

UMA BREVE ANÁLISE DA OBRA *EL ARPA DEL GUERRERO* DE LEO BROWER¹

Felipe Augusto Vieira da Silva²

RESUMO: A proposta do artigo é fazer uma pequena análise sobre o programa utilizado como influência extra-musical, e as partes da composição. Trazendo também uma contextualização desta peça dentro da terceira fase do compositor, utilizando recursos analíticos pertinentes à obra e análises já existentes. Verificou-se através de gráficos o uso de pentatônicas, técnicas modais e ambigüidades em vários aspectos.

Palavras-chave: Brouwer; Decameron; Análise; Hiper-Romantismo

INTRODUÇÃO

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mais conhecido como Leo Brouwer (1 de março de 1939) nascido em Havana, é um compositor, violonista e regente da orquestra de Cuba. Começou a tocar violão aos 13 anos atraído pelo flamenco e por influencia de seu pai, que era medico e violonista aficionado. Seu primeiro professor foi Isaac Nicola, aluno de Emilio Pujol, que por sua vez foi aluno de Francisco Tárrega. Como compositor mostra em suas primeiras obras influência da música popular cubana, mas durante a década de 1960 e 70, foi influenciado por compositores como Falla, Bartok e Iannis Xenakis, utilizando experimentalismo, obras como *Sonograma I*, *Canticum* (1968), *La Espiral Eterna* (1971), *Parábola* (1973) e *Tarantos* (1974) são deste período. Em sua terceira fase Brouwer volta ao uso da tonalidade e modalidade fazendo peças como a *El Decamerón Negro* (1981) a *Sonata* (1990; para Julian Goraz) e *Paisaje Cubano con Campanas* (1986).

O objetivo do trabalho é buscar na obra de Brouwer um entendimento maior sobre as composições da terceira fase, e encontrar no primeiro movimento da obra idéias em sua concepção primaria e influencias

¹ Trabalho apresentado ao II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap de 6 a 11 de outubro de 2008.

² Especialista em Análise e Música de Câmara pela Embap.

extra-musicais. Para isso vamos usar processos reducionistas e gráficos para obtermos detalhes sobre a composição e a literatura programática.

SOBRE A OBRA

Escrita em 1981³ dedicada à violonista Sheron Isbin, *El Decameron negro* é uma obra programática, baseado no livro que leva o mesmo nome, escrito por Leo Frobenius (1873 – 1938), Antropólogo, etnólogo e explorador alemão nascido em Berlim, uma autoridade mundial em arte pré-histórica. Filho de um oficial do exército da Prússia, desde jovem impressionou-se com o trabalho dos grandes exploradores germânicos que atuavam na África, tais como Heinrich Barth, Gerhard Rohlfs, Gustav Nachtigal e Georg Schweinfurth. Pesquisou especialmente as lendas, mitos e pinturas rupestres dos cabilas, povo estabelecido ao norte da África, dos soninquês e dos fulas do Sael ocidental, dos nupes e hauçás do Sudão central e dos urrongas da Rodésia do Sul, hoje Zimbábue. O *El Decameron Negro* aparece na 12ª coleção “*Sammlung Atlantis*”, como uma pequena antologia, um conjunto de contos e lendas africanas coletadas por ele no começo do século. Divido-se em duas seções o livro trás como primeira parte o título “*Libro de caballeria y de Amor*” narrando 6 contos retratando os feitos de grandes guerreiros que quando atingem uma certa idade tem que procurar grandes desafios para que seu nome seja conhecido entre as comunidades africanas e como recompensa recebe afagos de Donzelas apaixonadas.

O povo de Shael, que habita nas estepes entre a borda do Sahara e a grande selva do Níger, tem sido uma raça aristocrática de usos e ética feudal. Uma lei antiquíssima dispunha que a sucessão dos senhorios – castillo, aldea, pueblo, terra – recaí não no filho do senhor, se não no vástago do irmão da mãe. Assim a linha feminina mantinha sua preponderância. Os filhos das famílias nobres viam se pois, obrigados, uma vez terminada sua educação principesca e guerreira, a abandonar a corte de seus pais e a buscar longe as aventuras, a gloria, o amor e a fortuna.

O cavaleiro andante sai ao campo. Vai armado com todas suas armas. E seguindo-o seu *Diali*, bardo o cantor que

³ Pertence à terceira fase do compositor chamado *nueva simplicidad* ou hiper-romantismo.

conhece a fundo o *Pui*, a epopéia das grandes façanhas realizadas por seus antepassados. O *Diali* leva colocado no ombro sua rabeca, com ele que acompanha a recitação épica. El *Diali* ambiciona presenciar os feitos heróicos de seu jovem senhor e adicionar um novo canto aos famosos cantares de Pui. Na expedição figura as vezes também um servo, o *Sufa*, moço de cavalos a serviço do jovem senhor.

Caminhando pelas estepes, chega o cavaleiro acaso ante os altos muros de uma corte principesca. Diante da porta tem um poço. Junto al poço, umas velhas árvores. Os caminhantes detêm o passo e descem de seus cavalos. O cantor estende sobre o solo uma esteira em que descansa o cavaleiro à sombra. O moço cuida dos animais e prepara a comida. O bardo toca sua viola e começa a cantar(...) Nas seguintes páginas encontrara o leitor alguns dos mais belos gestos africanos de amor e de cavalheirismo.⁴

A segunda parte do livro *Cuentos y fabulas populares*, exalta as qualidades dos negros para colocar em pé de igualdade com a sociedade branca, mostrando a astúcia e esperteza do povo, essas historias fazem parte dos contos das classes menos favorecidas ao contrario das anteriores que eram das classes aristocráticas feudais para isso é usado fabulas populares que muitas vezes as personagens são representadas através de animais comuns na África Ocidental.

Os cantares heróicos de nobres damas e charmosos cavaleiros pertencem a uma espécie artística culta. São obras de narradores profissionais, no períodos elevado da cultura. Referem se a uma classe aristocrática e senhorial. Junto a estas produções superiores existe na África uma arte popular da narração, dos contos e de fábula. (...)São fábulas de animais, cheia de astúcia, de fineza e de humor. Em suas epopéias de animais, podem destacar os europeus de preferência o raposa e o lobo, tipos de astúcia e da tolice (...) Nas narrações seguintes achara o leitor algumas fábulas e contos dos mais característicos e belos.⁵

Frobenuis não é o autor das historias como afirma Terezinha Prada⁶ Ele coletou de profissionais extremamente especializados que passavam a vida se dedicando ao arquivamento da historia tradicional africana,

⁴ FROBENIUS. 1938. p. 7

⁵ FROBENIUS. 1938. p. 95.

⁶ PRADA, 2008, p. 164.

são chamados *Griots*⁷. Na construção do livro ele troca o nome *Griots* por *Diali*, desempenhando dentro da história a mesma função, e pelo que se entende é ele quem está narrando os contos. A ideia de Brouwer é assumir a postura de um *Diali* e acrescentar novos contos dentro da narrativa já existente no livro, fazendo o executante interpretar além da obra, a figura de um Griot.

A obra é dividida em três movimentos, *El Harpa del guerrero*, *La Huida De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos* e *Ballada De La Doncella Enamorada*. A ordem impressa das partes não necessariamente deve ser seguida na execução, como maioria dos violonistas preferem, intérpretes com a Sharon Isbin, a quem a peça foi dedicada, executam *El harpa del guerrero* por último com base na edição cubana da obra, que trás uma nota na página final dizendo “*Las Baladas pueden ser tocadas em cualquier orden*”. Brouwer provavelmente não tenha se baseado em nenhum um conto específico, mas sim na ideia geral do livro, compondo não só a música, mas também uma história narradas através da composição tornando a obra mais intrigante para os intérpretes, precisando entender o conteúdo do livro, recriar a história através dos movimentos e narrar na ordem que melhor satisfazer a imaginação. Segundo o violonista Fabio Zanon o próprio Brouwer classificou os movimentos da seguinte forma⁸:

I - A Harpa do Guerreiro - Um guerreiro se desilude com a guerra e se retira as montanhas para tocar sua harpa.

II - A Fuga dos Amantes pelo Vale dos Ecos - A mais bela moça da tribo vai convencê-lo a guerrear de novo, mas eles decidem fugirem juntos através do vale dos ecos ao amanhecer.

III Dança da donzela apaixonada - a moça dança para seduzi-lo, mas cada vez que começa a dançar transforma-se em um monstro.

A História permeia toda a obra como um todo, o próprio Brouwer comenta sobre aspectos gerais do *Decameron*:

Aqui trabalhei só uma história que dividi em três partes. A primeira é de um guerreiro que queria ser músico e tocar uma harpa. A situação da linhagem era muito difícil, e primeiramente estavam os guerreiros, logo os sacerdotes, os cultivadores, e no final dessa escada estão os músicos. Como foi possível

⁷ Eram tocadores de *Kora*, instrumento de 21 cordas tocado com o auxílio de baquetas.

⁸ Em uma conversa por correio eletrônico.

então que um grandioso guerreiro do clã quisera ser um músico? Este guerreiro ao deixar de ser, foi de desprezado pelo clã e expulso de sua tribo. Então foi para as montanhas, mas aconteceu que a tribo começou a perder todas suas batalhas, e é quando vão buscá-lo. Pedem quase de joelhos que os ajude, a esse que já não era mais guerreiro se não um músico. Descendo das montanhas ele ganha todas as guerras e regressa às montanhas para se tornar em músico mais uma vez. Aqui também há uma história de Amor. Depois de ser expulso, já não podia ver sua mulher, logo ao vencer as batalhas levou-a com ele. Essa é a história simplificada do *El Decameron Negro*.⁹

ANÁLISE DO PRIMEIRO MOVIMENTO *EI ARPA DEL GUERRERO*

A partir de análises já feitas por outros pesquisadores, conseguimos obter excelentes informações sobre as técnicas utilizadas para composição, baseando-se em algumas já feitas, vamos nos aprofundar um pouco mais utilizando outros pontos de vistas analíticos para o primeiro movimento da obra.

Segundo a análise de Roberto Pinciroli feita para Guitar Review diz: “a obra tem um grande poder de expressão e forma balanceada”¹⁰. Para conseguir este balanceamento e simetria o compositor buscou nas formas tradicionais seu equilíbrio entre a linguagem moderna e a narrativa simples o que torna a obra de fácil entendimento. Estruturalmente o analista considera que seja uma Sonatina¹¹ Dividido em: **A – B** (tranquilo), **Desenvolvimento, A'** (sem o lírico) **B' coda**. Já a análise de Terezinha Prada diz ser dividida em **A - B** (lírico) - **A - C** (tranquillo) - **A' - B' - A' - C' - A'' - Coda Final**.

A balada *El arpa del gerrero*, talvez não seja uma sonata na integra, mas é a que mais se aproxima da obra, podemos dividi-la em duas grandes partes, a primeira que vai até o final do tranquilo, e a segundo deste ponto ate o final. Ainda podemos subdividi-la em pequenas partes, sendo essas referentes ao trecho analisado: Prefixo (c. 1 e 2), Tema A (c. 3 ao 23), transição (24 ao 44), **Tema B** (c. 45 ao 57), **Coda** (c.58 ao 80) e **Desenvolvimento** ou **tema C** (c. 81 ao 107).

⁹ HERNÁNDEZ. 2000. p. 216

¹⁰ PINCIROLI. 1989. p. 23

¹¹ Uma pequena sonata.

A marca da 3ª fase do compositor está explícita nessa obra, o uso da pentatônica está do começo ao fim, talvez como idéia principal, mas também podemos acrescentar o pensamento Modal que permeia a obra. A concepção escalar merece uma aprofundamento melhor para que possamos entender as idéias dessa nova fase de Brouwer, denominada por ele mesmo de Hiper-romantismo¹² ou Nova Simplicidade¹³.

ANÁLISE DO PRIMEIRO TEMA

A análise feita por Pincirolí¹⁴, constatou duas escalas (fig.1) que formaria este primeiro grupo temático, uma em *D* e outra em *Db*, trabalhada através de justaposição e fusão destas, tendo sempre notas (*F*, *C #*, *Gb*, *C*) que vão servir de pivôs.

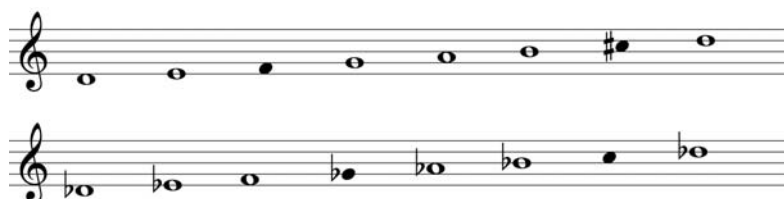


Figura 1 – Escalas de D e Db retiradas da análise de Pincirolí

O termo pentatônica em sua etimologia, nos remete a uma escala de cinco sons independente de sua formação intervalar. Esse pensamento nos leva a dizer que qualquer seqüência de 5 notas poderíamos conceber uma pentatônica, o que é comumente aceito dentro do análise e improvisação da musica popular, mas dentro ta teoria escalar podemos obter respostas para formação e concepção destas. A teoria propõe que a pentatônica é derivada da escalar maior sendo encontrada apenas quando se retira os semitons (fig.2), e consequentemente desaparece o trítono¹⁵.

¹² McKENNA. 1988. p. 15.

¹³ BETANCOURT. 1997 p. 2.

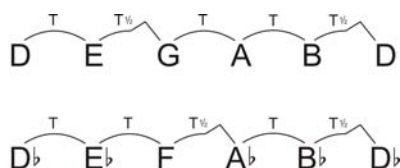
¹⁴ PINCIROLI. 1989. p. 24.

¹⁵ Intervalo de três tons.



Figura 2 – notas que são retiradas para a formação da escala pentatônica.

Vemos que as escalas presentes na composição teriam que ser derivados da escala diatônica e no exemplo abaixo, na comparação entre as pentatônicas, observa-se que a escala de *D* na formação intervalar não está dentro do conceito citado por conter uma *4J*.



Como poderíamos a nomear essas escalas? será que realmente está sendo usado as escalas de *D* e *D♭*? Isso é o que tentaremos averiguar mais a frente, mas para isso vamos recorrer a outro pensamento utilizado na obra, o Modalismo.

Historicamente, os *modus* eram usados especialmente na música litúrgica da Idade Média, sendo que poderíamos também classificá-los como modos litúrgicos ou eclesiásticos, e modos gregorianos¹⁶. No final da Idade Média a grande maioria dos músicos foi dando notória preferência aos modos jônico e eólio que posteriormente ficaram populares como Escala maior e Escala menor, os demais modos ficaram restritos a poucos casos. O sétimo modo, o lícrio foi criado pelos teóricos da música para completar o ciclo, mas é de raríssima utilização e pouca aplicabilidade prática.

Para a concepção dos modos devemos partir da escala padrão diatônica (*dó - ré - mi - fá - sol - lá - si*), e sobre cada uma destas notas criamos uma nova escala diatônica (fig.3). Quando fazemos isto, a relação dos tons é alterada, conseqüentemente todo o campo harmônico também muda, visto que, ao estabelecer uma nota como a inicial, estabelece-se a tônica da nova escala. Em cada nota da seqüência escalar, temos funções que classificamos como graus para cada uma das notas de acordo com sua

¹⁶ Recebeu este por terem sido organizados pelo papa Gregório I, quando este se preocupou em unificar a música na liturgia de sua época.

posição acerca da primeira, sendo os graus: tônica, super-tônica, mediante, sub-dominante, dominante, super-dominante e sensível, o que mudamos no sistema modal é esta função de cada uma, criando uma nova relação entre os graus e nota base. Tudo isso se deve unicamente por estabelecer-se uma nova tônica mantendo os intervalos.

The figure displays seven musical staves, each representing a Greek mode in the key of C. Each staff shows the intervals between the notes of the mode, starting from the tonic (T) on the first line (C4). The modes and their intervals are:

- Jônico:** T, 2^aM, 3^aM, 4^aJ, 5^aJ, 6^aM, 7^aM, 8^aJ
- Dórico:** T, 2^aM, 3^am, 4^aJ, 5^aJ, 6^aM, 7^am, 8^aJ
- Frígio:** T, 2^am, 3^am, 4^aJ, 5^aJ, 6^am, 7^am, 8^aJ
- Lídio:** T, 2^aM, 3^aM, 4^aAum, 5^aJ, 6^aM, 7^aM, 8^aJ
- Mixolídio:** T, 2^aM, 3^aM, 4^aJ, 5^aJ, 6^aM, 7^am, 8^aJ
- Eólio:** T, 2^aM, 3^am, 4^aJ, 5^aJ, 6^am, 7^am, 8^aJ
- Lócrio:** T, 2^am, 3^am, 4^aJ, 5^aDim, 6^am, 7^am, 8^aJ

Figura 3 – Modos Gregos em C.

Os intervalos gerados pelas notas em relação a tônica, além de gerar uma função diferente, também gera uma intenção para cada escala gerando os modos e seus nomes, e cada uma possui notas características que as diferencia. Em um pensamento mais moderno da utilização, podemos resumir as sete escalas geradas a dois grupos (fig.4), Maiores formando pelo modo Jônico (maior natural), Lídio (maior com 4^a Aum), Mixolídio (maior com 7^amenor) e Menores com Eólio (menor natural), Dórico (menor com 6^a maior), Frígio (menor com 2^amenor) e Lócrio (menor com 5^aDim).

Maiores

Jônico
T 2^M 3^M 4^J 5^J 6^M 7^M 8^J

Lídio
T 2^M 3^M 4^{Aum} 5^J 6^M 7^M 8^J

Mixolídio
T 2^M 3^M 4^J 5^J 6^M 7^m 8^J

Menores

Eólio
T 2^M 3^m 4^J 5^J 6^m 7^m 8^J

Dórico
T 2^M 3^m 4^J 5^J 6^M 7^m 8^J

Frigio
T 2^m 3^m 4^J 5^J 6^m 7^m 8^J

Lócrio
T 2^m 3^m 4^J 5^{Dim} 6^m 7^m 8^J

Figura 4 – Modos gregos em grupos tonais, e suas notas características

A análise de Pincirolí identifica a ocorrência de duas pentatônicas justapostas, e extrai as notas corretamente, mas deixa de analisá-las mais a fundo como elas são formadas, para isso fazemos uma análise do ponto de vista modal já citado, usando as duas pentatônicas citadas pelo analista. Sabendo que a pentatônica gerará cinco formatos de escalas precisaremos de uma nomenclatura para elas, visto que não existem nomes específicos como nos modos gregos, vamos nomear como: p-I (pentatônica I) para o primeiro *shape* (T,T, T1/2, T, T1/2) derivado da escala diatônica, seguido de p-II, p-III, p-IV e p-V para as geradas a partir da primeira. Construiremos as duas pentatônicas (figuras 5 e 6) a partir das já citadas pelo analista para encontrarmos seus derivados ou inversões através da teoria da concepção escalar gregoriana.

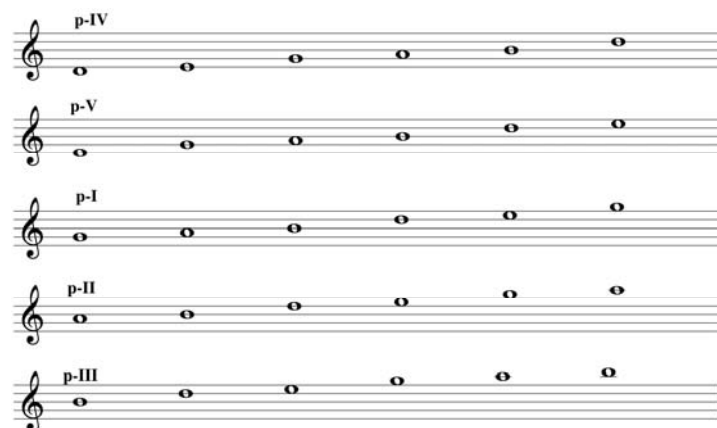


Figura 5 - Pentatônica em D

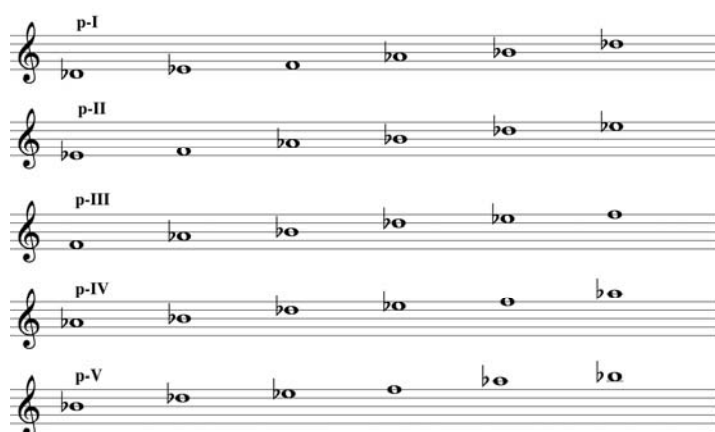


Figura 6 –Pentatônica em *Db*

Obtemos cinco posições diferentes em cada escala, e vimos a formação intervalar gerada. Colocaremos as duas na posição do primeiro *shape* (p-I), obtendo assim as pentatônicas de G e *Db* (fig. 7).



Figura 7 – Escalas na posição de P-I

As duas escalas denominadas assim são mais coerentes à composição, visto que uma das marcas desta fase de Brouwer é conter muita simetria em vários aspectos inclusive na concepção escalar. A escolha destas duas tonalidades também não é por acaso, a distancia entre as notas *G* e *Db* é de uma 4ª aumentada ou 5ª Diminuta, exatamente a maior distancia entre duas notas, e que também corresponde ao intervalo de trítono, sendo assim parece que o compositor ao mesmo tempo que usou escalas sem “tensão”, adicionou-a de uma outra forma, justapondo duas escalas em intervalo de trítono.

Outra marca desta fase de Brouwer presente nesta obra é a ambigüidade tonal ou modal. Como já citado na análise de Pinciroli¹⁷, entre a justaposição das pentatônicas existem notas pivôs, sendo elas *C#*, *F*, *Gb*, e *C*. O autor desta análise coloca essas notas pertencentes a uma escala ou outra, mas provavelmente o compositor tenha pensando essas notas como comuns às duas escalas, e não por acaso elas completam as notas que faltam para pentatônica (fig.8).

	Penta G	Penta Db
Gb (ou F#)	7ªM	4ªJ
C# (ou Db)		Tonica
F		3ªM
C	4ªJ	7ªM

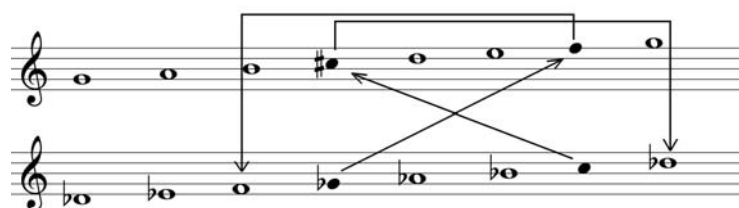


Figura 8 – Notas comuns às duas escalas.

Em outras palavras essas notas pivôs são exatamente as notas que faltavam para completar as pentatônicas e se transformarem na escala Maior

¹⁷ PINCIROLI. 1989. p. 24.

ou Modo Jônico (fig.9), trazendo novamente o trítono e também uma ambigüidade escalar para a composição.

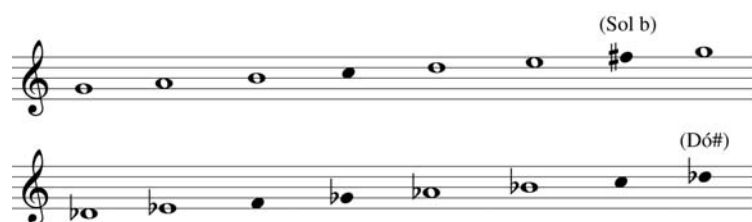


Figura 9 – Escalas Maiores formadas com a troca de notas.

Após o prefixo nos dois compassos iniciais começa o primeiro tema, mas também não podemos separar completamente o prefixo dos próximos compassos, sendo que tem uma estreita relação entre elas.

Com relação à tonalidade, a obra parece ter sido organizada em camadas ou planos de fundo, vemos a introdução estabelecendo a tonalidade de *E*, e logo após o final da introdução aparece a barra dupla, anunciando que haverá uma mudança de tonalidade, mas vemos que não só neste primeiro grupo temático mas também na obra inteira, existe uma “nota focal” que sempre é alcançada e a maioria das partes é construída sobre esta nota fixa em *E* (*mi*).



Ao observarmos que no 1º GT, que ela é subdividida em três frases com caráter minimalista, e cada uma com objetivo de chegar a uma das notas da escala, são elas *C#*, *D*, e a última atingi a nota focal¹⁸ *E* (c. 21), fechando a primeira idéia (fig.10). O objetivo de cada frase é formar uma escala ascendente em graus conjuntos. Observando que para atingir a nota focal ele utiliza as notas *F#* na introdução e *D* (ao invés da sensível *D#*) no final da frase, vemos num contexto mais amplo da idéia que este plano de fundo (em *E*) pode ter sido construído no modo Dórico (menor com 6ª maior) ou no modo Mixolídio (maior com a 7ª menor) dependendo se considerarmos as notas da pentatônica de *G* ou de *Db*, gerando assim uma ambigüidade modal.

¹⁸ Termo utilizado em Análise, O Anticlímax da História do Soldado de Stravinsky, por Fausto Borém.



Figura 10 – notas de finais de frase, formando uma escala ascendente.

Dórico



Mixolídio



Figura 11 – possíveis modos que estão em segundo plano.

Vemos nas frases iniciais uma figura melódica partindo de um acorde aberto (c.1) diminuindo essa distância em movimento contrario. Esse desenho se repete aumentando a frase cada vez que é reiniciada, sendo a primeira com quatro compassos a segunda com seis e a terceira com nove¹⁹. Colocando um olhar mais focado nesta área motívica, percebemos que há um movimento intervalar de constante diminuição. Nos primeiros cinco compassos podemos encontrar essa idéia, ele estabelece a tonalidade de *E* fazendo notas distanciadas por um intervalo de décima quinta, e diminui até chegar em um uníssono no sexto compasso (fig.12). A idéia de diminuição de intervalos não está presente só no plano vertical, mas também no horizontal (fig.13) como um

¹⁹ Recurso do minimalismo muito utilizado por Brouwer nas composições da terceira fase.

contraponto modal em movimento contrario até resolver no Uníssonos como mostra o exemplo abaixo em dois aspectos.

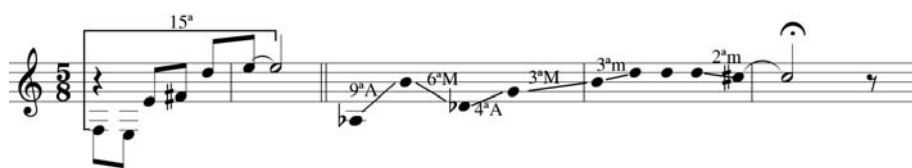


Figura 12 – Diminuição intervalar na vertical.

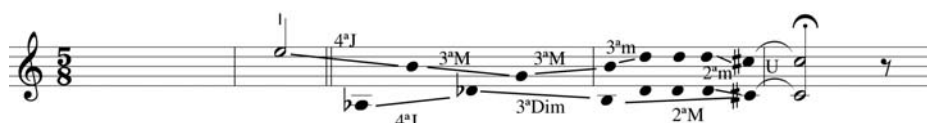


Figura 13 – Diminuição intervalar na horizontal, com resolução em duas oitavas

ANÁLISE MELÓDICA E MOTÍVICA

Após a fase vanguardista²⁰, Brouwer retorna ao uso das veias melódicas explícitas, presente em seus primeiros trabalhos, tornando-a uma linguagem mais simples e de fácil degustação.

Colocando um olhar sobre a primeira idéia, facilmente identificamos duas melodias presentes, construída a partir de uma forma simples de composição melódica que é sobre acordes arpejados, e usando recursos contrapontísticos consegue sua idéia principal no primeiro tema. Claramente a idéia de minimizar intervalos esta presente nesta parte também, mas agora minimizando as vozes. O prefixo nos indica três vozes, em seguida retira a voz intermediária deixando as vozes extremas contrapontando aparentemente até o compasso 4, aonde depois a melodia segue só na voz superior. Talvez essa ultima colocação não seja verdade pelas ambigüidades que aqui aparece. No caso a ultima nota *Dó#*, enarmônico de *Réb*, pertenceria a melodia inferior, Brouwer talvez fez uso do *Dó#* justamente para pertencer a escrita da escala de *G* mas a sonoridade da escala de *Db* deixando com duas possibilidades de resolução melódica. Podemos ver abaixo (fig.14) os acordes que originaram as

²⁰ Segunda fase do compositor que esta situado mais ou menos nos anos 70.

melodias, reafirmando a idéia de que as escalas pentatônicas usadas são de G e Db.



Figura 14 – acordes que originaram a frase

ANÁLISE DA TRANSIÇÃO

Logo no compasso 26, surge um elemento que já indica um material transitório, usando o desenho já presente no início da obra, mas com notas que levam para uma outra tonalidade ou outra região modal, como é o caso da nota *Mib* (ou *Ré#*) que será um forte elemento transitório para a próxima parte (fig.15). Essa frase de 10 notas em direção ascendente pode ser considerado um antecedente respondido por um conseqüente, construído por motivos intervalares de quartas e quintas descendentes, tendo uma espécie de nota focal ou pedal em B, também relacionado ao segundo Tema (fig.16).



Figura 15 – Prefixo levemente modificado, e a nota introduzida para modulação.

A concepção melódica nesta parte não é mais o contraponto, como foi usado no começo, mas sim uma melodia acompanhada, construída a partir de acordes sobrepostos. Preparando para o lirismo que apresentará em seguida, Brouwer começa a intensificar o uso das notas *Fá#* (antes presente só na introdução) e *Ré #* (apresentado neste ponto), preparando o *modus* que será usado na próxima parte.



Figura 16 – Melodia da transição

ANÁLISE DO SEGUNDO TEMA

O nome *El arpa del gerrero*, segundo Brouwer é historia de um guerreiro desiludido com a guerra ou expulso da tribo, que foge para as montanhas tocar sua harpa, e talvez a partir do compasso 44 que o compositor faz alusão ao essa ação, um melodia introspectiva e até certo ponto cinematográfica, nos remetendo a uma imagem de um pensamento cheio incertezas, uma mescla de tensão e alegria, e é nesse ambiente de lirismo que encontramos o segundo Tema. Segundo Pincirolí essa seção foi construída sobre uma escala pentatônica em *E*,²¹ mas escutando o trecho conseguimos identificar a intenção contrária a uma pentatônica, que busca trazer uma certa “monotonia” sentimental, mas sim uma dose de tensão trazida pelo trítono (*Mi* e *Lá#*) presente na melodia seguido de uma finalização que desestabiliza o lirismo com fortes modulações.

O trecho nos traz acidentes (sustenidos) nas notas *Fá*, *Dó*, *Sol*, *Ré* e *Lá*, que nos remeteriam à escala de *B* maior, mas o uso do acorde de *E* na harmonia como tônica é evidente, o que nos leva analisar mais afundo utilizando novamente os conceitos modais, primeiramente obter os modos da escala de *B*. Após construído, verificamos que no quarto *modus* chamado *Lídio* possui exatamente as notas apresentadas na melodia, e também a tônica em *E*, nos levando a uma escala maior com o quarto grau aumentado, novamente nos trazendo o trítono. É comum escutarmos o modo lídio nas composições para cinema, talvez por ser uma escala que pode trazer um clima de “tensão

²¹ PINCIROLI. 1989. p. 25.

em dobro” por ter o duplo trítone, e ao mesmo tempo ser uma escala “viva e lírica” possuindo os outros intervalos maiores ou justos.

The image displays seven musical staves, each representing a Greek mode in the key of B Major. The modes are: Jônico, Dórico, Frígio, Lídio, Mixolídio, Eólio, and Lócrio. The Lídio mode staff is annotated with intervals: 2ªM, 3ªM, 4ªAum, 5ªJ, 6ªM, 7ªM, and 8ªJ. Each staff begins with a treble clef and a sharp sign indicating the key signature.

Figura 17 – Modos gregos em B Maior

Esta melodia acompanhada é inteira construída em lídio (fig.18), mas nos três últimos compassos (c. 52) começa a ser introduzidos acordes dissonantes a harmonia anterior, indicando o retorno ao começo da obra ou coda. Isso explicaria o emprego da nota *Bb* ao invés de usar *A#* no final da melodia, usando a enarmonia para transição, ou seja sonoramente ainda estamos na mesma melodia, mas a escrita junto com a harmonia já mostram o retorno ao início.

The image shows a single musical staff with a treble clef and a sharp sign. It contains a melodic phrase consisting of several measures of music, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 18 – Melodia do segundo tema

A volta ao motivo inicial aparece estruturalmente na íntegra, mas agora baseado na escala de *E lídio*, sendo um trecho misturando **tema A** com a tonalidade do **tema B**, funcionando também como preparação para o desenvolvimento.

ANÁLISE DO DESENVOLVIMENTO OU TERCEIRO TEMA

É uma região de bastante contraste, começando pela indicação de caráter que trás *tranquilo* no cabeçalho, por isso podemos dizer que é um desenvolvimento, mas ao mesmo tempo, traz bastante material novo com uma melodia bem explícita nos dando a impressão de um tema, deve-se observar que as dinâmicas e as marcações timbrísticas são mais detalhadas pelo fato que o desenvolvimento não tem muitos contrastes interior, lembrando também que existe uma semelhança na estrutura composicional, construída através de acordes como encontrado na transição.

A melodia tem 27 compassos no total, podendo ser subdividido em duas partes (fig.19). A primeira, com 20 compassos, aparenta ser construído sobre um acorde de *A menor*, ou seja pelas notas *A*, *C* e *E*, que são prolongadas toda vez que termina a frase, sendo elas ornamentados com apoiatura ou notas de passagens (fig.20), e nos últimos sete compassos modula para *E* com nona adicionada, que é verificado através da harmonia. Outra curiosidade é que nos últimos compassos ele adiciona mais uma linha melódica.



Figura 19 – Melodia do Desenvolvimento



Figura 20 – gráfico das notas de repouso da melodia

Pincirolí descreve que o **Desenvolvimento** ou **tema C**, como uma seqüência de harmonia em E menor baseada em acordes com sétimas e nonas²².

Olhando para concepção das outras partes da obra caracterizado pelo sobreposições de idéias, podemos dizer com base em uma redução harmônica do segundo tema, que este é formado por sobreposição de acordes aumentados e menores, culminando em um *cluster* no compasso 94. A melodia no começo é construída a partir da quinta (G#) do acorde de *C aum*, logo após elevada meio tom (A) se transformando na Tônica de *Am*, ou seja as notas da melodia funcionam como notas pivô para essa superimposição. O segundo tema termina com uma cadência harmônica básica (II,V,I) em *E*, modulando para retornar à introdução.

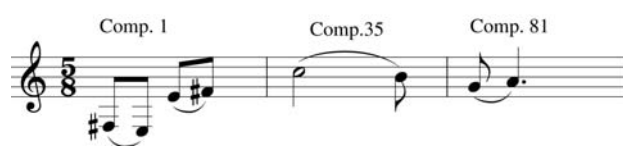
The figure displays five staves of musical notation for guitar, showing a sequence of chords in E minor. The chords are: C aum, Am, Eb aum, Cm, C aum, Am, Gb aum, Fm, D, C dim, cluster, G aum, Em, C, Am, Gb aum, Fm, E, F#m, E, F#m, B7. Roman numerals I, II, I, II, V are indicated below the chords.

Figura 21 – Harmonia do Desenvolvimento ou Tema C

²² PINCIROLI. 1989. p. 25.

CONCLUSÃO

Observa-se que a composição analisada é a síntese do início da 3ª fase de Brouwer, trazendo uma nova estética, em comparação as suas peças anteriores, denominada por ele mesmo como Hiper-romantismo. Usando técnicas tradicionais de concepção melódica e de estrutura, mas com conteúdo modernista. Ele desenvolveu seções inteiras a partir da célula básica, mostrada a baixo, formada a partir de intervalos de segundas (maiores ou menores), presente em todas as seções do movimento.



A clareza em suas intenções, que provoca espanto para quem conhecia outras obras do compositor, é alcançada através das técnicas modais construindo um discurso musical descritivo, provavelmente influenciado por seu contato com a música para cinema, justapondo escalas e misturando acordes, trazendo assim ambigüidade em vários aspectos, tornando a obra que aparenta ser mais simples que suas peças da segunda fase, em uma obra monumental milimetricamente construída, mostrando a maturidade de um compositor consolidando sua carreira.

REFERÊNCIAS

- BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter With Leo Brouwer*.
<http://www.musicweb.uk.net/brouwer/rodolfo.htm>. Acesso em 20/03/2005
- BORÉM, Fausto. O Anticlímax da História do Soldado de Stravinsky – proporção, coerência Harmônica e relação texto-música na seqüência Pequeno oral, Canção do Diabo e Grande Coral. Em Pauta, 2001, pp. 131 – 154.
- DUSEND, Greg M. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review, Summer 1990, pp. 10-17.
- FROBENIUS, Leo. *El Decamerón Negro*, Buenos Aires, Losada Editorial, 1938
- HERNÁNDEZ, Isabelle. *Leo Brouwer*. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- MKCENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. Guitar Review. Fall, 1988 pp. 10-16
- PINCIROLI, Roberto. *Leo Brouwer's Works for Guitar*. Guitar Review, Spring, 1989 pp. 4-11, Summer, 1989 pp. 20-26, Fall, 1989 pp.23-31.
- PRADA, Teresinha. *Violão – de Villa-Lobos a Leo Brouwer*. São Paulo : cesa, 2008.