córdoba: Ediciones de La Posada, 2005.
- CASTÁN, Sofía Sancho. “El compositor Leo Brouwer - 70 años entre partituras.” *El Mundo*, 11 de Setembro de 2009: Secção Cultura.
- CEIA, Carlos. *Normas para Apresentação de Trabalhos Científicos*. 4ª. Lisboa: Editorial Presença, 2003.
- CENTURY, Paul. “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist in Socialist Cuba.” *Latin American Review/Revista de Música Latinoamericana* Vol. 8, Nº 2, Outono-Inverno de 1987: 151-171.
- COOPER, Colin. “Chanson de Geste: Leo Brouwer and the New Romanticism.” *Classical Guitar*, Junho de 1985: 13-16.
- CUERVO, Marta Rodríguez, e Victoria Eli RODRÍGUEZ. *Leo Brouwer, Camiños de la Creación*. Madrid: Ediciones Autor, 2009.

- DALY, Andy. “<http://www.musicweb-international.com/brouwer/>.” <http://www.musicweb-international.com>. s.d. <http://www.musicweb-international.com/brouwer/> (acedido em 15 de Novembro de 2010).
- DUMOND, Arnaud, e Françoise-Emmanuelle DENIS. “Entretiens avec Leo Brouwer.” *Cahiers de La Guitare* n° 28, 1988: 12-19.
- ECO, Umberto. *Como e faz uma tese em ciências humanas*. 7ª. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- FERNANDEZ, Eduardo. “Cosmology in sounds (on Leo Brouwer's "La Espiral Eterna”).” *Guitar Review* n° 112, Primavera de 1998.
- GIRO, Radamés. *Leo Brouwer Y la guitarra en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- GOMEZ, Dr. Carlos Ruben. *Guitarra Clássica - Delcamp.info*. 4 de Outubro de 2009. <http://www.delcamp.info/viewtopic.php?f=65&t=8624&start=15> (acedido em 17 de Maio de 2011).
- HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Córdoba: I. M. A. E Gran Teatro, Ayuntamiento de Córdoba, 2006.
- ISAACS, Alan, e Elizabeth MARTIN. *Dicionário Oxford de Música*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- KRONENBERG, Clive. “Guitar Composer Leo Brouwer: The Concept Of A "Universal Language”.” *Tempo* 62, 2008: 30-46.
- MARCO, Tomás. “Introito.” In *Leo Brouwer, Camiños de la Creación*, de Marta Rodriguez CUERVO e Victoria Eli RODRÍGUEZ, 10. Madrid: Ediciones Autor, 2009.
- . *Pensamento Musical e séc. XX*. Madrid: Fundação Autor, 2002.
- MARCO, Tomás, Juan Miguel Moreno CALDERÓN, Jesús Gómez CAIRO, e Silvio RODRÍGUEZ. *Leo Brouwer*. Montagem por Isabelle Hernández. Córdoba: I.M.A.E. Gran Teatro - Ayuntamiento de Córdoba, 2006.
- MCKENNA, Constance. “An Interview With Leo Brouwer.” *Guitar Review* N° 75, 1988: 10-16.
- RODRIGUEZ, Victoria Eli. “"Leo Brouwer" In Grove Music Online.” *Oxford Music Online*. s.d. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04092> (acedido em 2011).
- SILIÓ, Elisa. “Entrevista a Leo Brouwer.” *El País*, 5 de Setembro de 2009.

ZANON, Fábio. “A Arte do Violão - Rádio Cultura FM.” Setembro de 2003.

<http://aadv.110mb.com/> (acedido em 8 de Fevereiro de 2010).

—. “Fórum de Violão.” 25 de Setembro de 2007.

<http://www.violao.org/index.php?showtopic=2915&st=6> (acedido em 22 de Dezembro de 2009).

PARTITURAS

- BROUWER, Leo. *An Idea For Guitar (Passacaglia for Eli)*. Córdoba: Chester Music, 1999.
- . *Canticum*. Mainz: Schott, 1972.
- . *Concerto de Toronto*. Saint-Nicolas (Québec): Éditions Doberman-YPPAN, 1990.
- . *Danza Característica*. Paris: Editions Max Eschig, 1957.
- . *Dos Aires Populares cubanos*. Paris: Editions Max Eschig, 1972.
- . *Dos Temas populares cubanos*. Paris: Editions Max Eschig, 1978.
- . *El Decameron Negro*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1981.
- . *Elogio de la Danza*. Mainz: Schott, 1964.
- . *Estudios Sencillos 1ª série I-V*. Paris: Editions Max Eschig, 1972.
- . *Estudios Sencillos 2ª série VI-X*. Paris: Editions Max Eschig, 1972.
- . *Estudios Sencillos 3ª série XI-XV*. Paris: Editions Max Eschig, 1983.
- . *Estudios Sencillos 4ª série XVI-XX*. Paris: Editions Max Eschig, 1983.
- . *Estudios Sencillos I-XX (nova edição - Oeuvres pour Guitare)*. Paris: Editions Max Eschig, 2006.
- . *Hika (In Memoriam Toru Takemitsu)*. Tokio: Gendai Guitar, 1996.
- . *La Ciudad de las Columnas*. La Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2006.
- . *Micropiezas (para duas guitarras)*. Paris: Editions Max Eschig, 1958.
- . *Nuevos Estudios Sencillos*. London: Chester Music, 2001.
- . *Oeuvres pour guitare*. Paris: Éditions Max Eschig, 2006.
- . *Paisage cubano con campanas*. Milano: Ricordi, 1986.
- . *Paisage cubano con trieteza*. Saint-Nicolas (Québec): Éditions Doberman-YPPAN, 1999.
- . *Parábola*. Paris: Editions Max Eschig, 1975.
- . *Preludios Epigramaticos*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1984.
- . *Retrats Catalans*. Paris: Editions Max Eschig, 1987.
- . *Sonata*. Madrid: Opera tres - Ediciones musicales, 1990.

- . *Tarantos*. Paris: Editions Max Eschig, 1977.
- . *Tres Apuntes*. Mainz: Schott, 1959.
- . *Tres Danzas Concertantes*. Paris: Éditions Max Eschig, 1985.
- . *Tríptico (para 2 guitarras)*. Saint-Nicolas (Québec): Les Editions Doberman-YPPAN, 2000.
- . *Variations sur un thème de Django Reinhardt*. Paris: Editions Musicales Transatlantiques, 1984.
- . *Viaje a la Semilla*. London: Chester Music, 2000.

DISCOGRAFIA

Da vasta discografia de Leo Brouwer, como intérprete compositor ou director de orquestra, destaco os seguintes trabalhos:

Amigo, Vicente. *Poeta*. Maes. Leo Brouwer. Comps. Vicente Amigo e Leo Brouwer. Sony Music Entertainment (Spain) S. A., 1996.

Brouwer, Leo. *Douze Sonates Par Leo Brouwer*. Comp. D. Scarlatti. Erato, 1974.

Brouwer, Leo. *Homo Ludens*. Comp. Leo Brouwer. Colibri, 2004.

Homo Ludens. Realizado por Angel Alderete. Com Leo Brouwer. Colibri, 2004.

Brouwer, Leo. *La Obra Guitarrística de Leo Brouwer - 8 volumes*. Comp. Vários. Egrem, 2001.

Brouwer, Leo. *Leo Brouwer Gitarre*. Comps. Gaspar Sanz, Luis de Narvaéz, Fernando Sor, Cornelius Cardew, Hans Werner Henze e Leo Brouwer. Deutsche Grammophon 1971.

Brouwer, Leo. *Musique Contemporaine Pour Guitare*. Comps. Josep Mestres Quadreny, Bussoti Sylvano, Girolamo Arrigo, Leo Brouwer, Juan Marcos Blanco e Cristóbal Halffte. Deutsche Grammophon, 1973.

Brouwer, Leo. *Rara*. Comps. Leo Brouwer, et al. Deutsche Grammophon, 1970/73 - 2002.

Brouwer, Leo. *The Classics of Cuba*. Comps. Joaquin Nin, Carlos Fariñas, Harold Gramatges, Manuel Saumell, Leo Brouwer e Amadeo Roldán. Musical Heritage Society, 1972.

Brouwer, Leo, Irakere, Paquito D'rivera, e Arturo Sandoval. *Leo Brouwer Con Irakere*. Comp. Vários. Discos NCL, 1981.

Habana, Cuarteto de Cuerdas de La. *Integral Strings Quartets - First World Recording*. Comp. Leo Brouwer. Sello Autor, 2008.

Pearson, William, Karlheinz Zoeller, Leo Brouwer, e Stomu Yamashta. "El Cimarrón." *El Cimarrón*. Maes. Heinz Werner Henze. Comp. Heinz Werner Henze. Deutsche Grammophon 1969/1970.

Vários. *Antologia Selecta - 3 volumes*. Comp. Leo Brouwer. Egrem, 2003.

Vários. *Leo Brouwer - Guitar Collection - 4 volumes*. Comp. Leo Brouwer. Naxos - 1997-2007.

GLOSSÁRIO

Barra – Procedimento que permite pisar duas ou mais cordas com o mesmo dedo da mão esquerda, normalmente o indicador [dedo 1])

Blue note – Pequeno portamento muito utilizado no género musical *Blues*, originário dos EUA. Consiste em elevar a frequência de uma nota (3º grau menor, 4º grau ou 7º grau menor da escala diatónica) mas sem atingir o meio-tom seguinte.

Cinquillo - é uma célula rítmica cubana típica, derivada da contradanza e do danzón. (ver figura abaixo).



Clave - É um instrumento de percussão que tem a sua origem em Cuba.. O *Clave* consiste em dois pedaços de madeira dura e sonora, com aproximadamente quinze centímetros de comprimento, que produzem som batendo um contra o outro. Estes paus começaram por ser pinos de madeira usados na construção de barcos e depois utilizados como instrumentos musicais. O instrumento *Clave* está estreitamente ligado ao ritmo cubano homónimo, que é a espinha dorsal transversal a muitos gêneros cubanos como a *Rumba* e o *Son*.

Conga - variante do *Son Cubano*, a *Conga* é a manifestação artística mais comum em Cuba. Surgiu espontaneamente com o desenvolvimento da festa de carnaval. A sua característica principal reside nos instrumentos percussivos característicos utilizados que produzem sonoridades efusivas indispensáveis para excitar ritmicamente as pessoas.

Decameron - do termo original italiano *Decamerone* é um vocábulo com origem no grego: deca = 10, emeron = dias/jornadas) é uma colecção de cem novelas escritas por Giovanni Boccaccio entre 1348 e 1353, em plena peste negra que assolava a Europa.

El Decamerón Negro não se inspira directamente no original de Boccaccio mas sim no livro homónimo do antropólogo e etnólogo alemão *León Frobenius*. O guitarrista *Fábio Zanon* afirma ter ouvido do próprio Brouwer o seguinte enredo: “*Mov 1 - Um guerreiro se desilude com a guerra e se retira às montanhas para tocar sua “harpa”;* *Mov 2 - A mais bela moça da*

*tribo vai convencê-lo a guerrear de novo, mas eles decidem fugir juntos através do vale dos ecos ao amanhecer; Mov 3 - a moça dança para seduzi-lo, mas cada vez que começa a dançar transforma-se num monstro”. Diz ainda Zanon: “...procurei o livro de Frobenius por muito tempo, é bem raro. Encontrei-o e li-o. As histórias não estão no livro, Brouwer criou-as!!!”*⁷⁰.

Django Reinhardt (1910-1953) - foi o criador do idioma musical conhecido por *Jazz Manouche*. Aos 18 anos, Reinhardt foi ferido num incêndio na caravana onde vivia, sofrendo queimaduras de primeiro e segundo grau em metade do corpo. A sua perna direita ficou paralisada e sua mão esquerda gravemente queimada. Os médicos achavam que ele nunca mais voltaria a tocar guitarra. Apesar disso, o irmão de Django, Joseph Reinhardt (também um exímio guitarrista), ofereceu-lhe uma nova guitarra. Após dolorosa reabilitação e prática, Django readquiriu a sua habilidade de um modo completamente novo, mesmo com dois dedos parcialmente paralisados.

Jazz Manouche (Gipsy Jazz) – é um estilo de *jazz* surgido em França nos anos 30 do século passado. A sua “invenção” é atribuída ao guitarrista cigano *Django Reinhardt* nascido na Bélgica em 1910 e ao violinista francês Stéphane Grappelli nascido em Paris em 1908. Os dois foram as figuras mais destacadas do Hot Club de France. O *Jazz Manouche* caracteriza-se pela ausência de percussões e sopros, com uma secção rítmica da responsabilidade de duas guitarras *manouche* e um contrabaixo. Os principais instrumentos solistas são a guitarra e o violino, tocados por virtuosos instrumentistas.

M’Bira – também conhecido como Kalimba ou Thumb piano, é um instrumento musical formado por uma pequena caixa de ressonância em madeira e uma série de teclas metálicas presa àquela (ver figura abaixo).



⁷⁰ Fábio Zanon – in *Fórum do Violão* – www.violao.org.

Nova Trova Cubana - estava relacionada com os movimentos políticos revolucionários, esquerdistas e nacionalistas da época. Pode relacionar-se com outros movimentos de Nova Canção que apareceram também nesse período. O termo Nova implica inovação no campo musical, mas igualmente um compromisso social, que será a distinção entre Nova Canção e Canção Moderna.

Pontilhismo - é uma técnica de pintura, desenvolvida no movimento impressionista. Consiste na utilização de pequenas manchas ou pontos de cor que provocam, por justaposição, uma mistura óptica nos olhos do observador. Assim, é o observador que reconstrói a tonalidade desejada pelo pintor, combinando as várias impressões.

Pulsção apoiada (*apoyando*) – Forma de pulsar as cordas da guitarra apoiando na corda seguinte.

Pulsção simples (*tirando*) – Forma de pulsar as cordas da guitarra sem apoiar noutra corda.

Rasgueado - Técnica guitarrística que consiste em pulsar várias cordas com o mesmo movimento de mão e utilizando um ou vários dedos. Embora esta prática venha já da Renascença e do Barroco, é no estilo Flamenco e na música Latino-Americana que mais se desenvolve esta técnica.

Rumba – este estilo musical teve origem na chegada dos escravos africanos trazidos para Cuba pelos espanhóis, e oriundos da região de língua *quimbunda* da Guiné. *Rumba* é uma dança cubana em compasso binário e com ritmo complexo.

Secção áurea – (do latim *sectio áurea*) Também conhecida como o número de ouro, número áureo ou secção de ouro é uma constante real algébrica irracional representada pela letra grega ϕ (PHI), em homenagem ao escultor *Fídias* (Phideas). Este tê-la-á usado na concepção do *Parthenon*. O número de ouro é ainda frequentemente chamado razão de Phidias. A *secção áurea* é empregue na arte desde a Antiguidade. É frequente a sua utilização em pinturas renascentistas. A *secção áurea* está também envolvida com a natureza do crescimento.

Série de Fibonacci - sequência numérica de Leonardo de Pisa (matemático italiano - 1200 d C), também conhecido por Fibonacci; inicia-se com 0 e 1; o número seguinte obtém-se somando estes dois = 1 e assim sucessiva e infinitamente.

Son Cubano - é um estilo musical nascido em Cuba, tendo ganho popularidade mundial nos anos 30 do séc. passado. Combina a estrutura e os elementos da canção espanhola com ritmos africanos e percussões latino-americanas. A palavra *Son*, acrescida de outra classificação, pode igualmente referir-se a estilos populares de outros países hispânicos, sem que sejam derivados do *Son Cubano*.

Tambora - Efeito de percussão ferindo as cordas sobre o cavalete, misturando a ressonância daquelas com o som do golpe na madeira.

Timbila - da família das *marimbas*, é um instrumento tradicional moçambicano utilizado pelo povo Chope, na província de Inhambane (sul de Moçambique). Apesar de termos as primeiras referências à *timbila* em textos portugueses do século XVI, é provável que tenha sido trazida para África das “Ilhas da Índia”, actual Indonésia. Existem em vários registos formando ensembles que produzem música ritmicamente complexa. (ver figura abaixo).



Vacunao - coreografia que assenta no movimento pélvico de possessão do homem e reacção protectora da mulher.