

LEONARDO ALLEN WILCZEK

VARIAÇÕES BROUWER

O processo criativo das Variações sobre um tema de Brouwer, de
Leonardo Wilczek

Tema: A Produção Brasileira para Violão

**Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap
de 1 a 6 de outubro de 2007**

VARIAÇÕES BROUWER: O processo criativo das Variações sobre um tema de Brouwer, de Leonardo Wilczek¹

Leonardo Allen Wilczek²

RESUMO: Este trabalho irá focar o processo criativo das Variações sobre um tema de Brouwer, através da análise dos elementos que constituem o tema original e as variações decorrentes.

Palavras-Chave: Composição. Análise. Música Paranaense. Música de Câmara.

A ORIGEM DAS VARIAÇÕES BROUWER

No período em que participei da Orquestra de Violões da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (OVEMBAP), o grupo executava diversas transcrições de obras originais para outras formações. Sob a orientação de Orlando Fraga, o grupo recebia constante incentivo para produzir material original, explorando as possibilidades que a formação oferecia. Tenho certeza de que estas variações são fruto desse trabalho da OVEMBAP e do ótimo relacionamento entre todos os integrantes do grupo.

O tema destas variações é um *hit* entre os violonistas, e posso imaginar que deve ser uma melodia que está sempre vagando pelas mentes dos estudantes deste instrumento. Minha intenção inicial era realizar mais uma transcrição para o grupo; durante o processo de transcrição me dei conta das possibilidades que o ritmo e a melodia da peça ofereciam.

O processo criativo que se desenvolveu foi poucas vezes cerebral. Na maior parte do tempo, trabalhei diretamente no violão, experimentando digitações e sonoridades que me agradassem. A análise que se segue certamente é produto de reflexão posterior à criação; de qualquer modo, poderá revelar agora o caminho que segui então.

¹ Trabalho apresentado no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 1 a 6 de outubro de 2007.

² Professor de Violão, Licenciado em Música pela Embap.

LEO BROUWER E OS ESTUDOS SIMPLES PARA VIOLÃO

O tema musical que serve como alicerce para a construção das Variações Brouwer foi escrito pelo compositor e violonista cubano Leo Brouwer. Nascido em Havana em 1939, Brouwer teve suas primeiras composições publicadas em 1956. Sua obra abrange desde pequenas peças para violão solo até concertos para violão e orquestra, além de outros instrumentos e formações. Atualmente Brouwer exerce atividades ensinando e regendo, e acumula importantes funções de direção e consultoria musical em Cuba.

Entre as primeiras publicações de Brouwer estão os 10 Estudos Simples (*Estudios Sencillos*) para violão, publicados na década de 1960. Escritos em linguagem contemporânea, os estudos permitem ao iniciante o contato com elementos modernos e sonoridades até então pouco exploradas em obras didáticas. Comparados à obra de clássicos como Fernando Sor e Mauro Giuliani, os Estudos de Brouwer têm o grande mérito de atualizar a linguagem técnica e composicional e oferecê-la ao estudante desde o início de seu aprendizado.³

ESTUDO I - O TEMA DAS VARIAÇÕES

O primeiro estudo para violão de Brouwer é a matéria-prima para as Variações Brouwer. O tema conciso e simples oferece o material ideal para o desenvolvimento de variações musicais. Os cinco primeiros Estudos Simples possuem uma forte influência de ritmos tradicionais cubanos, uma constante na obra de Brouwer em sua fase inicial. No Estudo I, é possível perceber a presença do *tresillo* e do *cinquillo*, figuras rítmicas características da música cubana (Fig. 1).

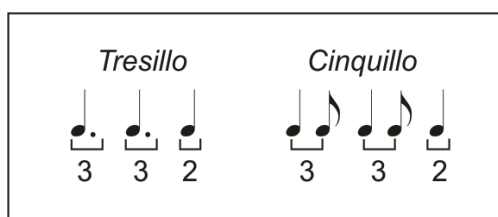


Fig. 1

Brouwer elabora o estudo sem se prender estritamente a estas figuras, alternando e deslocando o ritmo de forma bastante livre. O ritmo se constrói num jogo de acentuações a cada duas ou três colcheias, dando ao *tresillo* e do *cinquillo* um aspecto “desconstruído” (Fig. 2).

³ Sobre a biografia de Brouwer e os Estudos Simples para violão, é válido consultar o livro **10 Estudos de Leo Brouwer: Análise Técnico-Interpretativa**, de Orlando Fraga.

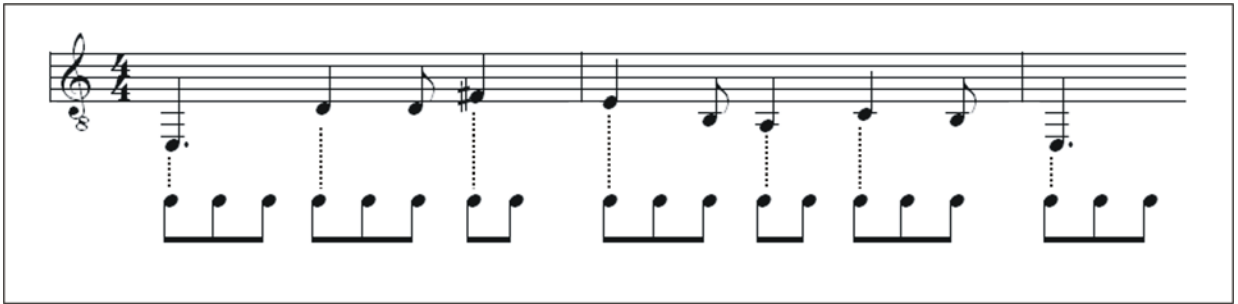


Fig. 2

O Estudo I se organiza basicamente em três partes ou seções (A – B – A). A primeira seção, que se estende até o compasso 8, apresenta uma melodia marcante na voz mais grave e um acompanhamento constante em terças nas vozes mais agudas. No compasso 5 Brouwer utiliza a quinta fá-dó no grave (Fig. 3), um elemento que será desenvolvido na próxima seção.



Fig. 3

A seção B se inicia no compasso 9, com a introdução de um diálogo entre as terças das vozes agudas e a linha melódica do baixo. Brouwer utiliza um desenho imitativo nos compassos 9 e 10 e logo a seguir retoma o intervalo de quinta da seção A, deslocando a quinta fá-dó para outras posições (Fig. 4).

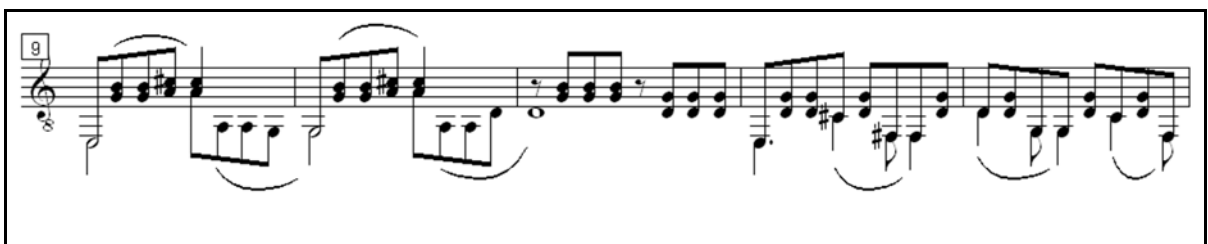


Fig. 4

Antes de retomar a seção A, Brouwer cria um momento de tensão ao fazer soar ao mesmo tempo as notas dó# e ré na região grave do instrumento nos compassos 16 e 17. O Estudo I se encerra com a retomada da seção A e a inserção de uma brevíssima Coda no último compasso, deixando as terças sol-si soarem no final da peça (Fig. 5).

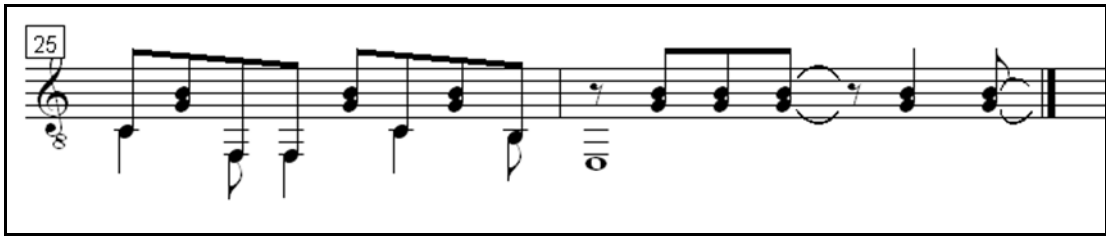


Fig. 5

EXPANDINDO O TEMA PARA QUATRO VIOLÕES

O tema original pode ser encarado de forma bidimensional: uma melodia na voz grave com um acompanhamento em terças nas vozes superiores. Evidentemente seria necessário criar algo mais para que houvesse algo de interesse numa transcrição para quatro violões (ou naipes). A criação de uma “seção rítmica” foi o caminho utilizado.

O tema foi reestruturado então em quatro camadas: a voz grave original, percussão (utilizando o próprio violão), o acompanhamento em terças original e uma voz aguda extra, executando contraponto rítmico e dobrando vozes (Fig. 6).

Nos seis primeiros compassos foi criada uma introdução que estabelece a tonalidade e a intenção rítmica que dominará toda a peça. A tensão que se acumula aí também reforçará a entrada do tema a seguir. No compasso 7 inicia-se o tema propriamente dito. O terceiro violão mantém com a percussão o acento típico 3+3+2, e também reforça a harmonia do original com acordes abertos nos compassos 11, 13, e 28 até o final. O primeiro violão, que fica com a voz mais aguda, faz um contraponto rítmico com arpejos em colcheias.

Fig. 6

A repetição da melodia no compasso 9 (que no original era uma cópia exata dos primeiros compassos) é enriquecida pelo deslocamento para o registro agudo e pela adição de uma voz paralela em sextas no grave (Fig. 7). No compasso 13 ocorre algo similar, porém em oitavas ao invés de sextas.



Fig. 7

No compasso 15 se inicia a seção **B**. Os movimentos de imitação, originalmente restritos a grave-agudo, agora se expandem em quatro níveis – com a vantagem adicional de um efeito “estéreo”, uma vez que cada naipe ocupa um ponto diferente no espaço (Fig. 8). Um efeito similar aparece nas quintas do compasso 18, já que agora cada nota do intervalo está com um naipe.

Fig. 8

Com todos os elementos apresentados, o tema segue até a repetição da seção **A**, da mesma forma que o estudo original. Um efeito colateral interessante na fragmentação das vozes é o aparecimento de momentos de silêncio dentro de cada naipe, o que acaba gerando diversas possibilidades de exercícios de coordenação rítmica inexistentes na versão para violão solo.

CONSTRUINDO AS VARIAÇÕES

OSTINATO

Esta variação se utiliza apenas da primeira seção do Estudo I (compassos 1 a 8 do original de Brouwer). A idéia para o ostinato vem diretamente de Igor Stravinsky (1882 – 1971): os primeiros compassos da variação citam quase literalmente as *Rondes Printanières*, ou Cirandas Primavera, que fazem parte da Sagração da Primavera de Stravinsky.

No compasso 5, a simplicidade primitiva do ostinato é quebrada pela irregularidade rítmica do tema do Estudo de Brouwer. A melodia, que no original era da voz grave, surge aqui na voz mais aguda – dobrada em quintas paralelas e com modificações da linha melódica (Fig. 9).

The image shows a musical score for Variation 5, consisting of four staves. The first staff is marked with a box containing the number '5'. The score is divided into three measures by vertical bar lines. The first measure is in 3/4 time, the second in 3/4 time, and the third in 4/4 time. The first two staves show a melodic line with a fifth interval. The third staff shows a bass line with chords. The fourth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes.

Fig. 9

Como podemos ver no compasso 6, a rápida passagem por um ritmo ternário procura criar interesse no movimento contínuo do ostinato. Esta foi também uma boa oportunidade de exercitar a intenção didática das Variações: a alternância de fórmulas de compasso (muitas vezes de difícil execução para os instrumentistas), foi inserida aqui num ponto em que qualquer modificação no ritmo fosse facilmente identificável. Não há nenhuma outra informação a não ser a própria alteração da fórmula de compasso.

As quintas paralelas e os rasgueados que aparecem no compasso 16 são citação literal da Toccata para 4 violões de Brouwer (Fig. 10).⁴ Ao utilizar o rasgueado nas cordas agudas do violão, Brouwer consegue um efeito de grande impacto e forte acentuação rítmica. Mais adiante, será possível verificar que esta técnica serviu de inspiração para um efeito similar que aparecerá no último movimento destas Variações.

O trecho a partir do compasso 17 acrescenta uma variação do ostinato do terceiro violão, além de um novo elemento na voz aguda: um breve emaranhado de sons com ritmo irregular aparece no mesmo ponto em que a fórmula de compasso ternária retorna (Fig. 11). Este pequeno trecho é um exemplo, no processo de composição, de sonoridades buscadas sem preocupação com a harmonia – o efeito sonoro é o guia aqui. Há também um interessante resultado didático, pois a irregularidade do ritmo é um bom exercício de coordenação entre os instrumentistas.



Fig. 10

Fig. 11

⁴ A Toccata para 4 violões foi editada no Canadá pela editora Doberman-Yppan, em 1994, sob o código DO174.

Encerrando esta variação, o jogo rítmico de “três contra dois” do tema de Brouwer é explorado no contraponto da voz aguda (que executa notas longas, com duração de três colcheias) com o ostinato em semicolcheias das vozes intermediárias (num padrão que se repete a cada dois tempos). A indicação “*repetir e fade ad libitum*” ao fim do movimento introduz elementos de aleatoriedade e improvisação, aspectos bastante relevantes da música contemporânea (Fig. 12).

The image shows a musical score for four voices, arranged in four staves. The top staff features a melodic line with long notes, each marked with a fermata. The second and third staves contain a rhythmic ostinato pattern of eighth notes. The bottom staff has a bass line with long notes and fermatas. A vertical line divides the score into two measures. The instruction *repetir e fade ad libitum* is written in the second measure, indicating a repeat and a gradual fade-out.

Fig. 12

CORAL

O Coral serve como um exercício de constância rítmica, possuindo um andamento lento e um ritmo constante em semínimas. Durante a execução, é importante dar atenção também à clareza de cada voz, como num coral de vozes humanas.

A introdução com melodias em quintas paralelas é uma referência à técnica do *organum* paralelo medieval, em que um cantochão era dobrado num intervalo constante de quartas ou quintas. O tema do Estudo I aparece modificado desde o início, porém mantendo a linha geral da melodia (Fig. 13).

Fig. 13

A partir do compasso 5, o tema surge acompanhado por uma harmonia dissonante com intervalos de 2ª, 7ª e 9ª – estabelecendo assim um contraponto estilístico ao organum paralelo em quintas. O ritmo da melodia grave é simplificado e a voz mais aguda comenta livremente nos contratempos (Fig. 14).

Fig. 14

As imitações da seção **B**, que são consecutivas no original, aparecem aqui de uma forma entrelaçada: cada voz sobrepõe seu início ao final da voz anterior (Fig. 15).

Fig. 15

Para encerrar esta variação, no compasso 17 voltamos à seção **A**, retomando as quintas paralelas do início.

ACALANTO

O tema do Estudo I, na tonalidade de Mi menor, é essencialmente rítmico e marcado. Na variação Acalanto foi explorada uma forma mais fluída e lírica da melodia, elaborada na tonalidade de Mi Maior. Os arpejos de nona em direção contrária nas vozes extremas, além da nota dó sem o sustenido (emprestada da tonalidade menor) no terceiro compasso, são o primeiro passo para estabelecer o clima etéreo da variação. Os acordes abertos do terceiro violão, ocupando posições fracas (terceiro tempo do compasso e último compasso do trecho), enfatizam a fluidez do ritmo.

Quando o tema aparece, no compasso 5, o caráter marcado do original já se desfez – e o caminho está aberto para a modificação do ritmo na repetição da melodia do compasso 9 (Fig. 16). É interessante observar que o tema aparece numa voz intermediária; durante a execução, o equilíbrio entre as vozes deve ser bem elaborado, para que a melodia não desapareça em meio ao acompanhamento.

O movimento das quintas do original de Brouwer serviu de inspiração para a seqüência a partir do compasso 13 – porém agora os intervalos abandonam o paralelismo das quintas e recebem uma dose extra de colorido com as dissonâncias dos acordes.

No compasso 15 a voz aguda relembra o ritmo das quintas conforme aparecia no original (Fig. 17).

Fig. 16

Fig. 17

A seção **B** (a partir do compasso 17) perde aqui o caráter imitativo. No momento em que se esperava a imitação das melodias, surge uma suspensão na melodia enquanto o terceiro violão retoma a figura do *cinquillo* (Fig. 18).

Fig. 18

No compasso 21, antes do retorno à seção **A**, o primeiro violão relembra o desenho de quintas do estudo original, acompanhado em terças pelo segundo violão. No compasso 25 a seção **A** retorna para encerrar a variação (Fig. 19).

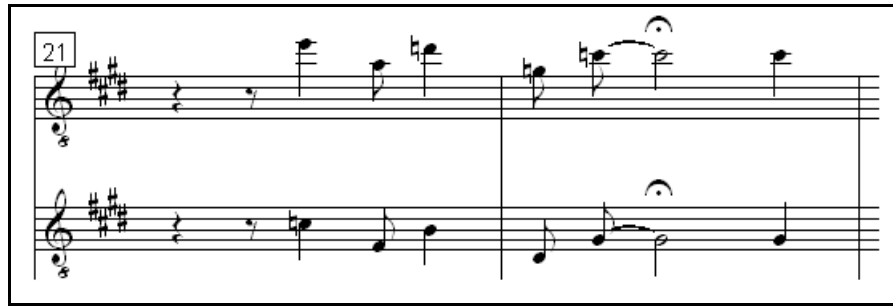


Fig. 19

DANÇA

A Dança é, entre todas as variações, a interpretação mais livre do tema original de Brouwer. A fórmula de compasso passa de quaternária para binária, e a melodia do baixo aparece numa forma mais sincopada, além de perder seu papel principal ao adquirir um caráter de acompanhamento rítmico.

A sonoridade do início desta variação, com o *pizzicato* do baixo e um ritmo acentuado (Fig. 20), é remanescente da música cubana tal qual apresentada por grupos como o *Buena Vista Social Club* - no qual uma formação instrumental tipicamente americana (guitarra, bateria, contrabaixo e piano) é mesclada a ritmos e instrumentos tradicionais cubanos.



Fig. 20

Esta variação apresenta diversos efeitos percussivos, em que as notas musicais abandonam seu papel melódico para servirem de pretexto para contrapontos rítmicos e exploração sonora. A utilização de elementos como o *glissando*, o *pizzicato Bartok*, o *vibrato* exagerado, harmônicos e diversas formas de percussão com o violão é o ponto central desta variação (Fig. 21); estes elementos são elaborados por um tempo relativamente longo, uma vez que a melodia do tema de fato surge somente no compasso 9.

Fig. 21 is a musical score for four staves. The first staff starts with a box containing the number '4'. The first two staves have the instruction 'pizz. bartok' above them. The first staff also has 'Gliss. rápido para o agudo' above it. The second staff has 'Gliss. rápido para o agudo' above it. The third staff has 'pizz.' below it. The fourth staff has 'pizz.' below it. The second staff has the instruction 'Abafar as cordas com a M.E., produzindo uma percussão seca' above it. The third staff has 'Tamborillo, abafando as cordas com a M.E.' above it. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Fig. 21

Quando o tema aparece é de forma bastante livre, quase improvisada. O desenho da melodia lembra um solo de trompete, com grande liberdade de ritmo – tercinas, colcheias, síncopas e pausas aparecem a todo momento (Fig. 22).

Fig. 22 is a musical score for a single staff. It starts with a box containing the number '9'. The score shows a melodic line with various rhythmic patterns, including triplets and syncopations.

Fig. 22

A parte central desta variação conta com a indicação *Quarteto*. Isto significa que neste momento apenas um violão de cada naipe deve executar o trecho. Evidentemente, se a peça estiver sendo executada desde o início por quatro violões, a indicação é redundante. De qualquer modo, o *Quarteto* é na verdade a reprodução de uma sonoridade típica de um trio de jazz: o primeiro violão faz o papel de uma guitarra solo, o segundo e o terceiro violões são respectivamente a mão esquerda e a direita de um pianista, e o quarto violão é o baixo. A melodia do compasso 25 é novamente uma interpretação bastante livre do tema original.

O final do *Quarteto*, no compasso 37, é uma imitação de uma bateria de jazz, fazendo os últimos comentários para a retomada da primeira seção (Fig. 23). A indicação da percussão é, na verdade, uma divisão entre a caixa de ataque da bateria (dedo indicador no tempo) e o bumbo (som mais grave com o polegar sobre as cordas abafadas). O compasso 38 apresenta a retomada da orquestra e a reapresentação da seção **A**.

34

divisi

Acentuadas com "t" no tampo e as restantes com "p" tamborillo

Fig. 23

FINALE

O Finale é uma retomada do tema em sua forma original, porém com um andamento mais enérgico e uma sensação de tensão que se acumula até o último acorde. Logo no início a acentuação do baixo retoma o jogo de “três contra dois” que permeia todo o Estudo I, enquanto o acompanhamento em colcheias ajuda a dar mais movimento. A introdução é um grande *crescendo* que culmina no tema – desta vez, desde o início dobrado em sextas nas vozes extremas (Fig. 24).

7

f

f

f

Fig. 24

O terceiro violão executa rasgueados enérgicos; no compasso 13 todas as vozes realizam progressivamente o mesmo efeito (Fig. 25). O resultado é um grande movimento do grave para o agudo, remanescente do rasgueado utilizado já na primeira variação (no compasso 16) e inspirado na Toccata para 4 violões de Brouwer.

Fig. 25

No compasso 17, a seção **B**, imitativa, se inicia invertendo a direção do movimento, num caminho descendente que vai desde o primeiro violão até o baixo. A repetição do trecho no compasso 19 é variada com um “efeito cascata”, em que os elementos se sobrepõem até a chegada das quintas do compasso 21 (Fig. 26).

Fig. 26

Para encerrar as variações, o tema retorna no compasso 29, e uma Coda baseada na seção **B** nos leva até o último compasso: um acorde de Mi bastante tenso, sem a terça e com a nona e quinta aumentada adicionadas. Os últimos sons da peça, que no tema original eram executados pelas terças da voz mais aguda, são agora realizados pelo baixo, que se encarrega de encerrar a obra (Fig. 27).

Fig. 27

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Estudo I de Leo Brouwer, mesmo sendo bastante breve e conciso, possui uma grande concentração de elementos interessantes. Jogos rítmicos, contrastes, imitações, dissonâncias – uma gama riquíssima de informações, mais que suficiente para servir de base para a criação dessas variações para quatro violões (ou quatro naipes).

Não tive a intenção de criar com estas variações algo inovador, único, que se destacasse como uma grande obra musical. Sinto-me satisfeito por ter alcançado um agradável efeito estético e algum valor didático. Acredito que seja uma peça com um bom nível técnico, alguns desafios e passagens divertidas; se utilizada sem maiores pretensões, certamente poderá provocar bons momentos a quem a executar.

Se há algo mais de valor nela, tanto melhor – mas não cabe a mim apontar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros:

BROUWER, Leo. *10 Estudios Sencillos*. Paris: Editions Max Eschig, 1972.

BROUWER, Leo. *Toccata for Four Guitars*. DO 174. Canadá: Éditions Doberman-Yppan, 1994.

FRAGA, Orlando. *10 Estudos de Leo Brouwer: Análise Técnico Interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.

WILCZEK, Leonardo. *Variações sobre um tema de Brouwer (para quarteto ou orquestra de violões)*. Arquivo pessoal do autor (obra não publicada). Curitiba, 2005.

Discos:

Buena Vista Social Club. Ry Cooder, Compay Segundo, Ibrahim Ferrer, Ruben Gonzalez e Eliades Ochoa. 755979478-2. Nonesuch Records / Warner Music Brasil. Brasil, 1997.

The Essential Igor Stravinsky. Igor Stravinsky, Michael Tilson Thomas, Benny Goodman, Philippe Entremont, Esa-Pekka Salonen, Cho-Liang Lin e Robert Craft. 2 089910. Sony Music. Brasil, 2003.